



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANGÉLICA FABIANA LINHARES SALDANHA

BICHOS E HOMENS: uma análise do espaço em contos de Miguel Torga

JOÃO PESSOA

2015

ANGÉLICA FABIANA LINHARES SALDANHA

BICHOS E HOMENS: uma análise do espaço em contos de Miguel Torga

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Literatura e Cultura

Orientadora: Prof.^a Pós-Dr.^a Ana Cristina Marinho Lúcio.

JOÃO PESSOA

2015

S162b Saldanha, Angélica Fabiana Linhares.
Bichos e homens: uma análise do espaço em contos de Miguel Torga / Angélica Fabiana Linhares Saldanha.- João Pessoa, 2015.
85f.
Orientadora: Ana Cristina Marinho Lúcio
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA
1. Torga, Miguel, 1907-1995 - crítica e interpretação.
2. Literatura portuguesa - crítica e interpretação. 3. Espaço - configuração - análise. 4. Representação. 5. Religião.
6. Topoanálise.

UFPB/BC

CDU: 869.0(043)

ANGÉLICA FABIANA LINHARES SALDANHA

BICHOS E HOMENS: uma análise do espaço em contos de Miguel Torga

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Pós-Dr.^a Ana Cristina Marinho Lúcio (Orientadora)
Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPB

Prof.^a Dr.^a Luciana Eleonora Calado Deplagne (Examinadora)
Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPB

Prof.^a Dr.^a Marta Célia Feitosa (Examinadora)
Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPB

AGRADECIMENTOS

À Deus, pela força de todos dias da minha vida;

À minha mãe, pela doação de uma vida inteira, por me proporcionar meios de chegar a conclusão desta etapa da minha vida acadêmica;

Aos meus avós, Antônio Barbosa e Ernesta Linhares Barbosa, pelo exemplo de humildade e sabedoria;

À minha orientadora, Ana Cristina Marinho Lúcio, por acreditar na realização desse ciclo acadêmico, pela dedicação e momentos de afeto desde a graduação até os dias atuais, pelas lições acadêmicas e pelas inúmeras tardes de estudos e risadas no ambiente 37, por tudo. Minha gratidão, minha eterna admiração e respeito;

À professora Luciana Calado, pela receptividade ao convite para participação em muitas etapas da academia e também desta, pela docilidade incomparável;

À Marta Célia Feitosa, pela aceitação em participar desta etapa final, e ainda pelo apoio e colaboração desde o dia em que nos conhecemos;

Aos amigos, pelo apoio e amizade compartilhados a cada dia, em especial a Jamilly Ferreira, Paula Soares, Jéssica Bezerra, Adaylson Vasconcelos, Irany André, Sibelle Praxedes, Jefferson Cardoso, ainda pelos momentos de alegrias e atividades acadêmicas divididas, pelas palavras de apoio, pela força e pelo carinho que me dedicaram ao longo dos momentos acadêmicos e da vida

À Denis Pereira Leite, pelo afeto, amor e companheirismo de todos os dias, mas em especial na finalização deste trabalho, por me ensinar as coisas simples e belas da vida;

Aos mestres que contribuíram com conhecimentos, gestos ou palavras de apoio ao longo desta jornada, meus exemplos de dedicação: Ana Cláudia Gualberto e Liane Schneider, entre outros;

*“Não há uniformidade de critério possível perante a
surpreendente e paradoxal diversidade da vida.”*

(Miguel Torga)

RESUMO

O objetivo desta pesquisa de mestrado que tem por corpus a obra **Bichos** (1940), do escritor português Miguel Torga, é analisar a configuração do espaço e sua função na estrutura da narrativa. Este estudo dedica-se à observação do estatuto ficcional do espaço no texto literário, à percepção deste espaço pelas personagens e seu entorno e as funções que assume nas narrativas “Madalena”, “Jesus” e “Vicente”. Delimitamos a análise ao modo de abordagem espacial proposto por Santos (2007), da representação do espaço no texto enquanto composição de lugares de pertencimento e trânsito dos sujeitos ficcionais e buscamos demonstrar que o espaço, pelos processos de seleção e combinação com outros elementos nos textos, não se limita a conceitos como o de lugar/ambiente/fronteira. Pautaremos nossa análise ainda, pensando na topoanálise sistematizada BORGES FILHO (2007), e respaldada por estudos de LINS (1976), SOETHE (2004), DIMAS (1994) e BACHELARD (2005).

Palavras-chave: Espaço. Bichos. Representação. Topoanálise. Religião.

ABSTRACT

The purpose of this master's research whose corpus to work critters **Bichos** (1940), the Portuguese writer Miguel Torga, is to analyze the space configuration and its function in the narrative structure. This study is dedicated to the observation of the fictional status of the space in the literary text, the perception of this space by the characters and their surroundings and functions that assumes the narratives "Madalena", "Jesus" and "Vincente". We defined the analysis of spatial approach mode proposed by Santos (2007), the representation of space in the text as composition of belonging places and transit of fictional subject and we demonstrate that space, the selection processes and combined with other elements in the texts, is not limited to concepts such as place / environment / border. Our analysis yet, thinking of the systematic topoanalyze BORGES FILHO (2007), and supported by studies of LINS (1976), SOETHE (2004), DIMAS (1994) and BACHELARD (2005).

Key-words: Space. Bichos. Representation. Topoanalyze. Religion.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
MIGUEL TORGA: UM ESCRITOR ALÉM E AQUÉM DO SEU ESPAÇO E TEMPO	12
1.1 TORGA E OS SONHOS DO SUJEITO	13
1.2 O UNIVERSO DE MIGUEL TORGA	17
1.2.1 Circunstância Física	19
1.2.2 Circunstância Sociopolítica	22
1.2.3 O humanismo e o sentimento trágico da vida	24
1.2.4 Sobre Bichos.....	25
O ESPAÇO E SUAS DECORRÊNCIAS	28
2.1 O ESPAÇO COMO REPRESENTAÇÃO FICCIONAL.....	28
2.1. OS ESPAÇOS DE TORGA	38
2.2. O ESPAÇOS DA OPRESSÃO	40
BICHOS E HOMENS NO ESPAÇO DA OPRESSÃO.....	42
3.1 MADALENA E O ESPAÇO DA OPRESSÃO DE GÊNERO.....	42
3.2 JESUS E A RECUSA DO DIVINO.....	56
3.3 VICENTE E O DESEJO DE LIBERDADE	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	Erro! Indicador não definido.

INTRODUÇÃO

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

(Miguel Torga)

Nesta pesquisa de mestrado estudaremos três narrativas da antologia intitulada *Bichos* (1940), do escritor português Miguel Torga, pseudônimo de Adolfo Correia da Rocha (1907-1995). A obra *Bichos* possui quatorze contos que se referem a “homens bichos” e “bichos homens”: *Madalena*, *Ramiro*, *Sr. Nicolau*, *Jesus*, *Nero*, *Mago*, *Morgado*, *Bambo*, *Tenório*, *Cega-rega*, *Ladino*, *Farrusco*, *Miura* e *Vicente*. Quatro deles possuem protagonistas “homens-bicho” e o restante possui protagonistas “bichos-homem”, os quais têm características humanas com limitações impostas pelo ambiente/lugar em que vivem aspecto determinante e fundamental para o desfecho em algumas narrativas da obra.

O corpus desse trabalho é composto por três contos, são eles: *Madalena*, *Jesus e Vicente*. A escolha se deu por razões simples, primeiro pela identificação pessoal com os contos: os nomes e também títulos “Madalena”, “Jesus” e “Vicente”, possuem uma enorme carga simbólica, ainda mais no contexto das narrativas. Outro fato que corroborou para a escolha foram às características espaciais presentes nos três contos, que trazem elementos míticos e semelhanças com episódios bíblicos e assim, representam espaços e tempo imprecisos, mas com lugares marcados pelas ações, vozes e olhares dos narradores e personagens. Os espaços nas narrativas, mesmo sem identificação física, são apresentados de tal maneira oprimem os seres que ali habitam.

Os personagens das obras torguianas são “arquetipos da afirmação ou abdicação humanas, quer quando Torga antropomorfiza os bichos, quer quando bestializa o homem” (MAIA, 1999, p. 159). As personagens apresentam semelhanças e diferenças entre si, isto porque são representações de animais (bichos) e de seres humanos, cujos nomes dão título aos contos. Observamos ainda que, apesar das diferenças entre bichos e homens, verifica-se uma nítida humanização dos personagens bichos e também uma animalização dos humanos. Os estudos de Maria do Carmo Sequeira (1994) indicam que alguns contos que possuíam os personagens bichos não-domésticos, como *Farrusco*, *Ladino*, *Vicente* e *Bambo*, são figurações do poeta.

Na obra *Bichos*, a igualdade a que o autor se refere é apresentada por meio das vicissitudes, da trajetória de misérias, dos erros dos homens-bicho e dos bichos-homens. Em Miguel Torga (1996), verificamos a relação igualada entre homens e animais, no entanto, essa

igualdade designa uma degradação para os homens, que evidencia, assim, a condição de humilhados, que se pode entender tanto pelo fato do destino final, que é a morte, quanto pela trajetória de misérias advinda das circunstâncias sociais.

Relataremos um pouco da vida e obra deste autor da literatura portuguesa, que foi atuante tanto como escritor, médico e cidadão português, para que possamos inferir o sentimento de pertencimento à pátria ressaltado nas narrativas, bem como contextualizar o período de regime político autoritário liderado por Antonio de Oliveira Salazar, recorrente nos textos de Torga.

Vislumbramos a necessidade de apresentar alguns dados biográficos, todavia não nos deteremos a esses dados, pois acreditamos que alguns críticos enveredam por análises textuais meramente biografistas, nas quais o percurso das personagens, bem como os enredos presentes nas suas narrativas são diretamente associados àqueles percorridos pelo próprio escritor.

De fato, sejam nos romances, contos, peças ou artigos de jornal, o autor traz refratadas em suas narrativas as experiências vivenciadas pelos lugares por onde passou e em que viveu. Para Candido (2006), quando analisamos uma obra, consideramos que os fatores internos são mais significativos, todavia, os fatores ditos externos, de caráter secundário, também são necessários à compreensão da obra. Por isso, devemos levar em consideração que o escritor desempenha um papel social e que corresponde ou deseja corresponder a certas expectativas dos leitores, como constatamos no prefácio de *Bichos*, em que Torga dialoga diretamente com seus leitores. Antônio Candido (2006, p. 83) afirma que a “matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público” e ressalta ainda (p. 83):

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo.

Buscaremos demonstrar, nesse estudo, que o espaço, pelos processos de seleção e combinação com outros elementos dos textos, não se limita a conceitos como o de lugar/ambiente/fronteira, descritos por alguns teóricos. Um dos maiores problemas que

enfrentamos ao trabalhar com a categoria espaço em literatura é a definição de seu objeto de estudo, pois o espaço é entendido sob pontos de vista diversos, muitas vezes apresentando uma imprecisão conceitual e metodológica.

Nossos objetivos com esse trabalho, expostas inicialmente as motivações, são os seguintes: compreender a constituição peculiar do espaço nos contos escolhidos, observando de que modo sua representação favorece o efeito de realidade e de que modo garante seu estatuto ficcional; entender como o espaço é percebido na narrativa, pensando-o em sua relação com a perspectiva; e analisar a finalidade dos lugares representados, de que maneira colaboram na construção dos outros elementos narrativos e dos sentidos do texto.

Questões que envolvem a percepção do espaço e seu estatuto ficcional não receberam, ao nosso entendimento, a devida atenção da crítica literária até os dias atuais e, por isso, buscamos nos fundamentar em teorias que remetem ao espaço ficcional. Todavia é importante ressaltar que o interesse pelo estudo do espaço vem mudando nos últimos anos, a exemplo da realização de seminários nas universidades brasileiras e grupos de estudos dos Programas de Pós-Graduação como o III Colóquio Internacional do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Linguísticos e Culturais, intitulado “Representações do espaço nas visões artísticas”, realizado na UNESP/ Assis –SP em 2007, o I Colóquio de Estudos em narrativa: o espaço, na Universidade Federal de Uberlândia em 2010, o XIII Congresso Internacional da Abralic, na Universidade Estadual de Campina Grande, que teve um GT específico para espaço, coordenado pelo professor Doutor Ozíris Borges Filho, que também coordena a linha de pesquisa “A construção do espaço na literatura”, na Universidade do Triângulo Mineiro.

O professor Dr. Paulo Astor Soethe mantém na Universidade Federal do Paraná o projeto de pesquisa intitulado “Sentido ético da conformação do espaço literário: análises comparativas e diálogos com as artes visuais. Também o professor Dr. Luís Alberto Brandão Santos dedica-se a estudar o espaço e a espacialização na teoria literária na Universidade Federal de Minas Gerais. Nesse mesma universidade o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG, dedicou um dos números da revista *Aletria* exclusivamente para discutir as “Poéticas do espaço” (volume 15 de 2007). Mencionamos também o nosso grupo de estudos intitulado “Tessituras espaciais”, coordenado pela professora Pós-doutora Ana Cristina Marinho Lúcio, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, no qual já foram defendidas três teses e três dissertações dedicadas ao estudo do espaço literário

CAPÍTULO I
MIGUEL TORGA: UM ESCRITOR ALÉM E
AQUÉM DO SEU ESPAÇO E TEMPO

1.1 TORGA E OS SONHOS DO SUJEITO

Miguel Torga, pseudônimo de Adolfo Correia da Rocha, nasceu em São Martinho de Anta, em 12 de agosto de 1907 e faleceu em Coimbra em 17 de janeiro de 1995. Escolheu o sobrenome Torga por ser uma planta transmontana que possui raízes muito agarradas e duras e atinge grandes profundidades em busca de água, o que demonstra a capacidade de sobreviver nas adversidades, além de ser utilizada como fonte de luz e calor durante o inverno frio de Trás-os-Montes. A escolha do prenome Miguel somou-se à reverência a grandes nomes da literatura como Miguel de Cervantes e Miguel de Unamuno. Torga veio para o Brasil no ano de 1920 e após um ano regressou a Portugal. Um tio do Brasil custeou-lhe os estudos em Coimbra e, aos 24 anos, tornou-se otorrinolaringologista.

Em 1928, quando entrou na Universidade, começou a sua produção literária com a publicação do livro *Ansiedade*. Em 1934 publica, já com seu pseudônimo, *A Terceira Voz* e desde aí escreve uma vasta obra em poesia, prosa e teatro. A ideia de escrever os contos reunidos na coletânea *Bichos* (1940) surgiu enquanto o autor esteve preso na cadeia do Aljube, em Lisboa, dando largas à sua imaginação. A obra conta com mais de 20 edições. O autor optou sempre por descrever espaços da sua pátria e valorizar o seu povo, utilizando para isso cenários de um Portugal rural, esquecido no tempo, com pessoas e animais que lutam pela sobrevivência num espaço físico hostil, agregando temáticas como o humanismo, o existencialismo, o trágico e a religiosidade em sua vasta obra. Deixou-nos 16 volumes dos seus *Diários*, quatro de teatro, 15 de poesia e 20 de prosa. Suas obras foram traduzidas nas principais línguas do mundo, inclusive o chinês. Foram-lhe atribuídos diversos prêmios, dentre os quais se destacam: Prêmio Literário Diário de Notícias (1969), Prêmio Internacional de Poesia das Bienais de Knokke-Heist (1976), Prêmio Morgado de Mateus (1981), Prêmio Camões (1990), Prêmio Vida Literária (1982) e Prêmio Crítica do Centro Português da Associação Internacional de Críticos Literários (1993).

Numa época em que muitos portugueses foram expulsos das suas províncias pela fome que ameaçava a uns e batia à porta de outros, o Brasil acolheu levas de imigrantes. Alguns viveram no campo as mesmas vicissitudes das quais fugiram; outros encontraram na cidade grande oportunidade para construção de uma nova vida. O menino Adolfo Rocha, que mais tarde se tornaria o escritor Miguel Torga, esteve entre os primeiros: veio para o Brasil aos treze anos, trabalhou numa fazenda em Minas Gerais como apanhador de café, destocador de

pastos, vaqueiro e caçador de cobras. Diante das dificuldades enfrentadas como emigrante, retornou a Portugal cinco anos depois, em 1925.

A força de vontade e a capacidade de trabalho deste homem fizeram com que em 1928, o antigo trabalhador braçal publicasse seu primeiro livro, *Ansiedade*. Daí por diante seguiu-se uma vasta obra de alta qualidade que chega a mais de cinquenta títulos. De trabalhador rural em Minas Gerais a médico conceituado em Coimbra, a ascensão permitiu ao escritor se dedicar a construir um conjunto de obra que hoje representa um dos maiores patrimônios literários da língua portuguesa.

Por circunstância ou motivo ainda pouco conhecido, a obra *Bichos*, assim como os *Contos da Montanha*, foram originalmente publicados no Brasil em 1940, e acreditamos que se tratava de uma estratégia de Torga, assim como de muitos escritores portugueses da época, para burlar a censura da ditadura Salazarista. É curioso observar nos contos dessas obras o equilíbrio conseguido entre a dimensão individual, psicológica de cada personagem e a dimensão social. Nos anos de 1940, a literatura portuguesa conseguiu se libertar da excessiva valorização do plano individual e da subjetividade, imposta pelos representantes do segundo momento do Modernismo Português, a Geração de Presença, e se aproximar do engajamento e do realismo socialista já assumidos pelo Romance Brasileiro de 30. Ferreira de Castro, um dos precursores desta tendência neo-realista, levou para a imprensa portuguesa o debate sobre os escritores brasileiros do Nordeste, como Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos.

Foi com grande repercussão que o romance português abandonou as análises intimistas e adotou uma perspectiva de denúncia social, em que o aspecto humano das populações excluídas passou a ser o eixo central da obra. A obra de Torga, por não se submeter às exigências do Neo-Realismo, conseguiu atingir o equilíbrio que assegura a permanência de qualquer texto. A ausência de amarras prendendo o texto a um figurino ou a uma moda literária, embora afastasse o autor das discussões e da convivência com os grupos da época, deu uma dimensão menos restrita ao trabalho, assegurando o interesse do leitor de qualquer tempo e lugar.

Vista com os olhos de hoje, sem as paixões suscitadas pelos dilemas do realismo socialista, a obra de Torga é mais eficiente, mesmo enquanto documento de denúncia, do que alguns romances dos neo-realistas de deliberada atitude política. Enquanto o texto torquiano ampliou a dimensão dos problemas pelas lentes da arte, as obras comprometidas com as

exigências do movimento Neo-Realista deram destaque às estratégias de denúncia política, perdendo-se nos estreitos limites da ética partidária.

Miguel Torga, mesmo distante dos grupos literários, não estava indiferente aos destinos do seu povo e da sua pátria em seus textos, destaque-se que além de ser o autor de retratos densos e psicologicamente bem focados de homens e mulheres, não descarnou seus personagens do contexto social. O autor não se prendeu à corrente de Presença, também não reduziu o alcance da sua obra ao limite neo-realista. As boas intenções e os sentimentos de solidariedade falavam mais alto em algumas obras do Neo-Realismo do que o poder de fabulação, o que era uma amarra a ser quebrada pelos escritores mais ousados e criativos. Ultrapassar tais limites representava colocar o texto literário para além de uma tendência, abrindo para ele as portas da permanência.

Apesar da obra numerosa e variada, é no gênero conto que consideramos que Torga dá o melhor de si. As memórias do menino de Trás-os-Montes e a motivação íntima de um drama coletivo, imprimem à obra de caráter social o seu correspondente suporte individual. O discurso da sua ficção está enredadamente tecido ao curso da sua vida e da vida de todo homem que nasce excluído do mundo capitalista.

Podemos estabelecer semelhanças da obra torguiana com a literatura regionalista brasileira, considerando que a mesma seguia duas linhas, uma rural e outra urbana, que a respeito comenta Afrânio Coutinho (1997, p.264):

(...) em ambas, a preocupação dominante é o homem: de um lado, o homem em relação com o quadro em que se situa, a terra, o meio; é a corrente regionalista ou regional, na qual, em sua maioria, o homem é visto em conflito ou tragado pela terra e seus elementos, uma terra hostil, violenta, superior às suas forças.

Se compararmos a definição de Afrânio Coutinho, sobre o regionalismo brasileiro, com as obras de Torga, aquelas em que há a exaltação da terra natal, a descrição do espaço físico, as tradições peculiares de um povo, a observação das condições climáticas, vegetação, do “modus vivendi” das pessoas, principalmente da linha ruralista em que se baseava a maioria de suas obras, podemos afirmar que Miguel Torga é um autor regionalista. Torga desde o início de sua produção literária assumiu uma tendência individualista e confessionalista, que já eram visíveis ainda quando fazia parte da revista “Presença” em 1929, da qual se separou em 1930, alegando imposição de limites à liberdade de criação. O que nos revela muito de ser caráter artístico, pois estava sempre muito preocupado com o fazer

literário. Escolheu seu próprio estilo, independente até mesmo do movimento literário da época, o Presencismo.

Como podemos perceber, Torga é considerado uma figura marcante da literatura portuguesa do século XX, tendo uma vasta produção em gêneros como a poesia, o romance, o conto e o teatro. O escritor esteve ligado à revista *Presença* e foi fundador das revistas *Sinal* e *Manifesto*. Recebeu prêmios nacionais e internacionais e foi indicado por três vezes, nos anos de 1960, 1978 e 1994 ao Prêmio Nobel da Literatura.

Observamos por meio dos dados biográficos acima que o escritor tratou com genialidade temas universais, humanistas, conteúdos fantásticos, como também a simplicidade do povo humilde de sua pátria. Como afirma o próprio autor: “procurei ser um homem completo. O interesse que sempre tenho concedido aos meus concidadãos, quer como cidadãos, quer como doentes, fez com que me sentisse sempre mais próximo dos homens” (TORGA apud ARNAUT, 1992, p. 55). Não raro, o autor representa, em suas narrativas, as experiências de suas viagens, quer sejam no sentido literal da palavra, quer sejam interiorizadas.

O espaço de liberdade, para Torga, é Portugal. É sobre este país que o autor escreve, já que é a pátria que tem a sua atenção “o meu espaço de liberdade é o mapa de Portugal subentendido na folha de papel onde escrevo” (TORGA apud ARNAUT, 1992, p. 74). Por vezes, contudo, esse mesmo espaço também é motivo para suas críticas e seu descontentamento.

Apesar de ser um grande nome da literatura portuguesa e da vasta obra que conta com mais de 50 livros, entre poesia, prosa e peças teatrais, Miguel Torga é pouco estudado no Brasil. No banco de teses da Capes constam 21 trabalhos, entre teses e dissertações, que contemplam sua obra, sendo que apenas 2 são pesquisas sobre a obra *Bichos*. É importante ressaltar a dissertação de Alexandre Emídio Costa (2010), *Os Bichos de Miguel Torga: o retorno ao elo perdido*, e a dissertação de Mônica de Oliveira Faleiros (2003), *Os Bichos de Miguel Torga: uma leitura*.

O trabalho de Alexandre Emídio Costa, dissertação defendida na USP, é de notável importância para os estudos Torguianos no Brasil. A pesquisa investigou a cosmovisão do autor, a temática telúrica, bem como uma série de reflexões acerca da condição humana, apresentada como uma nova concepção de humanismo. A pesquisa se desenvolveu com

suporte teórico de nomes como Kierkegaard, Sartre, Heidegger, o sociólogo francês Michel Maffesoli e Bakhtin.

Monica de Oliveira Faleiros faz uma análise comparativa dos *Bichos* de Torga com as fábulas. A autora afirma que o diálogo entre as narrativas manifesta-se não em nível textual, mas temático, e analisa os contos conforme o conceito de interdiscursividade composto por Fiorin (1994) e por estudos de Bakhtin e Julia Kristeva. Afirma que *Bichos* remete às fábulas, mas há diferenças, pois, segundo a autora, nas fábulas os bichos são elementos importantes enquanto agentes, são explorados exteriormente, seus comportamentos são avaliados, são objetos de moralização. Já em *Bichos*, os personagens apresentam uma dimensão interior, uma consciência psicológica, são representações do humano.

1.2 O UNIVERSO DE MIGUEL TORGA

Miguel Torga foi um escritor extraordinário para o seu tempo. Ousamos dizer que obteve êxito na elaboração de seus textos e obras, porém, algumas características são fortemente encontradas em sua produção literária e marcam a originalidade de seus escritos, entre elas: a relação com o telúrico, a questão religiosa, a postura frente a política e o humanismo. Apontaremos as características importantes para o entendimento da obra torguiana, em especial no corpus desta pesquisa, a obra *Bichos*.

A relação de Torga com a religião e com Deus era complexa e as vezes até contraditória, estando as raízes dessas relações na sua infância, quando os seus pais, gente de condições financeiras limitadas, o mandaram para um seminário. Naquela época, na região trasmontana, os meninos ou ficavam amarrados à terra, a embrutecer, ou eram enviados para “Santa Madre Igreja”. Torga, sem vocação para o sacerdócio, depressa abandonou o seminário e, como ele mesmo escreveu, a sua relação com a religião e com Deus “foi secando, secando (...) embora quisesse sentir-me ligado a um destino extrabiológico, a uma vida que não acabasse com a última pancada do coração”. Como bom agnóstico que era, referiu-se frequentemente a Deus, na sua prosa e nos seus versos, Torga era crítico de todas as religiões e, em particular, da católica, que conhecia melhor. Apesar das críticas, Torga tinha admiração por um santo do catolicismo, São Francisco de Assis, e um papa, João XXIII, personalidades que faz referência no lindo poema “Oração”.

A respeito das várias religiões, diz em seu *Diário*, que se tivesse que se conciliar com qualquer religião seria a católica, por ser afinal, a única compatível com sua natureza torrencial, terrosa, pecadora. Uma religião em que a água, o sal (batismo), o azeite (unção) e o pão e o vinho (eucaristia) são sagrados e se fazem agentes demiúrgicos.

Os contos também se caracterizam pela profunda religiosidade. Mas essa dimensão sacra se habitua ao universo humano como marca definidora da cosmovisão do autor.

Não se trata, como é óbvio, 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, e estende essa dramatização aos liames gregários que funcionam no plano comunitário e se elevam ao domínio cósmico (FERREIRA, 2008, p. 34).

A sua obra é repleta de simbologia mítica. Os velhos mitos, religiosos ou simplesmente populares, recebem uma configuração literária e retornam de forma universalizante, ultrapassando os limites territoriais e da língua portuguesa, conservando a mesma força nas inúmeras traduções da obra torguiana. Pode-se citar o exemplo nos contos que serão analisados no nosso capítulo 3, como também no final do conto “O Regresso”, do livro *Novos Contos da Montanha* (1941): “A aldeia, desperta, clara e rumorosa, era agora uma barreira inacessível. E o filho pródigo voltou-lhe as costas, vencido” (p. 159). A releitura da parábola é uma mostra da originalidade e da adequação literária de Torga, que consegue potencializar o texto bíblico, moldando-o ao enredo empreendido em “O Regresso”.

Nos termos de Nayade Anido, trata-se da “torgalização do mito”, por meio da qual o autor português, pode-se dizer, busca a identidade nacional a partir da particularidade, do individual, sendo que “o universo mítico de Miguel Torga é o longínquo Trás-os-Montes de sua meninice” (Anido, 1978, p. 83). Na escrita torguiana a ligação com a região natal é uma constante, a rudeza e a pobreza dos meios naturais transfiguram as características humanas e o texto se solidariza com o homem no seu desafio face à vida, como veremos nos contos em análise.

Em 7 de junho de 1977, Miguel Torga recebeu, em Bruxelas, o Grande Prêmio da XII Bienal Internacional de Poesia, de Knokke, que lhe havia sido atribuído em setembro do ano anterior pela totalidade de sua obra. No ano anterior, foi premiado na Bélgica e anos depois, em 1978, foi candidato ao Prêmio Nobel com o apoio de quase totalidade dos escritores portugueses da época.

Em entrevista ao jornal belga *Le Soir* na entrega do Prêmio Nnokker, entre outras coisas, a respeito dos aspectos sociais de sua obra literária:

Sou bastante tenaz; e, como sempre me recusei a submeter os meus livros à censura, publique-os em edições pagas por mim. Foi assim que editei mais de quarenta livros, como romances, novelas, contos, teatro e, naturalmente, poesia... Para conseguir publicar as minhas edições, sacrifiquei muitos divertimentos, prazeres, comodidades que outros se podiam oferecer. Contudo, a experiência foi dura, principalmente ao princípio, já que os meus primeiros livros vendiam pouco. Depois, tudo se modificou [...] Um político português, depois da leitura de um dos meus livros, dizia que eu utilizava, relativamente ao regime Salazar, o método Besredka – método clínico que consiste em ministrar, ao princípio, uma dose mínima de um medicamento, depois de uma dose um pouco mais forte e, finalmente, a dose completa. Tanto para o meu Diário, [...] que é o espelho destes quarenta anos, como para os meus outros livros, fiz o mesmo. Assim, publicava uma obra. Se ma apreendiam, publicava outra. Se esta era, também, apreendida, editava uma terceira, que circulava normalmente. Arriscava aquilo que os editores não podiam arriscar (HERRERO, 1979, p. 24).

Quanto aos aspectos afetivos da sua obra, podem ser apontadas como exemplares as palavras que escreveu, em 1953, sobre a publicação de *Diário*:

Acabada a publicação de cada volume, vem-me um tal nojo por estas notas que fico vários dias incapacitado de as escrever. Pessoalmente, apenas lhes encontro uma significação positiva: testemunhar passo a passo o que foi a crucificação espiritual dum homem insubmisso, que nem no comportamento íntimo, nem no público, se rendeu a uma época incapaz de compreender ou tolerar a mais inofensiva opinião tresmalhada e que se esforça por esmagar a liberdade do pensamento dentro das próprias consciências (*Diário*, 1953, p. 10).

1.2.1 Circunstância Física

Miguel Torga nasceu no ano referido de 1907, em São Martinho da Anta, aldeia perdida na província nordestina portuguesa de Trás-os-Montes. A terra seca, árida, de montanhas imponentes, que era cercada a noroeste com províncias espanholas e a oeste com a província portuguesa do Minho e a sul com a rio Douro, isolada entre montanhas e vales profundos, sem grandes vias de comunicação na época, em que a população praticava uma agricultura tradicional basicamente para subsistência. Na região tinha-se pouco desenvolvimento da indústria, por isso era uma província atrasada socioeconomicamente.

Alguns escritores falavam do nordeste de Portugal, como uma região em que suas gentes viviam com hábitos quase medievais.

Torga representa em suas obras, de maneira fortemente expressiva, a terra trasmontana e seu povo, embora não fale explicitamente dos aspectos negativos. Prefere antes, elucidar as questões naturais e humanas de sua terra natal, mas nem por isso deixa de representar muitos dos aspectos socioeconômicos do atraso da província. Para o escritor, Trás-os-Montes é um “reino maravilhoso”, e é nesses termos que nos introduz em sua terra, em sua obra de 1943, *Reino Maravilhoso – Trás-os-Montes*:

Vê-se primeiro um mar de pedra. Vagas e vagas sideradas, tristes e hostis. Tudo parado e mudo. Apenas se move e se faz ouvir o coração no peito, inquieto, a anunciar o começo duma grande hora. De repente rasga o silêncio da penedia uma voz assim: Para cá do Marão, mandam os que cá estão!... Sente-se um calafrio. A vista alarga-se de ânsia e assombro. Esse penedo falou? Que magia se apodera de nós? Mas ainda os olhos interrogam as fragas e já a voz terrosa ordena: Entre! A gente entra, e já está no Reino Maravilhoso. [...] Mandar, mandam todos. Nas águas de regadio, nos baldios, na mulher e nos filhos, e em si. Em tudo o que no País tem grandeza e sentido... Um mundo! Um nunca acabar de terra grossa, fragosa, bravia, que tanto se levanta a pino num ímpeto de subir ao céu, como se afunda nuns abismos de angústia, não se sabe porque telúrica contrição. Terra Quente e Terra Fria. Léguas e léguas de chão raivoso, eriçado, queimado por um sol de fogo ou por um frio de neve. Serras sobrepostas a serras... Não se vê por que maneira este solo é capaz de dar pão e vinho. Mas dá. [...] Como num paraíso basta estender a mão (TORGA apud HERRERO, 1979, p. 26).

Da gente trasmontana, assinalou:

Homens inteiros, saibrosos, altos, espadaúdos, que olham de frente e têm no rosto as mesmas rugas da terra. Cobrem-se com varinos, mantas e mais roupas de serrobeco ou de colmo. [...] Aos vinte anos (quando não já aos dez) alguns emigram para o Brasil... Voltam mais tarde, aos sessenta, de corrente ao peito, anel no dedo, e com a mesma quimera numa mala de couro... Constroem um chalet com duas águias no telhado, e dizem com ar manhoso a quem lhes censura um amor tão desvairado à terra: Infeliz pássaro que nasce em ruim ninho...ficam, cavam a vida inteira. E quando morrem deitam-se no caixão com a serenidade de quem chega honradamente ao fim dum longo e trabalhoso dia (TORGA apud HERRERO, 1979, p. 27).

O povo que na obra de Torga fala nunca é o povo dos demagogos, nem o povo idealizado pelos nacionalistas. É um povo concreto que é invocado com amor e ternura, um amor sem disfarce. Nos é mostrado a dimensão trágica do seu povo, mas também o seu sentido de humor, a sua ironia, as suas astúcias, obstinações. Percebemos sua genialidade ao

representar um realismo sem ilusões, e uma forma nua e crua de encarar a bruteza da vida. A sua obra é marcada fundamentalmente pela busca da felicidade no terrestre, a aliança do homem com o terrestre.

A originalidade da região despertou o interesse de outros escritores portugueses como o novelista Camilo Castelo Branco, que viveu na região trasmontana por muitos anos. Também Eça de Queirós, Antonio Nobre, Guerra Junqueiro, este último nascido na região, propagaram à terra natal de Torga, as raízes afetivas da alma lusíada.

A ligação do artista com a terra, com as forças telúricas, é uma constante da obra de Torga. Mas a terra, para o escritor não é apenas, nem sequer principalmente uma entidade ou abstração da paisagem, é uma grandeza física e moral, uma realidade elementar a que não é estranha a história. Segundo Ferrer-Correia:

Como o gigante indomável da mitologia recobrava forças cada vez que tocava o solo – filho da Terra, minha mãe amada, / É ela que levanta o lutador caído – assim em Torga o amor da terra e do seu povo se reanima no estreitar do contacto com as pedras e as gentes da sua província natal (BOLETIM CULTURAL, 1988, p. 69).

Para Jacinto do Prado Coelho, a obra de Torga é repleta de plenitude, que não renega a condição dramática de homem, besta e espírito, egoísmo e entrega generosa. Define-o como escritor situado no concreto, ligado ao húmus natal que atinge a universalidade e afirma:

Torga não é apenas expressão duma paisagem ou duma alma colectiva. Afirmar-se como personalidade única, de singular poder criador. A sua obra é ele e a Natureza, ele e Portugal que, em parte, o fez mas que, em parte, ele inventou como Unamuno gerou a Espanha em suas entranhas (COELHO, 1976, p. 20).

Segundo o crítico literário português João Bigotte Chorão, Torga, em suas obras literárias, surpreende o homem a se defrontar com a terra numa profunda conscientização dos seus laços com a natureza. Pois a terra, para Torga, é o santuário da sua peregrinação contínua, a sua paixão, a sua obsessão. Diz ainda o crítico: “A terra é o lugar concreto da aventura humana – da aventura singular e coletiva – mas, subterrânea a essa história visível e secreta de que perdemos muitas vezes a chave do sentido” (CHORÃO, 1987, p.19).

Com base em nossa leitura, podemos constatar que a natureza (o telúrico) aparece nos contos de *Bichos* numa perspectiva panteísta. No livro da filósofa Marilena Chaui (2002), encontramos a etimologia do vocábulo “panteísmo”, ou seja, deriva de duas palavras gregas:

“pan”, que significa “tudo” e “theos”, que significa Deus. O sufixo “ismo”, por sua vez, remete ao sentido de conjunto de ideias, de doutrinas. A partir dessa orientação básica, podemos conceber o termo como um conjunto de doutrinas ligadas à ideia de que Deus não é um ser transcendente, mas existe no plano terreno, presente em todas as coisas do mundo. Para Mora (1998, p.545), o panteísmo se relaciona à concepção de que “Deus e o mundo são a mesma coisa, de modo que Deus não tem nenhum ser fundamentalmente distinto do [ser] mundo”.

O filósofo ainda esclarece que o mundo pode ser concebido como a única realidade verdadeira, à qual se reduz Deus, que costuma, então, ser concebido como a unidade do mundo, como o princípio geralmente orgânico da natureza, como o fim da natureza, como a autoconsciência do mundo, etc. Segundo o mesmo autor, esse panteísmo, pode ser classificado como “panteísmo ateu” ou “panteísmo ateuista”, e tende à afirmação de que não é uma pessoa, mas algo de natureza impessoal.

1.2.2 Circunstância Sociopolítica

Miguel Torga amava a liberdade com permanente coerência. Da política e dos políticos disse:

A política é para eles uma promoção e para mim uma aflição. E não há entendimento possível entre nós, apesar do meu esforço. Separa-nos um fosso de largura da verdade. Radicalmente insinceros, nenhum pudor os inibe. Mentem com tal convicção que se enganam a si próprios, e acabam por acreditar que são o que fingem ser (*Diário XIII*, 01 mar. 1979).

Torga não se furtava aos protestos, mesmo sabendo que até certo ponto, eram inúteis.

Não possuía filiação política, porém, protestava e muito com suas palavras. Foi acusado de comunista e muito perseguido durante o período em que Salazar governou Portugal, ao ponto de ser destituído de um emprego, ser preso e ter inúmeras de suas obras censuradas. Torga fez ainda, várias referências a Salazar em seus Diários. Um poema de 28 de setembro de 1966 (*Diário X*) demonstra a revolta do escritor com a inércia que dominava Portugal:

Panorama
Pátria vista da fraga onde nasci.

Que infinito silêncio circular!
 De cada ponto cardeal assoma
 A mesma expressão muda.
 É de agora ou de sempre esta paisagem
 Sem palavras,
 Sem gritos,
 Sem o eco sequer duma praga incontida?
 Ah! Portugal Calado!
 Ah! Povo amordaçado
 Por que não ser que mordança consentida!

Sobre seus ideias e protestos com suas palavras, afirma em seu livro:

O que eu fui sempre, o que eu sou, e o que serei, é um artista, um homem e um revolucionário. Na medida em que sou artista, quero um mundo onde a beleza seja o vértice da pirâmide. Na medida em que sou homem, quero que nesse mundo os indivíduos sejam livres e conscientes. E na medida em que sou revolucionário, quero que a revolução traga à tona as grandes massas, e que nunca acabe de percorrer o seu caminho perpétuo, sem estratificações e sem dogmas (*Diário IV*, 1948, s/p).

O que Torga desejava ardentemente era a liberdade, para si e para Portugal, mas com responsabilidade. Ao nosso ver, Miguel Torga foi e será um grande símbolo da coerência, da liberdade e da democracia. Conforme sugerem vários críticos, o comprometimento político consciente e a denúncia social de opressão aparecem na estética contística torguiana como marca indelével. Na linguagem simples está um perfil teórico elaborado e especialmente nos prefácios de suas obras é que se pode perceber a opressão de décadas que impediu o desenvolvimento humano e físico não somente da região transmontana, mas de Portugal de modo geral.

[...] isto é, meditado, pois contempla, em poucas palavras os três elementos fulcrais da comunicação literária: o autor, o texto e o leitor. [...] As considerações do escritor são, assim, enriquecidas por elementos provenientes de um contexto alargado, que proporciona ao prefaciador a oportunidade de situar os seus contos num vasto espaço cultural que ultrapassa, com rendimento eficaz, as fronteiras formais do objecto literário. Provêm deste facto notações que abordam leituras antropológicas, sociológicas e políticas (FERREIRA, 2008, p. 34).

Na abertura contextual politizada, Torga traz o leitor para refletir sobre a condição de vida e transforma sua obra em “esforço de comunhão universal” (2002, p. 381), conforme o próprio autor coloca:

Desde rapaz que defendo uma arte o mais pura possível nos meios e o mais larga possível nos fins. Uma super-realidade da realidade, onde todos os homens se encontrem, quer sejam intelectuais quer não. Daí que no meu espírito tenha igual peso o juízo dos leigos e o dos ungidos, e me console tanto o aplauso dos simples como o dos complicados. Só quando uns e outros se juntam na mesma curiosidade pelo que escrevo sinto uma relativa paz de consciência e alguma certeza. É menos cruciante o medo de me perder nas malhas dum ritual esotérico. (TORGA, 2002, p. 381)

1.2.3 O humanismo e o sentimento trágico da vida

O humanismo presente na obra torguiana é marcado por uma concepção de homem que se dobra sobre si mesmo, mas abarca também o outro, seja o indivíduo, a natureza ou o espaço social. Sobre eles, Torga derrama compreensão e amor, que impulsionam ao contato e ao confronto com o outro, mesmo que isso possa gerar tensões. Segundo o próprio escritor, "o homem continua a ser a minha grande aposta. Sem acreditar nele, como poderia acreditar em mim?" Além disso, nas palavras do crítico português José de Melo presentes em seu livro intitulado Miguel Torga: a obra e o homem, no capítulo "O Humanismo de Miguel Torga", afirma o seguinte:

Esta humanitariedade de Miguel Torga, de fundo racional e emotivo, não é porém uma humanitariedade enfeudada a teorias. [...] O [seu] racionalismo sui generis é, todavia, como a sua humanitariedade, um racionalismo humano, em que têm larga conta as razões de afetividade, de ternura, de humanidade, razões que muitas vezes, humanamente, comandam mais que a razão (MELO, 1960, p. 29).

Homem mais carregado de saber do que de ciência, Torga foi um fiel portador dos sentimentos trágicos da vida, da consciência dilacerada pela dúvida, pelo desespero humanista. O escritor trasmontano apresenta em suas obras a originalidade de sua humanidade concreta, dolorida e em muitos casos, poética. Por vezes o sentimento trágico transformou-se em sentimentos com tons irônicos, de sarcasmo. Porém, o sentimento trágico que adentra a consciência de Torga não lhe aliena, antes potencializa o sentido de sua vida. O sentimento trágico da vida brota sob um manto de ensimesmamento, e está presente na prosa torguiana, como no conto "O leproso", do livro *Novos Contos da Montanha* (1941).

No conto *O Leproso*, o trágico se constrói progressiva e linearmente, coadunando consciência, exclusão social, alienação e morte. O conto, ambientado na região do Douro, faz referências explícitas à condição social das personagens envolvidas: “[...] Escravos de uma terra hostil e de uma sociedade hostil, simples e toscos instrumentos de produção nas mãos injustas da vida” (TORGA, 1996, p. 68). Dessa forma, percebe-se nitidamente a aura de denúncia em que se constrói a narrativa de cunho neo-realista. Neste conto, Torga utiliza-se do narrador heterodiegético para trazer luz sobre a precariedade da vida dos explorados pela sociedade feudal/capitalista, esboçando inicialmente as condições sub-humanas em que está imersa a personagem-protagonista, ou seja, em um espaço onde reina a pobreza, a fome, a injustiça e todas as intempéries da natureza do meio rural e agrário português.

Por seu turno, a narrativa demarca a hora da revelação da doença trágica do herói — “Ao meio-dia” (TORGA, 1996, p. 67), hora da refeição e hora da condenação do herói — e usa de Margarida como oráculo revelador do mal que habitava a personagem-protagonista. Além disso, a figura emblemática de Margarida contrastava com as condições desumanas em que viviam os trabalhadores, pois “[...] era nova, sadia e alegre e de resposta sempre na ponta da língua” (TORGA, 1996, p. 67). O momento epifânico da personagem trágica, Julião: a personagem protagonista conhecerá a desdita, o infortúnio, pois passará de um momento de ilusória felicidade na presença de Margarida para a total desventura, com a revelação da enfermidade, a lepra.

Por seu turno, a atmosfera trágica vai se avultando com o tempo que cresce, linear e progressivamente, apresentando as marcas do trágico no corpo e, em especial, no rosto da personagem protagonista, de forma impiedosa e inexorável, mas “[...] não tinha culpa de semelhante miséria. Uma fatalidade superior a todas as forças escolhera-o para vítima indefesa” (TORGA, 1996, p. 72). Em contrapartida, a esperança de cura em Julião renasce quando uma velhota de S. Cibrião lhe recomenda um banho de imersão, muito embora já tivesse perdido algumas partes de seu corpo. Mas com o tempo, Julião percebe a farsa do ato milagroso e aparece o trágico da história. Nasce o sentimento de vingança por todos aqueles que o excluíram do convívio social, ou seja, pela comunidade de Loivos, seu berço natal.

O conto, marcado pela brevidade e pela economia de meios narrativos, constrói, pela linguagem imagética e descritiva, a atmosfera trágica que envolve Julião, personagem protagonista da ação trágica. A nosso ver, o conto de efeito trágico citado, reitera ainda o que Fernão de Magalhães Gonçalves (1995) assevera acerca da vida humana, como sendo a configuração de um permanente risco, por ser descontínua e por estar fechada no tempo. “E é

na prancha do tempo, sempre de costas para o futuro e para o eterno, que o homem encadeia no seu passado cada ato presente” (GONÇALVES, 1995, p. 15).

1.2.4. Sobre *Bichos*

O corpus do nosso trabalho, a obra *Bichos*, de acordo com nossa hipótese, parte do princípio que o homem se encontra em uma sociedade civilizada, isto é, corrompido por valores do seu tempo e distanciado de modo exagerado de sua origem. Para que a alma do homem se “ilumine”, ele deve conscientizar-se de que, no cosmo, não há distinção entre os seres vivos. Nesta perspectiva o homem, por sua capacidade racional é considerado como ser superior e os animais, por serem mais regidos pelo instinto, são vistos como seres irracionais, superiores.

Ao mesmo tempo, queremos mostrar que o autor se propõe a levar o homem a perceber que tanto ele, como os demais seres vivos são oriundos e frutos da mesma “deusa”, ou seja, da Mãe Natureza. Cabe a cada homem regressar à sua origem e torna-la presente e atuante em sua vida, ainda que civilizada. Somente voltando à origem, por meio do contato com o outro, isto é, com os seres vivos que vivem integrados à natureza e são dotados de simplicidade, pureza e sensibilidade, o homem despertará e reaprenderá a usar a sua sensibilidade e passará a harmonizá-la com a razão. Passará, assim, a guiar-se por valores fundamentais, como a fraternidade e a solidariedade, valores que permitiriam ter uma relação mais justa com o seu semelhante.

CAPÍTULO II

O ESPAÇO E SUAS DECORRÊNCIAS

2.1 O ESPAÇO COMO REPRESENTAÇÃO FICCIONAL

A escolha do corpus desta pesquisa deu-se pelo fato de considerarmos uma obra de grande importância da literatura portuguesa, pouco conhecida e também estudada no Brasil. A antologia *Bichos* foi publicada pela primeira vez no Brasil e anos depois em Portugal, e mesmo assim, não foi consagrada pela crítica literária na época de sua publicação. Portanto, acreditamos que é uma obra extremamente rica no sentido literário, repleta de significados no que se refere à espacialidade do texto e merece ser contemplada por mais estudiosos. Miguel Torga é, sem dúvida, um minucioso arquiteto na representação do espaço em suas obras, além de profundo conhecedor da estrutura das narrativas, dessa forma, observamos que a construção do espaço em *Bichos* se dá não só na composição de lugares, no trânsito das personagens nos contos, mas também pelo narrador, pelas simbologias de nomes e descrições.

Quanto à categoria analítica escolhida, o espaço, nos poucos livros que tratam sobre a categoria, permeia a análise de obras e poucos desenvolvem a respeito da espacialidade, principalmente no que tange à teoria literária. Verificamos que o tempo foi estudado em maior proporção que o espaço e tem grandes discussões em termos filosóficos e científicos. Paul Ricoeur teorizou sobre o tempo na narrativa e não temos uma obra semelhante em relação ao espaço. Admitimos que o estudo do espaço na narrativa tem crescido de maneira significativa, após o livro *La production de l'espace*, de Henri Lefebvre (1974).

Escolhemos o método de abordagem do estudo do espaço proposto por Santos (2007), ou seja, a representação do espaço no texto, pois acreditamos que dá margem a uma análise mais ampla do conceito de espaço. Não pretendemos esmiuçar a questão das diferentes concepções de espaço que foram elaboradas através dos tempos por inúmeros pensadores,

mas demonstrar a complexidade do conceito de espaço na obra de ficção e como esse deve ser observado de acordo com a obra.

Do ponto de vista teórico, observamos que o espaço tem sido valorizado nas últimas décadas, especialmente no tocante à Teoria da Literatura. Importante salientar que a concepção de espaço como “campo” encontra respaldo teórico em Einstein, que retoma a concepção do espaço nas três dimensões, sejam elas: altura, largura e profundidade e numa quarta, o tempo. De acordo com Abbagnano (1998), o primeiro teórico a estudar a subjetividade do espaço foi Hobbes, e para ele, a realidade espacial depende de um interpretante e, portanto, é subjetiva. No que diz respeito ao espaço, Kant constatou que não é possível vê-lo, mas apenas os corpos ou objetos no espaço. Para esse autor, a subjetividade do espaço é transcendental, é um *a priori*, “a condição de possibilidade dos fenômenos, não uma determinação que dependa deles”. Dessa forma, não podemos imaginar objetos sem espaço, mas podemos imaginar um espaço sem objetos.

A análise do espaço possui notável relevância teórica nas mais diversas áreas do conhecimento, conforme preceitua Luiz Alberto Brandão Santos (2007). Em seu artigo *Espaços Literários e Suas Expansões* o autor menciona estudos direcionados à análise do espaço em diversas áreas do conhecimento, tais como Geografia, Arquitetura, Teoria da Arte, Física, Teoria da Literatura, Urbanismo, Semiótica e Filosofia. No artigo, o professor define os principais modos segundo os quais a categoria espaço tem sido utilizada em análises literárias, categoria principal de nossa pesquisa. Na sistematização proposta por Santos, existem quatro modos de abordagem dos espaços literários, que são: representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização; e, espaço da linguagem.

Santos (2007) propôs uma pequena sistematização de quatro diferentes tipos de abordagens do espaço na teoria da literatura, sejam elas: representação do espaço no texto, em que é visto como cenário, lugar de pertencimento e/ou trânsito das personagens; estruturação espacial ou mesmo estruturação textual, que está intimamente ligada à noção de forma estética e simultaneidade; espaço como focalização, que se centra na análise do ponto de vista, na perspectiva, ensejando que na literatura há um tipo de visão; e por fim o espaço da linguagem, que afirma a espacialidade da linguagem verbal, ou seja, a própria palavra é vista como espaço.

Analizamos a representação do espaço enquanto composição de lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da ação, portanto, acreditamos que o estudo da construção e do funcionamento do espaço na estrutura e

na semântica da narrativa é necessário para compreender implicações de cunho antropológico, cultural, ideológico e estético presentes na obra. Como problematização, pensamos: se não considerarmos o espaço narrativo como meio geográfico e social, se não valorizarmos os aspectos físicos (lugares, objetos, corpos, superfícies, entre outros) percebidos pelas personagens e narrador, estaremos desprezando aspectos importantes para o conceito de espaço, e assim dificultando a análise. Com essa preocupação, salienta Lins (1976, p. 69):

Como devemos entender numa narrativa o espaço? Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o seu espaço? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é espaço; e que também suas recordações e até visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao tempo psicológico, designariamos como espaço psicológico [...] tudo na ficção sugere a existência do espaço [...] Temos, pois, para entender o espaço na obra de ficção, que desfigurá-lo um pouco, isolando-o dentro de limites arbitrários.

Compreendemos também, que uma análise centrada unicamente no cenário, sem entendê-lo numa relação com os sujeitos, perderia muito no sentido.

Conforme expôs Santos (2007, p. 207):

Há, no escopo da Teoria da Literatura, diferentes concepções de espaço, as quais nem sempre revelam, explícita e, contrastivamente, suas idiossincrasias, mesmo em casos em que estas geram perspectivas teóricas conflituosas ou incompatíveis.

Para Soethe (2007, p. 221), “figurar o espaço é tematizar condicionamentos recíprocos entre figuras humanas e seu entorno, mas também problematizar as relações entre as figuras humanas, elas mesmas, na partilha de espaços comuns”. Já segundo Lins (1976, p. 65), “o espaço constitui elemento da máxima importância e também um dos mais interessantes no universo ficcional de obras por ele já analisadas”.

Estudos como os de Santos (2007), Soethe (2007), Lins (1976) e Dimas (1994) serão norteadores para a presente pesquisa. Acreditamos que a escolha de uma só teoria relativa ao espaço não contempla os aspectos que entendemos como espaciais nas narrativas. Utilizaremos o modo de abordagem da representação do espaço proposto por Santos (2007) como aporte teórico, todavia, nos reportando a outros teóricos para embasar a nossa análise.

Sobre a representação do espaço, afirma Santos (2007, p. 208): “nesse tipo de abordagem, com frequência nem se chega a indagar o que é espaço, pois este é dado como categoria existente no universo extratextual” e complementa (p. 208):

Utiliza o léxico espacial que inclui termos como margem, território, rede, fronteira, cartografia, buscando compreender os vários tipos de espaços representados no texto literário em função do fato de se vincularem a identidades sociais específicas.

O professor Paulo Astor Soethe critica o tipo de abordagem acima citada, pois acredita que não esclarece a natureza e o sentido do espaço na literatura. Entretanto, percebemos que o espaço narrativo também deve ser observado como meio geográfico e social, onde é desenvolvida a ação, pois os aspectos físicos percebidos pelo narrador e pelas personagens são relevantes na narrativa.

Uma análise pautada apenas no espaço como cenário seria insuficiente dentro da narrativa, assim, acreditamos que a percepção dos sujeitos ficcionais sobre o lugar/cenário/ambiente/paisagem estabelece uma relação com o espaço e, principalmente, os trajetos percorridos por alguns sujeitos. Esses percursos das personagens no espaço são escolhas que também ganham significação na estrutura da narrativa.

Sugiyama (2009), baseado nos estudos de Zubiaurre sobre a descrição, aponta algumas das transformações ocorridas no uso do recurso de representação espacial:

Inicialmente de um papel secundário de nomeação e indicação de lugares, as descrições passam a assumir, no século XVIII, uma função didático-informativa: durante a segunda metade do XIX, o modelo representativo recorre às descrições como meio de retratação objetiva de um real social, psíquico e histórico em consonância com a perspectiva cientificista; e no século XX, a criação artística abusa deste modelo e o subverte [...] (SUGIYAMA, 2009, p. 30).

Para Zubiaurre (2000), há dois vieses no tratamento do espaço, o primeiro viés é sincrônico e associa aspectos semiológicos e narratológicos, verificando as relações do espaço com os demais elementos na narrativa; o segundo viés é diacrônico e está relacionado a aspectos temáticos e simbólicos, configurados em espaços antropológicos, topográficos, formais e cronotópicos. Apesar de seu trabalho ter como enfoque obras realistas do século XIX, a autora desenvolve ampla reflexão metodológica sobre os variados enfoques usados em

análises do espaço literário antes de prosseguir com as análises sobre o espaço em obras oitocentistas.

O espaço adquire um novo status nos estudos literários a partir do Estruturalismo, quando “passa a ser tratado não apenas como categoria identificável em obras, mas como sistema interpretativo, modelo de leitura, orientação epistemológica” (SUGIYAMA, 2009, p. 32) reconhecendo que a linguagem possuía uma espacialidade própria. A partir dessa perspectiva e de seus desdobramentos surgiram duas grandes diretrizes: a primeira se baseando no Pós-Estruturalismo e Desconstrucionismo e a segunda foi delineada pelos Estudos Culturais. Segundo Sugiyama “houve a retomada da noção de *representação*, ou seja, uma mimese que, embora perpassada por mediações, vincula-se a um contexto extra-textual, social e, principalmente, político”.

Abordaremos um pouco mais sobre o primeiro modo de abordagem da representação do espaço na literatura apontado por Santos. Na representação do espaço, o primeiro e o mais recorrente modo de tratamento da categoria em textos literários, o espaço é entendido como cenário ou plano de fundo. Representa “lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da ação” (SANTOS, 2007, p. 208).

Para Sugiyama (2009), nesse modo a categoria espaço não se desvincula de sua dimensão empírica, assumindo funções nas quais “o recurso descritivo predomina e gera questões referentes a efeitos ou a tipos de ambiente narrativos. Ainda nessa forma de abordagem, Santos faz observações a respeito dos translatos, que são representados pelo “espaço social” e pelo “espaço psicológico”. O espaço social expressa fatores históricos, econômicos, culturais e ideológicos, podendo assumir maior ou menor viés determinista. Já o espaço psicológico faz “projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade, entre as quais são bastante comuns a psicanalítica e a existencialista” (SANTOS, 2007).

Importante diferenciar os termos lugar e espaço, necessários para a análise. No Realismo-Naturalismo, o lugar tornou-se fundamental, principalmente pela coesão dos princípios do Determinismo no texto literário. A influência do meio sobre o comportamento do homem, a relação entre o indivíduo e o ambiente social em que vivia, foram temas recorrentes nas produções literárias desse período. As narrativas apostavam na construção do espaço e este tinha valor decisivo para o desfecho, se valia da descrição exaustiva dos lugares

para certificar o real, e ainda a descrição espacial corroborava para aumentar a noção de realidade, tão buscada pelos preceitos do Realismo-Naturalismo.

O termo “lugar” é usado para designar um espaço ocupado, um local específico. Já “espaço” remete ao sentido de extensão, distância, duração, intervalo de tempo. Para o geógrafo Tuan, “lugar é segurança” e “espaço é liberdade”.

Espaço é mais abstrato do que lugar. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e dotamos de valor. As ideias de ‘espaço’ e ‘lugar’ não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar (TUAN, 1983, p. 6).

Esta conceituação de Yi-Fu Tuan considera a relação do espaço com o homem e decorre da familiaridade entre eles, dessa forma, o homem “mora num lugar” e “movimenta-se num espaço”. Ainda explica o autor (1983, p. 14):

O espaço é um símbolo comum de liberdade no mundo ocidental. O espaço permanece aberto, sugere futuro e convida à ação. Do lado negativo, espaço e liberdade são uma ameaça [...]. O espaço fechado e humanizado é lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos. Os seres humanos necessitam de espaço e lugar. As vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade.

Certeau (1994, p. 201) também discute os termos lugar e espaço relacionando o homem com o meio e explica que no lugar:

Impera a lei do próprio: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar próprio e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.

Sobre o termo espaço, este é estabelecido

Sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável de tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidade contratuais. [...]

diversamente do lugar, não tem, portanto, nem a univocidade, nem a estabilidade de um “próprio” (CERTEAU, 1994, p. 202).

Para Michel de Certeau e Yi-Fu Tuan, a ideia que distingue lugar e espaço é a mesma, ao nosso ver. Para eles, o lugar assume a característica de estabilidade e segurança, enquanto o espaço assume de instabilidade e risco e nesse sentido, corrobora com o termo defendido por nossa pesquisa de “espaço de opressão”, pois demonstra o meio hostil e de submissão em que estão inseridas as personagens.

A nossa pesquisa revelou, até agora, a espantosa polissemia e amplitude de sentidos do vocábulo espaço. “Para o confirmar, basta verificar, num bom dicionário, as suas múltiplas acepções nos âmbitos mais diversificados: da filosofia à física, da geometria à literatura” (GORDO, 1995, p. 19).

Segundo Gordo (1995, p. 19) o “[...] universo espacial da narrativa só subsiste e se entende como réplica artística do outro, o real ou cósmico, em cuja experiência o homem funda o conceito de espaço”. Na verdade, nos novos mundos fictícios inventados pela literatura, o espaço não funciona senão como instância indireta em que a apreensão do real se manifesta, sendo os objetos espaciais finitos e indeterminados, só possivelmente atingindo o status inverso disso no espaço real. Ao leitor, segundo Ingarden (1973), cabe o preenchimento imaginativo dessas lacunas. Segundo Gancho (2002, p. 23), “[...] o termo espaço, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar um ‘lugar’ psicológico, social, econômico etc., empregamos o termo ambiente”. Todavia, não necessariamente o espaço ficcional na literatura deve ser somente narrativo. Em muitos poemas descritivos, a espacialidade é evidenciada, porém, como nosso propósito é analisar tal categoria em contos, vamos nos restringir ao espaço narrativo.

Lins (1976) estabeleceu uma distinção essencial entre espaço e ambientação. Nos comentários de Dimas sobre os estudo de Osman Lins, o espaço “puro e simples”, referencial e denotado, que se reporta a lugares interiores e exteriores, só ganha status de ambientação se não for patente e explícito, se for, pelo contrário, implícito e subjacente em seus dados da realidade, conotativos por excelência, portadores de complexidade e destinados a leitura mais perspicaz. Pretendemos enfocar os espaços gerais e amplos e os particulares e restritos, a que se refere Antonio Candido, no artigo “Espaço e degradação”, comentado por Dimas.

Interessam-nos, também, os espaços físicos, sociais, assim como suas relações funcionais com os personagens, discutidas por Gancho (2002). Tornar evidentes temas e

figuras espaciais representados por pares opostos dialéticos com “marcado caráter espacial” (antíteses e oxímoros), como alto/baixo, próximo/distante, cidade/interior, por exemplo.

Lins (1976), no livro *Espaço romanesco de Lima Barreto*, de 1976, resultado de sua tese de doutoramento, sistematiza uma sólida tipologia para a ambientação, que nos parece ter funcionalidade ainda válida atualmente, em uma ótica narratológica. O autor afirma que ambientação consiste em um conjunto de procedimentos empregados no texto narrativo com o fim de evocar a ideia de um ambiente. Diz ainda que, para aferir o espaço, o leitor leva em consideração a experiência que tem de mundo.

Entretanto, com respeito à ambientação, “[...] onde aparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa” (1976, p. 77). E, segundo esse mesmo autor, a ambientação pode ser franca, reflexa e dissimulada ou oblíqua, de cujos conceitos e exemplos passamos a discorrer agora: por franca entende-se aquela em que o narrador introduz, pura e simplesmente, a descrição física do ambiente, estabelecendo um hiato no desenrolar da ação. Neste caso, a ambientação não contribui para a compreensão da trama, ou do estado de espírito da personagem. Funciona, tão-somente, como uma moldura, um pano de fundo dos acontecimentos.

Quanto à ambientação reflexa, certamente não se confunde com o ato praticamente estanque da cisão levado a efeito pela ambientação franca, ao contrário disso:

Ela é percebida pela personagem, o que evita o hiato na trama. De qualquer forma, o entorno está sendo enunciado e não tem, necessariamente, uma relação intrínseca com o desenrolar dos acontecimentos (Lins, 1976, p. 23).

E, por fim, a ambientação oblíqua ou dissimulada: é uma construção narrativa que consiste em destacar como característica primordial a ausência de um corte no desenrolar dos acontecimentos. A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação. Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse de seus próprios gestos (LINS, 1976).

Pode-se afirmar que é patente o dinamismo narrativo alcançado a partir do emprego desse tipo de ambientação. É possível sugerir uma aparente simultaneidade entre o tempo da diegese e do discurso, pois aqui desaparece a cisão que se constata principalmente na ambientação franca, entre o narrar e o descrever. A ação do personagem engendra um espaço que emana de seu percurso por meio de suas ações. Logo, personagem e ação, evidenciadas

por um narrador heterodiegético e onisciente, fornecem ao leitor os índices necessários à narração.

Por último, Lins (1976) levanta ainda a possibilidade de, por outros prismas, podermos classificar a ambientação como ordenada e desordenada, assim como o que ele nomeia de ambientação exaustiva e alusiva. A essa classificação Antônio Dimas não faz nenhum tipo de referência em seu livro *Espaço e romance*. Ao contrário, imprime grande destaque apenas e tão-somente à distinção proposta por Lins entre espaço e ambientação e à classificação da ambientação em três tipos, já apontados neste estudo.

Por ordenada entendemos a ambientação em que ordem e exatidão dos componentes do espaço são metodologicamente exigidas, enquanto a desordenada é a que, faz uma espécie de simples catalogação dos componentes, “[...] sem muita ordem” (ibid., p. 86-87), como se, em aparência, elidisse qualquer forma de método organizacional. Exaustiva é aquela minuciosa, detalhista, que esquadrinha o ambiente, pontilhando-o de elementos em superpopulação. A alusiva, ao contrário, entendemos ser muito mais sugestiva e parcimoniosa.

Com relação a topoanálise, proposta por Bachelard, que enseja um “estudo psicológico sistemático dos locais da nossa vida íntima” (2005, p.28), o autor propõe uma análise fenomenológica, em que estuda-se o espaço enquanto experiência vivida, por meio da percepção do sujeito em sua individualidade, relacionando os espaços internos aos espaços externos. Borges Filho sistematiza ainda mais essa conceituação. Para o autor, a topoanálise não se limita a um estudo psicológico, mas é composta também por “inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc [...]” (2007, p.33). Na análise do espaço, na obra literária, deve ser considerada a vida íntima como a vida social, englobando as relações das personagens com o espaço seja no âmbito cultural ou natural.

Podemos ainda considerar a própria personagem como espaço, e compará-lo a outros termos do mesmo campo semântico, como lugar, ambiente, paisagem e território. Na topoanálise, buscamos identificar os diferentes espaços e as movimentações entre eles no texto literário, verificando a presença de macroespaços e microespaços. Borges Filho indica ainda, as funções que o espaço pode desempenhar, como caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem; influenciar as personagens e também sofrer as suas ações; propiciar a ação; situar as personagens geograficamente; representar os sentimentos vividos pelas personagens; estabelecer contraste entre as personagens e antecipar a narrativa.

No que se refere à percepção espacial, buscamos embasamento na teoria filosófica de Merleau-Ponty, unindo-a a alguns conhecimentos sobre a construção do ponto de vista na narrativa, com as devidas limitações e, para isso, utilizamos como fonte a maravilhosa tese de Raquel Trentin Oliveira (2008) que analisa o espaço ficcional dos romances queirosianos.

Para Oliveira (2008), na “narração heterodiegética, ou seja, em que o narrador está fora do tempo e do espaço em que as personagens vivem, temos a noção da relação que o narrador e as personagens estabelecem com o espaço representado. São o narrador e as personagens que experimentam tal espaço, sentem-o, observam-o.” E ainda acrescenta que “esta relação de constituição do espaço é, de acordo com Merleau-Ponty, dependente do corpo – ‘O corpo é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral de minha compreensão’”. Na obra, *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty intitula a segunda parte da obra *O mundo percebido*, subdividida em três capítulos “O sentir”, “O espaço” e “A coisa natural”. No estudo da percepção do espaço, suas ideias corroboram para a compreensão da relação entre o sujeito com seu entorno.

Raquel Trentin preleciona que para Merleau-Ponty (1999, p. 275), “o espaço é um meio de experiência constituído a partir da coexistência do sujeito que sente e do sensível, e cujo conhecimento implica a consciência do próprio corpo: ‘a unidade de espaço, mesmo quando imaginado, só é depreendida a partir da mediação da experiência corporal, pois, no espaço em si, sem a presença de um sujeito psicofísico, não há nenhuma direção, nenhum dentro, nenhum fora’”. Portanto, segundo a estudiosa “O espaço não pode ser compreendido como independente do sujeito encarnado, da perspectiva, pois, para conhecer um objeto, tomamos uma posição no espaço”:

A coisa nunca pode ser separada de alguém que a percebe, nunca pode ser efetivamente em si, porque suas articulações são as mesmas de nossa existência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade. Nessa medida, toda percepção é uma comunicação ou uma comunhão (PONTY, 1999, p. 429).

Merleau-Ponty (1999, p. 285), explica ainda que o sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que é afetado ou modificado por ela; é, isto sim, uma “potência que co-nasce em um certo meio de existência ou se sincroniza com ele”. Dessa forma:

Aquele que sente e o sensível não estão um diante do outro como dois termos exteriores, e a sensação não é uma invasão do sensível naquele que

sente. É meu olhar que subtende a cor, é o movimento de minha mão que subtende a forma do objeto, meu olhar acopla-se à cor, minha mão acopla-se ao duro e ao mole, e nessa troca entre o sujeito da sensação e o sensível não se pode dizer que um aja e que o outro padeça, que um dê sentido ao outro. Sem a exploração do meu olhar ou de minha mão, e antes que meu corpo se sincronize a ele, o sensível é apenas uma solicitação vaga (PONTY, 1999, p. 288).

Dessa maneira, nota-se que o corpo forma com o espaço um sistema, do qual é parte fundamental, alimentando as configurações espaciais. Além disso:

Toda a sensação pertence a um certo campo. Dizer que tenho um campo visual é dizer que, por posição, tenho acesso e abertura a um sistema de seres, os seres visuais, que eles estão à disposição do meu olhar [...] sem nenhum esforço de minha parte; [...] é dizer ao mesmo tempo que ela [a percepção] é sempre limitada, que existe sempre em torno de minha visão atual um horizonte de coisas não vistas ou mesmo não visíveis. A visão é um pensamento sujeito a um certo campo (PONTY, 1999, p. 292).

É essa noção, de que o espaço toma sentido em relação a uma experiência corporal que explica Oliveira (2008), que também embasa nossa análise nos contos estudados. Pois, dessa maneira, a atividade dos sujeitos, seu movimento, a exploração do espaço pelo corpo é uma forma de concebê-lo. E nos contos, o movimento, a exploração do mundo, é realizado pelas personagens, são elas que mesmo sem expressamente se movimentarem, seu campo de ações muitas vezes implícito no texto, permitem que seja delineado um habitat, um lugar possível.

É necessário conhecer quem orienta a perspectiva narrativa e quem é o narrador, ou seja, quem percebe e quem fala. No caso das descrições espaciais de Torga, a maioria das vezes quem fala é o narrador, mas é a personagem quem percebe, aparecendo o espaço conforme a orientação dela.

2.1. OS ESPAÇOS DE TORGA

Os contos de Miguel Torga dão margem a uma boa compreensão do assunto, visto o investimento que dão à construção do espaço. Os textos classificados por críticos como neorrealistas apresentam narrativas que representam de modo fiel a realidade do homem transmontano de sua época. Além disso, os contos estudados demonstram peculiaridades quanto à focalização, que enseja a discussão da percepção espacial ou ponto de vista de um narrador em terceira pessoa, onisciente ou o das personagens. Ousamos dizer que a narrativa aposta na construção do espaço e este ganha um valor decisivo para o desfecho.

No caso de Torga, pensar a configuração do elemento espacial contribui para a leitura de sua obra, uma vez que a fortuna crítica brasileira ainda não dirigiu um olhar atento à representação espacial. Em Miguel Torga, a forma geográfica aparece nos contos e constitui a relação humano-divina e um universo maravilhoso em que a natureza dita o ritmo da vida na Montanha. Conforme sugerem vários críticos, o comprometimento político e a denúncia social de opressão são marcas da estética torguiana e são relacionados aos espaços.

Na linguagem simples está um perfil teórico elaborado e, especialmente, nos prefácios das obras de Torga é que se pode perceber a opressão de décadas que impediu o desenvolvimento humano e físico, não somente da região transmontana, mas de Portugal de modo geral.

[...] isto é, meditado, pois contempla, em poucas palavras os três elementos fulcrais da comunicação literária: o autor, o texto e o leitor. [...] As considerações do escritor são, assim, enriquecidas por elementos provenientes de um contexto alargado, que proporciona a prefaciador a oportunidade de situar os seus contos num vasto espaço cultural que ultrapassa com rendimento eficaz, as fronteiras formais do objeto literário. Provêm deste facto notações que abordam leituras antropológicas, sociológicas e políticas (FERREIRA, 2008, p. 34).

Percebemos que a questão espacial tem grande valor nos contos, não apenas pela presença dos espaços naturais em que ocorrem as narrativas, mas pela voz e olhar do narrador, como no conto “*Ladino*”, em que o narrador se refere ao galo Tenório, personagem de outro conto da antologia. E também no conto “*Vicente*”, último conto da obra e também um dos nossos objetos de análise, que remete à narrativa bíblica, mas se utiliza de um espaço impreciso.

Os bichos e os homens fazem parte de um mesmo universo pelas pistas dadas pelo autor no prefácio da obra, no qual afirma que “bichos” são todos os seres igualados em suas vicissitudes, companheiros da mesma “Arca”, de um mesmo Espaço, como a “Arca de Noé”, referência bíblica para demonstrar que bichos e homens são partes de algo em comum.

[...] Fazemos parte do mesmo presente temporal e, quer queiras, quer não, do mesmo futuro intemporal. Agora sofremos as vicissitudes que o momento nos impõe, companheiros na premente realidade quotidiana [...] Se eu hoje me esquecesse das tuas angústias, e tu das minhas, seríamos ambos traidores a uma solidariedade de berço, umbilical e cósmica; se amanhã não estivéssemos unidos nos factos fundamentais que a posteridade há de considerar, estes anos decorridos ficariam sem qualquer significação, porque onde está ou tenha estado um homem é preciso que esteja ou tenha estado toda a humanidade [...] (TORGA, 1996, p. 9).

2.2. O ESPAÇOS DA OPRESSÃO

Conforme o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2010), opressão pode significar: “s.f. Ação ou efeito de oprimir; estado do que se encontra oprimido. / Fig. Jugo; tirania; ação de fazer violência por abuso de autoridade. / Humilhação”. Opressão é o ato de oprimir, sufocar, seja uma pessoa, uma atitude, uma comunidade, pode ser também o uso da violência para demonstrar autoridade, atos de tirania, é um termo que designa de maneira concreta ao período de ditadura Salazarista vivenciada pelos portugueses de 1933 até 1968.

O salazarismo, que recebeu a denominação do primeiro-ministro Antonio Oliveira Salazar, caracterizou-se por uma doutrina integral, sua base de sustentação era representada pela União Nacional, o único partido político existente, criado em 1932. Colonialista, o salazarismo desenvolveu uma estrutura corporativa buscando unidade econômica, política e moral, resumida na ideia de nação embasada na presença de um Estado forte, centralizado. Também se preocupava com a “paz social”, e com isto a proibição de greves, inexistência de outros partidos políticos, favorecimento de grandes grupos financeiros, e censura rigorosa que por vezes foi motivo de luta e até prisão do escritor Miguel Torga.

Torga utilizou de suas obras para driblar a forte censura do período salazarista e buscou denunciar os abusos e situação difícil de seu povo. Utilizamos neste trabalho o conceito de opressão social, que é quando uma pessoa é alvo da crueldade e humilhação por parte de uma sociedade ou determinado grupo, e esta por vezes está disfarçada ou engendrada em mecanismo de coerção, seja explícito ou não. Nas narrativas, *Madalena*, *Jesus* e *Vicente*, observamos o destino de personagens e comunidades que remetem a opressão do período ditatorial português, denunciadas pela escrita do escritor Miguel Torga. Faremos um maior apanhado dos conceitos de opressão para caracterizar o que chamamos “espaço da opressão” nas próximas etapas desta pesquisa.

CAPÍTULO III

BICHOS E HOMENS NO ESPAÇO DA OPRESSÃO

3.1 MADALENA E O ESPAÇO DA OPRESSÃO DE GÊNERO

Na narrativa “Madalena”, o núcleo central é o trajeto da viagem da protagonista que intitula o conto, que se desloca do povoado que habita, Roalde, até Ordonho. Somam-se a Madalena outras personagens que participam do desenvolvimento da trama: Armindo, o motivo de sua trajetória de sofrimentos; o avô, que não tem o nome revelado; Ludovina, a amiga de Ordonho; e o filho, que nasceu morto. Embora possamos observar o número limitado de personagens, esses representam grande importância no enredo e no tocante as ações da narrativa.

Para Gérard Genette (1995), o narrador pode se situar no nível extradiegético ou intradiegético da narrativa e manter uma relação heterodiegética ou homodiegética com as ações desenvolvidas. Assim, o narrador extradiegético, não é personagem e encontra-se fora da narrativa, enquanto o narrador heterodiegético conta a história sem participar dessa. No

conto “Madalena”, o narrador apresenta uma visão de fora, não é personagem, porém, conhece as ações, pensamentos e emoções das personagens e, portanto, podemos classificá-lo como narrador extra-heterodiegético. Em alguns momentos da narrativa, percebemos que o narrador tende a emitir sua opinião no desenrolar da história. É através do discurso indireto que o narrador nos dá ciência dos pensamentos e da condição psicológica da protagonista. Na análise da narrativa Madalena, verificamos que o narrador associa as ações e emoções da protagonista ao espaço em que está inserida, possibilitando uma caracterização da personagem Madalena através do espaço narrado.

Duas questões devem ser suscitadas para a análise da narrativa, são elas: primeiramente, por que uma mulher está entre os bichos de Torga? Em segundo lugar, por que a escolha do nome notadamente marcado pela questão religiosa, mais precisamente o nome que intitulou a personagem adúltera das narrativas bíblicas do Novo Testamento? Na coletânea, só quatro protagonistas não são animais, são humanos que se assemelham aos bichos por atitudes que lhes são próximas. É o caso de Madalena, que dá à luz um filho morto e enterra-o num charco, num comportamento considerado desumano; Ramiro, o pastor, personagem-título de outra narrativa, que é fraterno em relação a todos os seres no mundo e chega ao ponto de matar em solidariedade à cordeira Mimosa, morta acidentalmente por uma pedrada de Ruela; o Senhor Nicolau, também personagem-título, que afasta-se voluntariamente da sua relação com os humanos, identificando-se cada vez mais com os bichos, especialmente os insetos e, ironicamente, depois de morto, é integrado ao mesmo universo inumano. A quarta personagem humana é Jesus, uma criança que contribui para a descoberta de uma razão sensível. Essa narrativa também será analisada adiante.

A primeira questão se trata do que chamaremos de “espaço da opressão de gênero”, que analisaremos mais a frente. A segunda questão, e importante aspecto do conto, é o nome da protagonista que intitula-o. Observamos que Torga utiliza os nomes em suas obras com uma enorme carga simbólica, portanto, o nome Madalena nos remete a uma conhecida personagem do universo bíblico, a mulher seguidora e amada pela figura do Jesus Cristo. Na história bíblica, Madalena era uma mulher casada e foi surpreendida por praticar o adultério, e assim deveria ter sido apedrejada em praça pública segundo as leis do profeta Moisés. No episódio bíblico do “apedrejamento da adúltera”, Madalena, a mulher surpreendida praticando o adultério, foi levada para ser julgada por Jesus:

Os escribas e fariseus trouxeram a Jesus uma mulher que fora apanhada em adultério. Puseram-na no meio da multidão e disseram – agora mesmo esta

mulher foi apanhada em adultério, a lei de Moisés nos manda apedrejá-la. (BIBLIA SAGRADA, João 8:3-5).

De acordo com a lei do Antigo Testamento, a mulher deveria ser apedrejada em praça pública pelo marido, porém, Jesus intercedeu inferindo que a lei deveria ser cumprida pelos homens que não fossem pecadores. Por isso, Madalena foi redimida de suas falhas, considerando que naquela época o adultério era um delito à honra, foi poupada por Jesus, ao incitar que só deveria ser julgada e condenada por aqueles que não tivessem pecado, ou seja, ninguém poderia julgá-la, pois segundo a tradição cristã, somos pecadores desde a nossa existência, pela descendência e transgressão de Adão e Eva, no início dos tempos.

A figura de Maria Madalena é muito evidenciada nas narrativas do Novo Testamento, por ser uma mulher, excluída por uma sociedade estritamente patriarcal, e que deveria permanecer em estado de submissão perante a figura masculina. Na Bíblia, Madalena foi um símbolo de remissão e resistência pela ocupação de um lugar privilegiado ao lado do filho do Criador, lugar esse que fora negado às mulheres por tantos séculos. Maria Madalena foi uma mulher pecadora referida que acabou por ser perdoada por Jesus. Na narrativa de Torga, acreditamos que a escolha do nome da protagonista foi intencional, e se dá de forma intertextual visto que a história apresenta uma condição de sofrimentos e privações à personagem, e deixa subentendido que as dificuldades eram anteriores ao início da trama além de não fornecer pistas de mudanças com o desfecho do enredo, como veremos na análise adiante. Quem somos nós para julgar e condenar os outros?

A narrativa em questão não apresenta lapso temporal delimitado, sabemos que ocorre no período da viagem da protagonista, da saída do povoado de Roalde até chegar a Ordonho, mas temos a marcação do período de grande expressividade na narrativa que revela quando a protagonista engravida, em uma festividade no lugarejo de São Martinho da Anta, nove meses antes, “nove meses como nove novenas” (TORGA, 1996, p. 41).

A história começa com a descrição da trajetória de Madalena para chegar a Ordonho:

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...Madalena arrastava-se a custo pelo íngreme carreiro cavado no granito, a tropeçar nos seixos britados por chancas e ferraduras milenárias [...] (TORGA, 1996, p. 39).

O narrador apresenta as condições físicas da protagonista e logo na primeira página é evidenciada a sua gestação avançada, “Começara a sentir as dores de madrugada, vagas,

distantes, quase gostosas. E, a esse primeiro aviso, resolvera partir.” (TORGA, 1996, p. 39-40). Nos é revelado que a gravidez foi indesejada, “um tropeção”, que Madalena escondeu de todos a condição de gestante durante os meses que se passaram e tinha conhecimento que seria excluída socialmente pela gravidez fora da instituição do casamento: “Sabê-lo, até ali, só ela e Deus. Nem o maroto que lhe fizera o serviço desconfiava. [...] Dera o tropeção, é certo, mas em seguida conseguira esconder a nódoa dos olhos do mundo – a nódoa maior que pode sujar uma mulher” (TORGA, 1996, p. 40).

A narrativa segue com as lembranças de Madalena, de como cedeu às investidas de Armindo, genitor do filho, e como reagiu com firmeza às sedução futuras, dando um ponto final às tentativas do “danado”, contadas pelo narrador com detalhes e com toda seleção necessária para o desenvolver da trama. O narrador extra-heterodiegético detalha as ações e artifícios que Madalena utilizou para esconder a gravidez de todo o povoado de Roalde ao longo dos meses, já que a personagem frisa em muitas passagens da narrativa que não seria motivo de risadas e apontamentos, preferia a morte, e por isso fechara-se em casa durante os longos meses: “preferia morrer, a ficar nas bocas do mundo. Com o correr do tempo, vira-se e desejara-se para manter o disfarce. Os últimos dias, então, pareceram-lhe anos” (TORGA, 1996, p. 41).

A gestação de Madalena é, para a personagem, motivo de humilhação e exclusão social. O narrador apresenta ao leitor os pensamentos de auto rejeição da personagem que compreende o ato de “transgressão” cometido e explica seu confinamento em casa. Utilizamos a palavra transgressão entre aspas para enfatizar o significado do ato da personagem na sociedade portuguesa de meados do século XX, ao nosso ver, extremamente patriarcal e opressora ao gênero feminino. Vislumbramos em outras obras de Torga a temática da opressão de gênero e considerando o contexto social em que Madalena está inserida, ressaltamos a importância da questão que será abordada em nossa análise.

A viagem de Madalena a caminho de Ordonho segue, apesar das dores físicas e porque não dizer psicológicas. Madalena transitava com dificuldades, enfrentando a rudeza e o calvário, mas precisava sair dali, ir para a casa da amiga Ludovina, que morava em Ordonho, para ter o filho que escondia dos falatórios do povo da cidade. Madalena parte enfrentando um caminho árido, castigado pelo sol, mesmo sentindo as dores do parto, resolve prosseguir: “Chegada ao meio do planalto, as penedias metiam medo. Espaçadas e desconformes, pareciam almas penadas. Uma giesta miudinha, negra, torrada de calor, cobria de tristeza

rasteira o descampado. Debaixo dos pés, o cascalho soltava risadas e escarninhas (TORGA, 1996, p.41).

A solidão é sua única companheira e característica comum às personagens de Torga, conforme comentário de Massaud Moisés (2001, p. 262): “a solidão, a sensação do condenado a vibrar entre estímulos opostos e a buscar na terra de origem um consolo utópico”.

A natureza, a temática telúrica, forte marca da obra torguiana, e o espaço, caracterizam o estado de misérias da personagem que decide ter o filho longe do povoado em que vive. Porém, em determinado ponto da estrada, abatida pelas dores e pelo cansaço no corpo, Madalena dá à luz, embaixo de uma árvore, a um filho morto. Já embrutecida pela situação de sofrimentos que há meses escondia, e tantas vezes animalizada pela sua condição, toma uma atitude igualada aos bichos, e enterra o próprio filho com os pés, à beira da estrada e segue seu rumo.

A questão espacial, é fortemente marcada no conto “*Madalena*”. A narrativa apresenta o espaço pelo qual a personagem transita, ou seja, o percurso que faz da saída do povoado de Roalde, parte do concelho de Sabrosa, do distrito de Vila Real, da Província de Trás-os-Montes em Portugal, até a chegada a Ordonho, cidade da região Trasmontana, onde as pessoas têm uma vida de misérias e pelas circunstâncias e condições de um espaço economicamente desfavorecido, passam a ter comportamentos e valores deploráveis. Nesse contexto, observamos o enquadramento da conceituação do professor Santos (2007), da representação do espaço, que se dá pelas ações e trânsito das personagens na narrativa, como esboçamos no capítulo II.

Necessário se faz uma elucidação sobre a região de Trás-os-Montes e Alto Douro, que situa-se ao norte de Portugal, e corresponde aos distritos de Vila Real e Bragança, formada por vários concelhos. O relevo da região é formado por altas montanhas cortadas por vales profundos, com o clima temperado tropical, por isso possui verão e inverno delimitados e bem rigorosos. É uma das regiões portuguesas com maior número de emigrantes e que mais sofre as consequências com o despovoamento. O isolamento da região, por outro lado, permitiu a sobrevivência de tradições culturais, muitas delas referidas nas obras de Miguel Torga, que reconhece a região como o berço de sua pátria, apesar das limitações e condições precárias de sobrevivência. A província é hoje patrimônio da humanidade, e conhecida por suas belezas naturais.

Além do forte sentimento telúrico, o amor à terra é temática constante em suas obras assim como o sentimento humanista, que consiste numa exaltação do homem como

ser louvável até mais do que os deuses, por enfrentar as dificuldades da terra, se opor à própria natureza e mesmo assim ser capaz de semear as serras cheias de penedos bravos, como fazem os homens transmontanos. A terra é para Torga a fonte de forças, o ventre materno. Só com os pés fincados na sua terra de origem é possível compreender as condições humanas. Podemos observar essa característica nos contos de Torga, em que a condição humana de suas personagens é sempre analisada no contato com a terra, que o autor conhece muito bem.

Percebemos ainda, em algumas obras de Torga, que a referência a lugares como Roalde e Ordonho na região de Trás-os-Montes surge como uma justificação aos fatos e atitudes de seus personagens. Na narrativa *Madalena* esses lugares refletem o caráter conservador da aldeia a que Miguel Torga fala em muitas de suas obras, e que até hoje cultiva uma tradição arcaica, agrícola e habitada por pessoas humildes e solitárias. Maria do Carmo Serqueira, em sua obra “O Espaço Autobiográfico em Torga (1979)”, enfoca que há uma íntima relação entre a escolha desses espaços reais portugueses e a vida do autor, todavia, não vamos adotar esse critério para nossa análise, utilizaremos as relações espaciais apenas evidenciadas pelo contexto das obras.

Em *Madalena*, o espaço focado é o rural. As cenas desenvolvem-se em outros espaços públicos e privados, a exemplo da casa, como rememoração da personagem, todavia, a ação se passa no trajeto da viagem a Ordonho. Não temos uma descrição minuciosa dos espaços físicos, mas verificamos que o espaço ocupa uma maior porção na narrativa, e é explorado pelas ações que se desenvolvem, pela caracterização da condição do corpo da personagem, pelos gradientes sensoriais relacionados na sistematização da toponímia, proposta por Borges Filho, que falaremos adiante.

Podemos estabelecer uma alternância entre os espaços abertos e fechados, que possuem uma significação importante. Ao analisarmos os espaços abertos, a Serra Negra, as montanhas, a estrada, o planalto, observados pelo deslocamento de *Madalena*, sugerem um momento de liberdade, de fuga – ainda que prematura – da personagem, em oposição aos espaços fechados, como a casa, que é referida como espaço de confinamento, exclusão, sofrimento. Os dois espaços são mencionados como um reflexo de solidão da personagem. Vislumbramos que a noção espacial nos é fornecida pelo narrador, à medida que *Madalena* percorre os espaços e lança seu olhar sobre eles. Torga inicia a narrativa descrevendo o espaço físico em que *Madalena* estava inserida.

O espaço é uma categoria de importância essencial na narrativa em análise, pois assim como no estudo da toponímia proposto por Borges Filho (2007, p. 35), o espaço possui a função de “situar a personagem geograficamente”, de “representar os sentimentos vividos pelas personagens”, como também “caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem”. É o que constatamos na análise de Madalena. O espaço se revela de maneira tal que ocupa uma posição de destaque no decorrer da história, chega a ter, no nosso entendimento, status de personagem e relevância maior que a própria protagonista.

Primeiramente precisamos situar os macroespaços e microespaços da narrativa, são eles: Roalde e Ordonho. Os macroespaços aparecem nas primeiras páginas, para situar geograficamente a narrativa: “Tudo estava em chegar a Ordonho a tempo de sua hora”, “Nem viva alma, ao sair da aldeia! Roalde em peso mourejava nos lameiros e nas cortinhas da Tenaria”. Os microespaços são identificados ao longo da narração: a Serra Negra, a montanha, o planalto, a casa, o vilarejo de São Martinho da Anta, o celeiro e a estrada. A maior parte da narrativa se passa efetivamente em Roalde e além de Ordonho, que aparecem bastante, também é de extrema importância São Martinho da Anta, vila onde a protagonista conheceu e teve relações com o pai do filho que carregava. Este deslocamento de Madalena é apontado pela personagem como a causa de sua desgraça: “Ah, magusto, magusto do S. Martinho”.

Por meio de alguns excertos, podemos perceber que a representação dos sentimentos vividos pelas personagens, se dá através da relação entre a paisagem e a protagonista, ou seja, verificamos que a natureza reflete o sentimento de solidão, angústia e dor vivenciado por Madalena em sua condição de gestante. Segundo Borges Filho (2007), a definição de paisagem é aquela da extensão do espaço que se coloca ao olhar. Dessa forma, teríamos a paisagem natural, que sofreu pouca ou nenhuma influência humana, e a cultural, que sofreu influência humana. Para o referido autor, os limites da paisagem são os limites do olhar.

Para Santos (2007), há uma fusão entre forma e conteúdo da paisagem. Santos conceitua: “A paisagem é um conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são as formas mais a vida que as anima”. Para este autor, paisagem e espaço não são sinônimos, paisagem é a forma e espaço é a forma mais os valores sociais.

A relação entre a paisagem e a protagonista se dá em vários momentos da trama, de tal maneira que os sentimentos e emoções de Madalena são percebidos em uma conexão com a

questão espacial. A paisagem, e os elementos espaciais em geral, caracterizam não só a protagonista como são responsáveis por ações que contextualizam a situação hostil a que a personagem está submetida. Torga faz uso da personificação. Segundo o E-Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia, personificação é uma:

Figura retórica que consiste em atribuir qualidades, comportamentos, atitudes e impulsos humanos a coisas ou seres inanimados e animais irracionais. Uma vez que falamos de personificação fazemos referência fundamentalmente a um desvio que incide sobretudo no significado e não na forma ou no significante, podemos integrar este recurso estilístico no segundo grupo referido (DICIONÁRIO, 2015).

Em toda a narrativa os elementos do espaço, como alguns animais, praticam ações e tem características humanas. Em determinados momentos estes elementos julgam ou zombam da protagonista e este fator é de suma importância para constatar a nossa hipótese de que o espaço aparece de forma prioritária na narrativa, e ousamos dizer que é mais personagem do que Madalena.

Observemos os excertos a seguir: “a nudez da Serra Negra”, “As urzes torciam-se à beira do caminho”, “o saibro duro do chão lançava baforadas de lume”, “montanha descarnada”, “blocos desmedidos [...] dispersos, solitários, parados e silenciosos pelo planalto”, “nas bocas do mundo”, “E via o sol a nascer, este mesmo sol que agora lhe estonava a carne, metera pés a caminho”, “Chegada ao meio do planalto, as penedias metiam medo. Espaçadas e desconformes, pareciam almas penadas”, “Debaixo dos pés, o cascalho soltava risadas escarninhas”, neste último excerto confirmamos a ação de deboche do elemento espacial frente à Madalena.

No desfecho da narrativa, outros seres aparecem personificados: “as dores pareciam cadelas a mordê-la [...] e toda ela era um uivo de bicho crucificado”. Os elementos espaciais novamente aparecem, agora para confirmar a solidão de Madalena, e aparentam indiferença a sua situação de sofrimento: “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”; “a última dor morrera há um segundo”; “nem um som, nem a presença duma aragem a quebrar a solidão que a cercara”; “As cancelas escancaradas fechavam-se lentamente...”; “o pé, sem ela querer, foi escavando e arrastando a terra...”; “O pé tentava deslocar agora uma lage que estava ao lado. Era pesada de mais. E as mãos ajudaram...”; “O sol, cada vez mais baixo, lançava os últimos avisos da sua luz”.

Assim como o espaço físico, o espaço social também exclui Madalena, é o que chamaremos de “espaço da opressão de gênero”. A narrativa enfoca os valores de uma sociedade rural tradicional, podemos dizer arcaica, que se contrapõem ao dilema pessoal da protagonista, que engravida ao ter relações sexuais com o personagem Armindo, na condição de solteira. Ao colocar Madalena no centro da narrativa, a obra tem como foco o drama pessoal advindo do conflito entre o papel atribuído à protagonista pela sociedade, o de mulher solteira, e sua individualidade, uma mulher com vontades e desejos próprios. Enquanto moça/rapariga solteira, Madalena deveria respeitar os preceitos sociais de engravidar após o casamento, já que estava convencida pela tradição arraigada do cristianismo e, como, a própria personagem entoa na narrativa, a virgindade era o maior bem de uma mulher: “E ceder. Um minuto de fraqueza, ou de piedade concedida a tamanho desespero, e ao acordar – perdera o melhor”(TORGA, 1996, p.42).

A reclusão ao ambiente privado e a obsessão em manter as aparências, faz da casa o microespaço de reclusão da personagem. Bachelard (2008, p. 20), nos diz que, “analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna topografia de nosso ser íntimo”. Dessa maneira, a atitude de manter-se isolada em casa pelos nove meses de gestação, representa a manutenção do pensamento da sociedade do século XX, de manter a mulher ocupada neste espaço para afastá-la das tentações e no caso de Madalena, esconder sua condição. A casa funciona como uma espécie de autoflagelação da personagem.

Com relação ao espaço da aldeia habitada por Madalena, pode ser compreendido como um território, já que, de acordo com Borges Filho (2007, p. 28), um território é um espaço “dominado por algum tipo de poder, é o espaço focado do ponto de vista político ou da relação de dominação-apropriação”. Na narrativa, há uma nítida opressão da sociedade para com a personagem, fazendo com que essa se auto exclua do convívio social para não sofrer rejeições e apontamentos. Percebemos de forma clara o desejo de esconder a gravidez de todos, até da própria família, “Sabê-lo até ali, só ela e Deus. Nem o maroto que lhe fizera o serviço desconfiava. (TORGA, 1996, p.40)”, “O segredo dela e de Deus... (p.45)”. A personagem confirma em vários momentos a manutenção do segredo para não sofrer represálias da sociedade: “Não. Nem Roalde, nem o bandana se haviam de rir” (p.40); “Mas Roalde não havia de ter o gosto de lhe ouvir os gritos. Nem Roalde, nem o tihoso do senhor Armindo. Não lhes dava essa glória” (p.43).

A descrição do espaço é repleta de referências visuais, olfativas, tácteis e auditivas, sendo de fundamental importância, portanto, a análise de tais gradientes sensoriais, da forma

como a personagem percebe seu entorno, fazendo uso dos diferentes sentidos, e do modo como as cores, as imagens, os sons, os cheiros são manipulados, levando o leitor a sentir-se parte de determinado ambiente. Concordamos com Lins (1976, p. 92), quando afirma que:

não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações.

O conto Madalena tem início com uma descrição que apresenta ao leitor o espaço da narrativa, como já citamos anteriormente. Tal descrição é complementada, ao final da narrativa, por outra, “O sol, cada vez mais baixo, lançava os últimos avisos de sua luz. E os olhos de Madalena viram claro. Eram horas de regressar. Eram horas de voltar à aldeia e matar aquela sede sem fim na fonte fresca da Tenaria”. A voz narrativa utiliza-se assim de blocos de descrição do espaço para abrir e fechar o conto. O espaço possui uma nítida relevância no início, fim e com o decorrer da narrativa como já enfatizamos anteriormente.

Na descrição inicial, percebemos que diferentes sentidos são apresentados como constituintes importantes do espaço. Isso se dá, por exemplo, pelas sensações tácteis, visuais, palatais como as já citadas no início e fim da narrativa, e também outras: “E vinha o sol a nascer, este mesmo sol que agora estonava a carne; [...] Água!... Se ao menos tivesse um golinho dela naquele instante! Bastava-lhe molhar a boca...Já mal a sentia de tão seca...[...], Uma giesta miudinha, negra, torrada de calor, cobria de tristeza rasteira o descampado [...] Estalava de secura. Ao tormento do cansaço e à crueldade das guinadas traiçoeiras que a navalhavam quando menos esperava, juntara-se uma sede funda, grossa, que a reduzia inteira a uma fornalha de lume.

O ambiente da estrada, em que se passa a maior parte da trama, como podemos verificar, é sempre quente, são utilizadas palavras do mesmo campo semântico para descrevê-lo: quente, fornalha, baforadas, seca, sede, torrada de calor, febre. Elas contribuem para ressaltar a ideia de calor, e estas, associadas às condições climáticas da região trasmontana árida, também revelam a condição de dores da trajetória da protagonista. Temos que os sons, os cheiros, as imagens, a sensação de calor, são descritos de modo a caracterizar o espaço da narrativa em seus macro e microespaços. Podemos estabelecer uma relação de oposição entre os gradientes sensoriais do espaço privado (a casa, o celeiro) e do espaço público (a estrada, a aldeia).

Temos ainda o traço auditivo apresentado pelo par barulho/silêncio. O celeiro, ambiente de transgressão, é descrito de modo a mostrar a agitação da relação sexual de Madalena e Armindo, a urgência, a pressa: “O malandro até jeropiga tinha ali à mão! E ela, a tola, comera, bebera, e, por fim, rolara na palha aos berros” (TORGA, 1996, p.42). Já na estrada, a caminho de Ordonho, a sensação é de silêncio, até o planalto e a montanha são silenciosos. Segundo Borges Filho (2007), não é possível atribuir a priori uma conexão axiológica para oposição silêncio versus barulho, pois o sentido tanto de um quanto do outro pode variar dentro de um texto literário. O autor menciona que o silêncio pode ter tanto uma conotação positiva, significando paz, relaxamento, quanto uma conotação negativa, significando solidão, abandono. Em Madalena, percebemos que os traços auditivo e visual possuem uma ligação, uma vez que o barulho descrito relaciona-se aos berros, ou seja, os gritos das personagens, mas também tem conexão com a solidão, abandono de Madalena no seu trajeto rumo a Ordonho.

Característica importante na narrativa é a qualificação das personagens humanas e suas ações animalizadas. A zoomorfização está presente no conto, e ao longo dele são vários os momentos em que encontramos características dos animais nos seres humanos - quando Madalena teve relações sexuais com Armindo, a ocasião pode ser comparável ao acasalamento entre os animais. Madalena arrepende-se e faz ela própria a aproximação entre o sucedido e o mundo animal: “Cães no rasto é que não quero.”, “Servir-lhe apenas de estrumeira, consentir que se utilizasse dela como de uma reca, não” (TORGA, 1996, p.40).

Isso justifica a presença de “Madalena” na antologia Bichos, como foi sugerido no começo da análise, ou seja, o motivo de uma mulher estar no meio dos bichos de Torga. Em todo o enredo as personagens humanas aparecem animalizadas, ao contrário do espaço, que como vimos, é apresentado de forma humanizada. Observando os excertos a seguir, constataremos essa adjetivação das personagens Madalena e Armindo:

Dias depois da desfeita, quando se lhe chegou com **olhinhos de carneiro**, a querer repetir a façanha, pô-lo a andar, sem de longe ou de perto tocar em tal assunto.

E virou-lhe as costas. Servi-lhe apenas de **estrumeira**, consentir que se utiliza-se dela como uma **reca**, não.

O que é. Comera por uma vez. Danado, ainda **rosnou**.

Bastava-lhe molhar a boca... Já mal a sentia, de tão seca... Era um buraco encortiçado, por onde o ar passava em labaredas. Quase que lhe apetecia **ferras** os dentes no toco dum carvalho, a ver se humedecia.

[...] com o maldito filho aos **coices**.

E ela, a tola, comera, bebera e, por fim, rolara na palha aos **berros**.

Mas pronto. Estava feito, estava feito. Levantou-se, sacudiu a saia, e não **tugiu**, nem **mugiu**.

Sem lhe dizer, é claro, que ficara naquele estado... Mas o **cão** [Armando] só pensava na carniça (TORGA, 1996, p. 40-42).

A condição miserável do espaço reconhecido como agrário, reprimível, transformou as emoções e ações de Madalena, que perdeu a esperança, a fé no amor, o sentimento maternal e é apresentada de maneira animalizada na narrativa. Outro fator que nos permite analisar uma relação com o espaço é o corpo da protagonista, pois esse dá indícios das dificuldades vividas por Madalena ao longo do seu trajeto em direção a Ordonho. Breton (2010) afirma haver uma linguagem no corpo para além da língua, recheado de signos. Em sua crítica, Foucault (1982) denuncia radicalmente a maneira desavisada ou ingênua de olharmos o corpo, porque estávamos preocupados em perceber se os corpos se encaixavam ou se enquadravam nos limites impostos pela sociedade capitalista. Mas não questionávamos porque os corpos precisavam se encaixar em estruturas, assim como também não estávamos preocupados em saber se esses corpos possuíam emoção, instinto.

A partir dessa compreensão, encontramos em diversas leituras a utilização da palavra corpo “como uma metáfora”, da cultura ou da história. Entretanto, considerando a força de sua representação, percebemos que o corpo não é só uma metáfora, mas, também uma síntese, o corpo é a síntese da nossa história, o que construímos para explicar e revelar a nós mesmos, para representar a nossa história social e coletiva e portanto, assumiu na sociedade o papel de representar valores, normas, estilos e padrões culturais. Le Breton (2010, p. 92) ainda acrescenta que “o corpo é a interface entre o social e o individual, entre a natureza e a cultura, entre o fisiológico e o simbólico”. Dessa maneira, entendemos que o corpo esconde um universo de diferentes formas de representação, são representações da pessoa, e por isso a análise do corpo de Madalena é imprescindível para o nosso estudo.

Na narrativa, muitos trechos fazem referência ao corpo da personagem e possuem uma conexão com a questão espacial, vejamos:

Madalena **arrastava-se** a custo pelo íngreme carreiro cavado no granito, a **tropeçar** nos seixos britados por chancas e ferraduras milenárias. De vez em quando **parava** e, através dum postigo aberto na muralha das penedias, olhava o vale ao fundo, já muito longe, onde o **corpo lhe pedira para ficar**, à sombra de um castanheiro. **O corpo**. [...] Por isso, era preciso reagir contra a própria natureza e **andar para diante**, custasse o que custasse. Começara a sentir **as dores** de madrugada, vagas, constantes, quase gostosas.

De todo o jeito, era sempre sobre o seu corpo o **corpo rijo** do estafermo, **tenso, quente**, angustiado.

Tivesse ela à mão a fonte da Tenaria, um olho marinho que fartava os lameiros e ficava na mesma, água e jorros com que matar a sede da boca, do peito, da barriga, do **corpo inteiro**, e tudo era simples [...] Estremeceu. Poderia ainda continuar? Poderia ainda **arrastar-se, cheia de febre, extenuada**, em ferida, pela serra a cabo? E as dores cada vez mais apertadas, que a varavam de lado a lado, a princípio rastejantes, quase voluptuosas, e depois piores que facadas? Não, não podia continuar.

Aguilhado de todos os lados, o **corpo começou a torce-se, aflito**. E daí a pouco **arqueava-se retesado, erguido nos calcanhares e nos cotovelos**, a estalar de desespero. Dentro dele, através dele, um outro corpo estranho queria romper caminho.

Exausta, **deixou-se ficar prostrada**, a saborear o alívio (TORGA, 1996, p. 39-45).

Assim como a caracterização do corpo, a figura de Madalena também apresenta uma importante reflexão sobre as questões de gênero, ousamos dizer que Torga faz uma reflexão a respeito da condição da mulher no povoado português, mas também na sociedade do século XX mundial: a condição de submissão que grande parte das mulheres ainda viviam, e a conclamação pela resistência e luta contra o modelo hierarquizado do patriarcado.

Em Madalena, a questão de gênero, da submissão e condição degradante que viviam as mulheres que “transgrediam” os padrões sociais, é evidente pois a mulher surge como vítima de uma sociedade machista, mascarada por padrões excludentes.

Nos anos 40 do século XX, estar grávida sem estar casada era mal visto pela sociedade e isso podia causar exclusão social. Antes de ser excluída, Madalena auto exclui-se, por causa do olhar dos outros. Isola-se até ao nascimento do filho com medo que os outros a olhassem duma maneira diferente. Madalena, que era sozinha, independente e considerava-se “dona de si mesma”; “Sempre fora senhora do seu nariz”, cede a coerção social advinda das tradições e esconde a condição de gestante para manter a aparência em sua aldeia apesar do seu sofrimento: “Fez de conta que nada acontecera. Só que daí por diante passou a desviar-se das ocasiões, embora sempre à espera”; “Tratou de enfaixar o ventre sob o saiote de lã, e foi vivendo. À noite, na cama, é que em vez de passar contas, passava lágrimas...Como vivia só, ninguém, felizmente, dava fé das suas mágoas” (TORGA, 1996, p.43).

Madalena passou a viver isolada do mundo partilhando o segredo de estar grávida entre ela e Deus, vivendo nove meses como um bicho escondido em sua toca, ou seja, a casa. Chegada a sua hora, sai silenciosa à procura de um local onde parir, tal como os animais, sozinha.

Mesmo tendo sido escrito em 1940, a questão social do conto mantém-se atual pois, hoje em dia, ainda continuamos a esconder certos fatos às pessoas que nos rodeiam por medo que elas nos critiquem ou não percebam as nossas escolhas. Atualmente, como Madalena, temos, por vezes, dificuldade em assumir as consequências dos nossos atos e preferimos ignorar a realidade por causa da influência que os outros exercem sobre nós.

A figura masculina do conto, Armindo, é sempre apresentado pela voz e olhar da protagonista, que o caracteriza de forma negativa por ter a levado a cometer uma desgraça, “aquele que lhe fez o serviço”, com quem dera o tropeção, e intitula-o de maroto, malandro, estafermo, cão, tinhoso. Madalena esperou que o senhor Armindo lhe pedisse em casamento após o feito, mas ele só quis repetir a façanha e nada mais. Armindo, o homem da narrativa, é visto pela personagem e também pelo narrador, de modo negativo, como aquele que só realizou seus desejos carnavais, e sem culpa ou preocupação abandonou a mulher: “E ela, Madalena, não passava de uma pobre mulher, que ia ali naquele ermo excomungado, trespassadinha, já sem forças para mais, com o maldito filho dentro da barriga aos coices” (TORGA, 1996, p.42). Madalena é ressaltada pelo narrador, em muitos momentos, como vítima da situação e do senhor Armindo, é vítima não só da sociedade como das condições espaciais que zombam, riem da personagem. Madalena é vítima de tal forma, que até a natureza deu as costas para o seu sofrimento, e sua degradação é tamanha que o ato de enterrar o filho morto num buraco no meio da estrada, nos parece justificar todo o sofrimento e parece não chocar o leitor.

A natureza se compadeceu da dor da personagem, “O mundo emudecera”, com seus gritos pelas dores do parto, o narrador justifica que não foi Madalena, mas as partes do seu corpo, o pé e as mãos que são responsáveis pela ação de sepultar o filho morto e não Madalena. Mas o desfecho da narrativa é esperado: o sol se recolheu e Madalena volta para sua aldeia, para retomar a vida solitária de Roalde e cumprir seu destino.

O conto Mariana, de Torga, do livro *Novos Contos da Montanha* (1941), apresenta muitas semelhanças com a narrativa Madalena. O conto também é narrado a partir da trajetória da protagonista que também intitula-o, ou seja, Mariana, que transita por algumas aldeias de Trás-os-Montes, em sua independência, tem relações com vários homens, tem filhos com eles, mas leva os filhos consigo em sua vida, ao que nos parece, nômade. Mariana enfrenta situações de dificuldades devido a condição climática e geográfica dos lugares em que passa, porém, ao contrário de Madalena, não parece se importar com as tradições e falatórios da sociedade portuguesa tramontana. Transita em vários lugares, inclusive Ordonho,

presente na narrativa Madalena, mas acha uma afronta quando os genitores dos seus filhos ou pessoas que conhece pelo caminho, sugere adotar algum de seus filhos.

3.2 JESUS E A RECUSA DO DIVINO

O sétimo conto de *Bichos*, “*Jesus*”, cujo título também é o nome do protagonista, como nos outros dois contos ora analisados nesta dissertação, nos revela a sensibilidade humana através da narrativa que se assemelha à de “*Bambo*”, outro conto da obra. Podemos questionar aqui, assim como em “*Madalena*”, por que a criança Jesus está entre os bichos? É o que pretendemos desvendar nesta análise, mais adiante.

Se buscarmos o sentido do número “sete”, lugar ocupado pelo conto, no Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant saberemos que esse número indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva. Assim, podemos indicar que “*Jesus*” surge como um modelo de homem e de mundo renovados depois de um ciclo de contos caracterizados pelas falhas éticas como em “*Nero*”, “*Madalena*”, “*Morgado*”, “*Bambo*” e “*Tenório*”. E a partir do sétimo conto podemos observar que os protagonistas tipificam comportamentos eticamente positivos do ser humano. O livro se encerra com Vicente, personagem que apesar de ser um bicho, enfrenta o tirano Criador e declara sua autonomia em relação ao destino ao qual fora predestinado.

No conto “*Jesus*”, Torga cria o que seria o primeiro milagre do menino Jesus. Numa narrativa curta, nos apresenta um personagem com o nome do filho de Deus, que age de forma sacralizada, fazendo referência aos evangelhos canônicos, e se apropria da figura de Jesus Cristo. Recria ainda sua infância, o período de vida do Filho de Deus enquanto humano, sem ter encarnado a figurada do ser transcendente, pondo em foco uma das características mais importantes de sua obra: o humanismo. Desse modo, no conto em análise, observamos como se dão as semelhanças e diferenças da criança Jesus, no que diz respeito à figura bíblica. Jesus Cristo, e sua relação com o espaço representado na narrativa.

A narrativa é contada no tempo presente, porém, o protagonista volta ao passado para dizer aos pais um fato inusitado que ocorreu no caminho para casa. Estavam na hora da refeição quando o menino conta aos pais que viu um ninho no alto de um cedro: “Sei um ninho!”, disse a criança. O menino continua a contar como viu o ninho e subiu na árvore para alcançá-lo. Os pais se preocupam com o perigo que a criança correu ao subir no topo do cedro, pois era muito alto, mas escutam calados a história do menino que demonstrava

empolgação e deslumbramento perante o fato. Jesus conta para os pais como pegou o pássaro, “deu a vida” ao pequeno animal, e se maravilhou com aquela criação do mundo.

Torga mantém um diálogo com as figuras dos evangelhos, através do viés crítico o que nos leva a pensar que temos um conto paródico. O espaço, é apresentado de maneira sutil, quase indefinida. O narrador descreve logo no início do conto o lugar em que se encontravam os três personagens da história: “Comiam todos o caldo, recolhidos e calados [...]” (TORGA, 1996, p. 79), ou seja, descreve em poucas palavras o espaço da cozinha da casa. Essa forma discreta de retratar o espaço físico irá, pouco a pouco, no decorrer da narrativa, direcionar o leitor para algumas das muitas histórias presentes na bíblia.

Como macroespaço no texto, temos a referência a Nazaré, cidade em que o personagem bíblico, viveu por muitos anos de sua vida. Na bíblia, especificamente no Novo Testamento, que narra a trajetória da vida do filho de Deus, temos referências a cidade de Nazaré, de maneira tão recorrente que originaram a adjetivação “Nazareno”. Jesus foi chamado de nazareno em dezessete trechos nos evangelhos canônicos e no livro Ato dos Apóstolos.

Normalmente se identifica o adjetivo “nazareno” ao nome da localidade onde teria vivido Jesus com sua família, antes de sua missão pública. Há algumas hipóteses, baseadas sobretudo em Mateus 2,23, que defendem outra origem para esse adjetivo. O texto de Mateus diz: “E chegou, e habitou numa cidade chamada Nazaré, para que se cumprisse o que fora dito pelos profetas: Ele será chamado Nazareno.” Os testemunhos históricos são inúmeros e confirmam a existência da cidadezinha da Galiléia. Provavelmente, no tempo de Cristo, era um lugar pequenino. Os cristãos, contudo, há muito tempo visitam o local e recordam ali a vida da infância e juventude de Cristo. Isso foi confirmado pelas descobertas arqueológicas feitas nos anos 60, quando foi construída a atual basílica da anunciação (ROSA, 2009, p. 01).

Vejamos alguns excertos que remetem à cidade de Nazaré, no Novo Testamento: “Naqueles dias veio Jesus de Nazaré da Galiléia e por João foi batizado no Jordão” (Mc, 1:9); “Jesus prega em Nazaré. É rejeitado pelos seus” (Mc, 6:1ss). De acordo com Uwe Wegner, da Escola Superior de Teologia do Rio Grande do Sul, em seu texto intitulado “Pode sair algo bom de Nazaré?” (1995), a cidade Nazaré é citada expressamente três vezes em Mateus: “Jesus vai morar em Nazaré” (Mt, 2:23); “Ele sai de Nazaré e vai morar em Cafarnaum” (Mt, 4:13) e “as multidões clamavam: Este é o profeta Jesus de Nazaré, da Galiléia!” (Mt, 21:11).

No evangelho de Lucas, Nazaré é citada cinco vezes, quatro nos capítulos 1 e 2 e uma vez no capítulo 4:16 (Lc, 1:26;2:4,39,51). Lucas é o evangelista que distingue o lugar do

nascimento de Jesus, a cidade de Belém, e seu lugar de moradia e criação, Nazaré. O evangelho de João contém, logo no seu início, duas referências de extrema importância.

João não conhece Belém nem tem uma história de nascimento semelhante a Lucas ou Mateus. Ele fala do Verbo que havia no princípio, do Verbo que era Deus, do Verbo que estava em Deus e do Verbo que habitou entre os homens, uma luz que alguns receberam na fé e que outros rejeitaram, “Veio para o que era seu, mas os seus não o receberam. Mas a todos quantos o receberam, deu-lhes o poder de serem feitos filhos de Deus [...] (BIBLIA SAGRADA, Lucas 1:1ss.)

Se prosseguirmos na leitura do cap. 1 chegaremos aos versículos 43 e seguintes, lá temos a história da vocação de Filipe e Natanael. Lemos nos versículos: “No dia imediato, resolveu Jesus partir para a Galiléia e encontrou a Filipe, a quem disse: Segue-me”. Segundo Wegner (1995), Filipe era de Betsaida, cidade de André e de Pedro. Filipe encontrou Natanael e disse-lhe: “Achamos aquele de quem Moisés escreveu na lei, e a quem se referiram os profetas, Jesus de Nazaré, filho de José. Perguntou-lhe Natanael: “De Nazaré pode sair alguma coisa boa?”. Respondeu-lhe Filipe: “Vem e vê.” (Jo, 1:46).

O adjetivo nazareno, ao que nos parece, é usado em alguns excertos bíblicos de forma pejorativa. Os fariseus o chamavam dessa maneira para levantar dúvidas sobre a veracidade das palavras de Jesus, visto que a profecia de Miqueias (5:2) dizia que o messias viria de Belém, tal como foi, porém, utilizavam o fato de ter residido em Nazaré como algo negativo. Os discípulos de Jesus chegaram a duvidar de sua origem, isto porque Nazaré era uma cidade tida como de má referência. Para Wegner (1995, p. 44-45),

Isto significa que Nazaré era cidade mal afamada, estigmatizada, manchada. Ser originário de lá colocava uma pessoa sob suspeita. O que particularmente me interessou quando li este versículo foi saber logo qual era essa má fama que tinha Nazaré e em que tipo de suspeição incorriam os seus habitantes. Uma breve consulta aos comentários foi decepcionante. Não achei uma explicação sequer para essa má fama de Nazaré. Há, contudo, uma hipótese cujo grau de probabilidade me parece razoável, e esta é de cunho político. Nazaré distasamente uns 4 a 6 km de Séforis, uma importante cidade da Galiléia e, com certeza, estava direta ou indiretamente sob o seu raio de influência. Ora, de Séforis sabemos por meio de Josefo que, durante as agitações que se seguiram à morte de Herodes, a cidade representou um centro de resistência às tropas romanas de Varo (ano de 4 a.C.: cf. Guerra Judaica 2.56,68; Antiquidades Judaicas 17.271,289). Não poderia estar a má fama de Nazaré relacionada com as insurreições contra os romanos na época imediatamente anterior à era cristã? Esta hipótese seria tanto mais plausível se, como procurou demonstrar Pinchas Lapide¹¹, o próprio pai de Jesus, José, também participou do movimento de resistência armada dos judeus contra os romanos... Estariam os “nazarenos”

estigmatizados como pessoas politicamente suspeitas, propensas a desordens? Como quer que seja, ser originário de Nazaré significava ser pessoa mal afamada... A cidade não era só mal afamada. É muito provável que também fosse totalmente desinteressante, inexpressiva e sem importância (WEGNER, 1995, p. 44-45).

Para Uwe Wegner (1995), a cidade de Nazaré tem uma relação muito expressiva com a figura de Jesus, de forma que conclui em sua pesquisa, que Nazaré foi a cidade de seu nascimento e moradia, pelos inúmeros aspectos que elenca nas passagens dos evangelistas. Wegner citou também a inexpressividade e estigmatização da cidade como fator de contribuição para atestar a origem humilde e de exclusão do Jesus. Pensamos também que a escolha da cidade Nazaré no texto de Torga possui uma significação muito própria do escritor, que privilegia em seus textos, lugares, cenários, territórios, enfim, espaços de exclusão e que propiciam a revelação das falhas humanas e suas consequências. Na narrativa “Jesus”, o macroespaço Nazaré indica o paradoxo do Jesus humano e divino que analisaremos mais adiante.

Os microespaços apresentados no texto são a cozinha, a casa, o cedro, o ninho, o céu, a terra e o chão duro. Observamos a presença da paisagem física na narrativa, evidenciada pela cena do menino voltando para casa com a ovelha, avistando uma árvore com um ninho. Essa passagem nos remete, uma paisagem tipicamente rural, a criança voltando com a ovelha numa espécie de pastoreio.

A família de Jesus, protagonista da narrativa, se encontra no momento de refeição ao iniciar a história. Logo no começo da história, o menino revela sua inocência diante da descoberta de algo fantástico e de grande valor para a questão espacial: um ninho no alto de um cedro. Temos três importantes elementos espaciais no início da narrativa, que são a casa, o cedro e o ninho.

Sobre a casa, Bachelard (2005, p. 26), em seu livro *A poética do espaço*, menciona os valores da intimidade do espaço interior: a casa nos fornece imagens, lembranças que possibilitam isolar uma essência íntima: “Porque a casa é p nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”. A casa nos remete ao abrigo, ao refúgio, algo fechado que guarda nossas lembranças do mundo exterior. Segundo Bachelard (2005, p. 26), “nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz”. Para o referido autor, a casa é uma força de integração para as

lembranças, os pensamentos e os sonhos do homem. A casa possui uma íntima relação com a infância e a vida do ser humano, tem uma ligação de proximidade com nossos devaneios.

O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre nos devaneios, ela é um grande berço (BACHELARD, 2005, p. 26).

Na casa estão guardadas muitas de nossas lembranças, e à elas retornamos durante a vida em nossos devaneios. Para Bachelard (1995, p. 28), “a toponálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”. Por isso, para analisar o nosso inconsciente, precisamos “dessocializar” nossas grandes lembranças e atingir os nossos devaneios através do espaços das solidões. Dessa forma, o espaço nos respalda para nos localizar na nossa intimidade passada. Os valores da intimidade revelados pelo espaço remetem ao recanto das lembranças mais valorizadas, e assim a casa se torna psicologicamente complexa. O espaço da casa, cada um de seus redutos são abrigos do devaneio.

Segundo Bachelard (2005), a casa tem um relação positiva para determinar o ser verdadeiro da nossa infância. A casa natal, primeira relação do habitar, é em si significativa para as lembranças do indivíduo. A casa da infância ficaria viva no plano do devaneio e permaneceria viva em nós com o passar do tempo. No parte VI do capítulo sobre a casa, Bachelard cita um exemplo da casa de Henri Bachelin: “A casa da infância de Henri Bachelin é a mais simples de todas. É a casa rústica de um povoado de Morvan. No entanto, com suas dependências campesinas e graças ao trabalho e à economia do pai, é uma casa onde a vida da família encontrou a segurança e a ventura”. A casa é apresentada como um centro de proteção para Henri, é revisitada pelos devaneios de sua infância, carregada de imagens e lembranças.

Observamos o espaço da casa como zona de proteção do menino Jesus. Depreendemos, logo no início da narrativa, que estavam os pais e o menino no espaço da casa, no momento da refeição. A casa é apresentada como lugar de aconchego, de proteção, conforto do menino, e comprovado no desfecho da narrativa. O menino viveu a experiência da descoberta do ninho, da sensação de estar no céu, mas apesar de seu deslumbramento volta ao seu lar, para o convívio com os pais, conta a aventura, e adormece no colo da mãe, ou seja,

retorna ao espaço de intimidade da casa, “daí a pouco deixou cair a cabeça tonta de sono no regaço virgem da Mãe” (TORGA, 1996, p.81).

Outro elemento espacial de grande importância na narrativa é o cedro, uma árvore símbolo do crescimento. Nos primeiros anos de existência só cresce a raiz e esta se fortifica, e assim, só após quatro anos, cresce o caule. Entretanto, na fase adulta, o cedro chega a medir mais de 40 metros de comprimento. O cedro é também uma árvore que possui grande significação na Bíblia, vejamos na passagem dos Salmos bíblicos: “O justo florescerá como palmeira, crescerá como cedro no Líbano” (Sl, 92: 12). No contexto da narrativa, o cedro nos dá a dimensão da altitude que o menino subiu até chegar ao ninho escondido, como também nos permite compreender a dificuldade em ser escalado, ou seja, a vontade do protagonista em realizar tal façanha.

O cedro nos dá a representação das coordenadas espaciais de verticalidade, o par “alto/baixo”, vislumbradas no estudo da topoanálise. Vejamos no seguinte excerto:

Mas o menino continuou. Disse que então prendera a cordeira a uma giesta e trepara árvore acima.[...] E o pequeno ia subindo. O cedro era enorme, muito grosso e muito alto. E o corpito, colado a ele, trepava devagar, metade de cada vez. Firmava primeiro os braços; e só então as pernas avançavam até onde podiam. Aí paravam, fincadas na casca rija (TORGA, 1996, p. 79-80).

A subida do cedro era um desafio para o pequeno menino, mas apesar de sua altura e dificuldade para escalar, foi vencido: “A subida levou tempo. Foi até preciso descansar três vezes pelo caminho, nos tocos duros dos ramos” (p.80). A chegada ao topo do cedro revela a descoberta de um ovo dentro do ninho, e apresenta novos elementos espaciais à narrativa. O menino sente que do alto da árvore está próximo do céu, e compara o momento de contemplação à vida na terra: “Inteira e esquecido da altura a que estava, procedera como se viver ali, perto do céu, fosse viver na terra, sem precisão dos braços cautelosos agarrados a nada”.

Pela precisão de detalhes, Torga proporciona, através do narrador, uma “visão” clara da trajetória do pequeno. Para Brandão (2007, p. 211):

A visão, entendida mais ou menos literalmente, mais ou menos próxima de um modelo perceptivo, é tida como uma faculdade espacial, baseada na relação entre dois planos: espaço visto, percebido, concebido, configurado; e espaço vidente, perceptório, conceitor, configurador (BRANDÃO, 2007, p. 211).

O narrador apresenta ainda a condição de tensão dos pais do menino ao ouvir a história, e aí observamos a configuração do “clímax” da narrativa. Os pais imaginaram a queda da criança após a chegada ao topo do cedro, e revelam o macroespaço que nos referimos no início desta análise: a referência a cidade de Nazaré: “E ambos viram num relance o pequeno rolar, cair do alto, da ponta do cedro, no chão duro e mortal de Nazaré”.

Sobre o microespaço, o ninho, buscaremos apoio nos estudos de Bachelard. Para Bachelard (2005, p. 112), “As duas imagens: o ninho tranquilo e a velha casa, tecem a tela forte da intimidade. E as imagens são todas simples, sem a menor preocupação com o pitoresco”; “Se aprofundarmos um pouco os devaneios em que nos vemos diante de um ninho, não tardaremos a deparar com uma espécie de paradoxo da sensibilidade. O ninho – compreendemos imediatamente – é precário e no entanto desencadeia em nós um devaneio de segurança. [...] Revivemos, numa espécie de ingenuidade, o instinto do pássaro”.

O ninho é então uma simbologia da ingenuidade, e também de proteção, segurança. Na narrativa em análise, há uma forte ligação entre o ninho e o protagonista, não só pelo espaço do ninho, mas pelo que ele carrega, no caso o pintassilgo. A descoberta do ninho, e consequente felicidade do personagem, nos remete a ingenuidade e sensibilidade da criança ao encontrá-lo. Falaremos mais adiante sobre a significação do nascimento do pintassilgo para o menino e sua relação com o espaço do cedro e do céu, mas queremos salientar aqui a imagem de segurança de que trata Bachelard. Jesus, o menino, ao chegar no alto do cedro e afirmar que está no céu, sente-se em segurança e confortável por ali estar, e, ao que nos parece, aquele espaço lhe é próprio e devido, como explicaremos no decorrer desta análise.

A narrativa prossegue com o menino contando aos pais que observou um pintassilgo saindo de dentro de uma grande árvore, quando retornava com as ovelhas para o lar à tarde, e parou para observar o que era aquilo.

Mas o pequeno ou para responder à Mãe, ou para acordar o Pai, repetiu:
-Sei um ninho!
O velho ergueu finalmente as pálpebras pesadas, e ficou atento, também.
(TORGA, 1996, p. 79).

Nesse segundo momento de persistência de Jesus, é significativo que o pai demora a se preocupar com o que filho falava, enquanto a mãe já demonstrara afetividade e apreço desde o início. Ao que nos parece, há uma identificação da personagem feminina com a figura da Virgem Maria, mãe do Jesus bíblico. Torga, na narrativa, pretende realçar a sensibilidade da mulher em oposição à figura masculina, representada pelo pai da criança, assim como faz

na narrativa que analisamos “Madalena”. Apesar da atitude “aparentemente” insensível de Madalena em relação à morte do filho, durante todo o decorrer da narrativa, o escritor exalta a força daquela mulher, que passava por inúmeros sofrimentos e até a natureza se mostrava indiferente à sua dor.

A mãe tem interesse em indagar à criança, é sensível à descoberta do filho e escuta com atenção. A mãe é doce e carinhosa com o menino, “A Mãe bebia as palavras do filho, a beijá-lo todo com a luz da alma. O pai regressou ao caldo”. É notável a diferença de tratamento da mãe e do pai para com o filho. O pai demonstra pouco interesse pela estória do filho, no primeiro momento. É de suma importância salientar a perspectiva que se apresenta perante os pais das narrativas ora analisadas neste trabalho: nas três narrativas a figura do pai está sempre distante de seus filhos, em atitudes de indiferença a exemplo das narrativas “Jesus” e “Madalena”, ou numa atitude de extrema imposição e terror como na narrativa “Vicente”.

Outra questão que deve ser suscitada é o fato das palavras pai e mãe estarem com letras maiúsculas em toda a narrativa. Daí entendemos que é um recurso que Torga utiliza para diferenciar os pais do menino Jesus, pois não eram pais comuns, mas os pais do Jesus humanizado. Aspecto também importante é a constituição da família, que remete-nos às figuras bíblicas de José e Maria:

O Pai regressou ao caldo. Mas o menino continuou. Disse que então prendera a cordeira a uma giesta e trepara pela árvore acima.
De novo o Pai levantou as pálpebras cansadas, e ficou tal qual a Mãe
(TORGA, 1996, p. 79).

Observamos no fragmento a exaltação da figura da mulher, pela sensibilidade e clareza da alma. Ao mesmo tempo, o leitor é conduzido a pensar que a figura da mãe traz harmonia para o convívio familiar, assemelhando-se à figura do evangelho, a Virgem Maria. Mais uma referência que nos leva a afirmar a semelhança ao texto bíblico, é a revelação da história de José do Egito. A voz narrativa diz ao leitor, “E o menino contava esta maravilha com a sua inocência costumada, como quando repetia a história de José do Egito, que ouvira ler a um vizinho”. A história de José do Egito, outra ponderação de ordem religioso-cristã, merece destaque na narrativa e nos confirma as referências aos evangelhos canônicos, pois o Jesus de Torga contava histórias assim como o Jesus bíblico, que ensinava seus seguidores por meio de parábolas.

Com relação à história de José do Egito, no texto de Gênesis 37, versículos de 1 a 11, temos as revelações e promessas de Deus para a vida desse, porém, a vida de José parecia tomar rumos diferentes do destino que lhe era revelado. José passou por experiências adversas: foi escravizado, acusado de adultério, aprisionado, mas chegou ao governo do Egito e cumpriu seu destino revelado nos sonhos.

Após o clímax do conto, o excerto “Inteiramente esquecido da altura a que estava, procedera como viver ali, perto do céu, fosse viver na terra, sem precisão dos braços cautelosos agarrados a nada”, nos apresenta dois elementos espaciais de grande significação na história, ou seja, o “céu” e a “terra”. A figura paradoxal dos microespaços citados nos apresenta a clara distinção entre uma personagem que possui íntima conexão com o céu, um Jesus divino e outro que habita a terra, com sua família e que vive num espaço rural: um Jesus humanizado. A satisfação de estar no céu, em um contato prazeroso com a natureza, reflete uma visão telúrica, de um ser que compreende a necessidade de se harmonizar com a natureza, que é uma característica própria das obras torguianas, como citamos no primeiro capítulo.

No momento em que se encontra no alto do cedro, em uma intimidade com o céu e a natureza, observamos um sinal de comunicação entre o Jesus humano e sua origem, o divino. A descoberta do pintassilgo, um pássaro canoro de cor verde e amarela, confirma o retorno do Jesus à natureza. A figuração da árvore tem uma simbologia, nas palavras de Chevalier e Gheerbrant:

Pelo fato de suas raízes mergulharem no solo e de seus galhos se elevarem para o céu, a árvore é universalmente considerada como símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu. Por isso, tem o sentido de centro, e tanto é assim que a Árvore do Mundo é um sinônimo do Eixo do Mundo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 84).

De acordo com Lopes (1993, p. 40), analisando a relação Céu-Terra na obra de Torga, enfatiza que a terra é o referencial que dá sentido à vida humana e é nela que o Céu se espelha, se projeta. A árvore então possui uma relação com a terra, onde está enraizada, e o céu, para onde se eleva. A autora, explica ainda: “Torga não nega o céu, recupera-o em sentido contrário: substitui-lhe a altura pela fundura, a sua dimensão de além por essa outra, íntima de aquém”.

O fragmento da descoberta do pintassilgo tem grande expressividade na nossa análise, vejamos o excerto:

Depois de pegar o ovo, de contente, dera-lhe um beijo. E, ao simples calor da sua boca, a casca estalara ao meio e nascera lá de dentro um pintassilgo depenadinho. [...] Por fim, pôs amorosamente o passarinho entre a penugem da cama, e desceu. E agora, um nada comprometido, mas cheio da sua felicidade, sabia um ninho (TORGA, 1996, p. 80-81).

Assim que chegou ao ninho, Jesus pegou o ovo, e com sua pureza beijou-o, seria aqui seu primeiro “milagre”, deu vida ao pintassilgo. O menino ficou maravilhado com aquele momento de início da vida, mas não pensou em levar o pequeno ser consigo. Apesar de ser uma criança, o menino entende que o espaço do pintassilgo era o ninho e desce da árvore ansioso para contar a novidade aos pais, respeita a forma de viver da natureza e deixa o ninho onde estava.

Para Emídio Costa (2010), em sua dissertação de mestrado, em que analisa o existencialismo na obra torguiana, no conto “Jesus”, a criança não é a única figura importante da narrativa, o pintassilgo também possui grande relevância. Nas suas palavras:

Talvez pudéssemos considerar este último (o pequeno pássaro) como o protagonista, que seria representado, no plano humano, pela figura de Jesus (o divino humanizado). Assim sendo, Jesus e o pintassilgo poderiam ser os dois lados da mesma moeda (o natural e o divino), unidos por um elemento comum, a terra, simbolizada no texto pela “árvore da vida”. Poderíamos pensar que no episódio do encontro entre Jesus e o pintassilgo no ninho constituiria uma imagem única, uma unidade composta por uma TRINDADE SAGRADA: o divino humanizado, o natural e a raiz telúrica, representando possivelmente o milagre da vida (COSTA, 2010, p. 84).

Concordamos com o referido autor, especialmente porque a Trindade Sagrada veiculada na tradição cristã, concebe a união inseparável entre Deus Pai, o Filho e o Espírito Santo. Dessa forma, podemos inferir que Torga parodia a Trindade, funde Jesus menino, o Natural, que é o pintassilgo; a Terra, simbolizada pela árvore, e assim fica evidente a visão panteísta no conto. O número “três” também pode ser elencado como simbólico na narrativa, aparece na questão suscitada acima, da trindade entre o menino, o pássaro e a árvore; nas personagens que são três, Jesus, a Mãe e o Pai, e também na subida do cedro, em que a criança para três vezes para descansar.

O microespaço na referência ao “chão duro” também estreita a conexão com a ideia do terreno, espaço na terra. Notamos que os elementos espaciais céu, terra, cedro, chão, a cidade de Nazaré, possuem uma função muito específica de situar o protagonista na narrativa e evidenciar sua conexão com o espaço humano (terra) e o espaço divino (céu). No retorno à

sua casa, o menino Jesus, que estava numa atividade de pastoreio na terra, observa um ninho e segue para alcançá-lo no céu, descobrindo as belezas da natureza e o início da vida (dá vida ao pequeno pássaro, em uma espécie de milagre). Vemos que Jesus encanta-se com a descoberta e permanece maravilhado com a sensação de estar no espaço do céu, porém, desce da árvore, retorna à sua casa, conta a história aos pais e acaba adormecendo no colo da mãe. Nesse sentindo, percebemos que Jesus inicia a narrativa na condição humanizada, passa pela experiência divinizada no céu, “dando” vida ao pintassilgo, mas retorna à condição humana e volta à sua vida normal.

Considerando as questões suscitadas na narrativa, e também nas outras leituras de Torga, é notória a visão de que o divino habita este mundo, mas na sua condição natural e não cultural, civilizada, transformada segundo os interesses do homem social. Por isso, intitulamos essa análise de “Jesus e a recusa do divino”. Para Miguel Torga, o divino existe enquanto imanência, está presente no mundo terreno em todos e em cada elemento da natureza, e não como uma força criadora.

3.3 VICENTE E O DESEJO DE LIBERDADE

Na história do corvo “*Vicente*”, o autor inicia a narrativa com a descrição da fuga de Vicente. O conto organiza-se num duelo entre o corvo e Deus, ou seja, entre criatura e Criador. O Criador é apresentado como ser tirânico, autoritário que impõe forças da natureza a fim de impedir a fuga de Vicente; este é desafiador, não aceitou os desmandos de Deus, e fugiu do lugar de submissão, que era a Arca. Logo no início é dada a justificativa da fuga do corvo:

Quarenta dias eram já decorridos desde que, integrado na leva dos escolhidos, dera entrada na Arca. Mas, desde o primeiro instante que todos viram que no seu espírito não havia paz. Calado e carrancudo, andava de cá para lá numa agitação contínua, como se aquele grande navio onde o Senhor guardara a vida fosse um ultraje à criação. [...] apenas a sua figura negra e seca se mantinha inconformada com o procedimento de Deus (TORGA, 1996, p.129).

A atitude de Vicente é vista não apenas como um desejo individual pela sobrevivência, mas como uma luta em prol da liberdade coletiva de todos que estavam na Arca, contra os desígnios de um Deus “duro”, “sinistro” e “injusto”, “O seu gesto foi naquele momento o símbolo da universal libertação” (p. 130). O protagonista do conto é uma ave considerada pela

Bíblia como impura, simboliza o pecado. É neste conto que Torga enfatiza que a liberdade, a felicidade, só se dá pelo conflito com o divino.

As narrativas literárias são, conforme Aristóteles, imitação. Ao imitar, os escritores imitam histórias que tenham personagens e suas vivências, ainda que estes personagens sejam representados por animais ou mesmo por seres inanimados aos quais se dá voz e personalidade. No conto em análise, existem três personagens centrais: o corvo Vicente, que representa a criação, personagem coletiva, a luta pela liberdade e pela não submissão ao Criador: “Escolhera a liberdade, e aceitara desde esse momento todas as consequências da opção. Olhava a barca, sim, mas para encarar de frente a degradação que recusara” (p. 134); Deus, figura onipotente que tem o controle dos seres e dos elementos da natureza, destruidor, vingador e ser implacável em sua fúria; e Noé, aliado e servo submisso do Criador, temeroso ao pai tirânico e castigador.

A Arca, escrita com letra maiúscula, demarca o lugar onde ocorre maior parte da ação na narrativa, e faz referência à “Arca de Noé”, episódio bíblico, mencionado no prefácio da obra - que estava há 40 dias vagando no mar e era comandada por Deus, mas de responsabilidade de Noé, que dava a ração aos animais. A Arca é apresentada como o lugar em que estavam os escolhidos por Deus para serem salvos do dilúvio que destruiu o mundo (entre eles Vicente), animais de espécies diversas e Noé, líder estabelecido por Deus, com a família.

A Arca é de fundamental importância no texto, e, algumas vezes é humanizada, apresentando sentimentos e características próprias do ser humano, como nos trechos a seguir: “E a seguir, como que guiada por um piloto encoberto, como que movida por uma força misteriosa, apressada e firme – ela que até ali vogara indecisa e morosa ao sabor das ondas -, dirigiu-se para o sítio onde quarenta dias antes eram os montes da Arménia. [...] Horas e horas a Arca navegou assim, carregada de incertezas e terror” (p.132). É humanizada ainda, “A cada vaga, o coração frágil da Arca, dependente do coração resolutivo de Vicente, estremeceu de terror” (p. 131).

Outros lugares são representados, como o céu: “Naquela tarde, à hora em que o céu se mostrava mais duro e mais sinistro, Vicente abriu as asas negras e partiu” (p.129), “Na luz pardacenta do céu houve um eclipse momentâneo” (p. 131), “Porque logo a voz de Deus ribombou de novo pelo céu imenso, numa severidade tonitruante” (p. 131), “Ah, mas estavam rotas as fontes do grande abismo e abertas as cataratas do céu!” (p.133); o mar: “Conseguira, enfim, superar o instinto da própria conservação, e abrir as asas de encontro à imensidão

terrível do mar” (p.130), que assume num certo trecho, o aspecto de humano através da ação de lamber, “Três vezes uma onda alta, num arranco de fim, lambeu as garras do corvo, mas três vezes recuou” (p.134).

Um lugar que tem notável importância na narrativa é um pequeno penhasco, que segundo o narrador, “resumia a grandeza do mundo” e é chamado pelos animais por “Terra”, com letra maiúscula, para enfatizar o sentido de mundo, “Terra! Nem planaltos, nem veigas, nem desertos. Nem mesmo a macicez tranquilizadora dum monte. Apenas a crista de um cerro a emergir das vagas” (p.133). E, novamente, é um lugar humanizado, na figura de um ser humano do sexo feminino, figura materna, “Terra! Desgraçadamente, a doçura do nome trazia em si um travor. Terra... Sim, existia ainda o ventre quente da mãe. Mas o filho? Mas, Vicente, o legítimo fruto daquele seio?” (p. 133). Vicente é identificado como filho/fruto da Terra, do mundo a que foram relegados todos os seres aprisionados na Arca.

Assim como acontece com a construção das personagens e das ações, apenas alguns lugares recebem uma qualificação diferenciada na narrativa, no caso a Arca e a Terra. Os outros lugares não apresentam uma descrição minuciosa e, portanto, não apresentam uma imagem imediatamente perceptível. Fica visível, dessa maneira, a constituição de um espaço, um todo, a junção dos lugares com as ações dos personagens, as revelações do narrador e as indeterminações proporcionais aos interesses da narrativa.

O espaço apresentado é o resultante do que é informado sobre a paisagem/ambiente, segundo as ações das personagens, e sobre os lugares que são identificados, a partir do trajeto de fuga da personagem principal, Vicente, e por isso, nomeamos de espaço de opressão, que também se configura nos outros contos escolhidos.

Os elementos da natureza, ora citados, são a representação do poder e manipulação do Criador e utilizados (água e fogo) como obstáculos para o corvo, “Era impossível resistir ao ímpeto dos elementos, comandados pela sua implacável tirania” (p. 130). Dessa forma, evidenciamos a construção do espaço da narrativa, pela identificação dos macroespaços “Terra” e “Céu”, e dos microespaços “Arca”, “mar”, “pequeno penhasco”. A oposição entre os elementos espaciais se dá de forma muito clara no conto: a Terra, o pequeno penhasco, são os espaços dos bichos e dos homens, que o personagem protagonista deseja intempestivamente, e representam uma forte ligação com a Mãe Natureza, origem de todos os seres. Ao contrário, o Céu, a Arca, o mar, são espaços de submissão, de aprisionamento dos seres, representam a tirania do divino, que Vicente anseia burlar, já que aquela condição lhe foi imposta por culpa das falhas humanas e não dos bichos.

Em *Vicente*, são apresentados espaços diversos nos quais habitam ou por onde se deslocam as personagens. Um determinado espaço ganha destaque em um dado momento da narrativa por ser descrito de forma mais minuciosa ou por exercer uma função específica, como a Terra e o Céu. Ao deter-se na caracterização do espaço, o narrador faz uso de diferentes técnicas, tornando evidente a importância desta categoria literária para a estruturação da narrativa torquiana.

O narrador extra-heterodieético fala sobre o descontentamento de Vicente, que se encontrava em confronto com o lugar em que estava inserido, mesmo que temporariamente. A exaltação de características como: calado, carrancudo, agitação, inconformação, indignação, repulsa e revolta salientam a interdição do corvo. Observamos então que o narrador estabelece uma relação entre os sentimentos das personagens e os espaços em que estão inseridas, além de fazer uso do espaço como modo de caracterização destas mesmas personagens. Quando o espaço representa os sentimentos vividos pelas personagens, ele é caracterizado como homólogo. Quando há uma semelhança entre a forma como o espaço é descrito e os sentimentos das personagens, há uma relação de homologia, ou seja, quando a personagem está agitada, ansiosa, revoltada, a natureza é descrita em concordância com este sentimento por meio de um céu escuro, negro, com trovões e relâmpagos.

Relacionando o espaço ao tipo de sentimento que ele pode provocar na personagem, Bachelard (2005, p.19) ressalta a existência de espaços felizes, que são estudados por meio do que ele denomina topofilia, e de espaços de hostilidade. Borges Filho (2007) utiliza os termos topopatia para conceituar a relação sentimental positiva entre personagem e espaço, e de topofobia, para designar a relação negativa. O tipo de relação que a personagem estabelece com o espaço é determinado pelo modo com ela o percebe, e essa percepção envolve principalmente os sentidos, que na narrativa é observada pelos gradientes sensoriais, ou seja, pelos sentidos da visão, audição, olfato, tato e paladar.

Pela topoanálise, devemos verificar em que medida estes sentidos atuam na relação da personagem com o espaço. Em *Vicente*, temos de forma evidente a utilização dos sentidos no texto literário. Pela visão, as personagens percebem a distância ou proximidade em relação a outras pessoa e objetos, desse modo, a personagem protagonista associa o espaço escuro, os relâmpagos, a sombra, a distância do Criador, denotando os sentimentos de medo, desconfiança, opressão.

Uma característica importante da visão é a capacidade de distinguir as cores (no caso, uma capacidade humana), que carregam uma simbologia. Para Borges Filho (2007, p.76), “ao

dotar qualquer espaço de uma cor, o narrador ou eu-lírico está dotando-o igualmente de vários efeitos de sentido, de várias conotações.” Na topoanálise, as cores são compreendidas como símbolos, que podem ser utilizados de forma consciente ou não pelo artista ao produzir sua obra. Algumas cores como o amarelo e o vermelho podem denotar aproximação entre a personagem e o objeto, enquanto o azul e o verde indicam frieza e um certo distanciamento.

Em muitos contextos culturais, o branco e o negro são cores associadas à claridade e à escuridão, respectivamente, e, dessa forma, o branco é mais associado a coisas positivas e o negro a coisas negativas. O branco pode significar “luz, pureza, espiritualidade, intemporalidade e o divino” (2007, p.79), no entanto, o negro, em seu sentido negativo mais utilizado, simboliza “a maldade, maldição, violação, morte” (BORGES FILHO, 2007, p.78), mas pode ter um sentido positivo, relacionado à sabedoria, à Mãe Terra, entre outros. Acreditamos que Torga utilizou das cores de modo consciente e com grande significação em sua obra, a claridade do cenário em alguns momentos da narrativa, para caracterizar o divino, a negrura das asas de Vicente e o negro de sua alma, para caracterizar a violação, a insubmissão, e são simbólicos. O negro da personagem protagonista poderia também manifestar, ao longo do conto, a função da bandeira negra de protesto que representa a personagem.

Outro sentido que aparece na narrativa, é a audição, que complementa o sentido da visão, e é mais apurada nos animais que nos humanos. Em *Vicente*, o narrador utiliza inúmeros recursos auditivos para criar efeitos de sentido, a exemplo da chuva torrencial que o Criador utiliza para castigar os sobreviventes da Terra, devido a fuga de Vicente, o som dos trovões e a voz “larga como um trovão”, “penetrante como um raio” “terrível” de fúria do Criador ao falar com as personagens, também nos dão o significado negativo no texto. O par silêncio/barulho das ondas do mar, no dilúvio, na narrativa é ainda, um exemplo do uso deste recurso na configuração espacial.

A divisão do espaço entre em cima e embaixo é significativa na narrativa em questão, e segundo Borges Filho (2007), nos pares que indicam localização, o polo superior é valorizado como positivo e o inferior, negativo, o que será ratificado por outras características presentes nos dois ambientes. Na narrativa em análise, acontece o inverso, visto que o em cima está representado pelo arbitrário, impositor, opressor, na figura do Criador, portanto, o inferior, enquanto o embaixo, representado pela personagem protagonista, os bichos e os homens refere-se ao superior na visão torguiana. O homem é superior ao divino.

Outra função espacial apresentada pelo professor BORGES FILHO (2007), aparece na narrativa, a de influenciar as personagens. Em *Vicente*, o espaço não apenas caracteriza a personagem protagonista, mas a influencia “a agir de determinada maneira” (BORGES FILHO, 2007, p.37). Assim, podemos dizer que ele modifica a personagem e não apenas a reflete, no caso, Vicente é influenciado pelo espaço opressor e é influenciado a fugir da Arca e buscar a liberdade na terra.

O desejo por “liberdade” cresceu em Vicente, já que se encontrava num espaço de submissão, o qual ousamos dizer “de opressão”, levando-o a fugir rumo à imensidão do mar. Para Soethe (2007, p. 221):

Dar forma literária ao espaço equivale a conformar verbalmente a linha de separação e união entre a personagem como sujeito perceptivo e o que está fora dela; equivale a distinguir e situar as coisas delimitáveis no mundo que as personagens habitam e a explicitar processos de percepção do entorno pelas personagens. Equivale também, não raro, a destacar nas personagens a noção do ilimitado, dada a dimensão potencialmente infinita do espaço enquanto meio físico e forma de intuição.

Assim, o contexto opressor da Arca, percebido pelo personagem, leva-o à fuga e ao desejo pela liberdade. E Noé afirma: “foi a sua pura insubmissão que o levou [...]” (TORGA, 1996, p. 131). O movimento da personagem, de fuga, a transgressão do seu lugar, a arca, a ultrapassagem de limites revela o espaço, assim como o apego e o enraizamento constroem o lugar. Vicente, o corvo, tinha seu lugar próprio que era a natureza, mas estava aprisionado na Arca, e quando se aventura para além desse lugar, acaba por revelar o espaço da narrativa.

Com o desfecho da narrativa, novamente percebemos a solidão da personagem, a volta à terra de origem, como explicação para a condição humana e o sentimento humanista, em que o ser humano é louvado, depois de vencer as dificuldades impostas pela natureza e de questionar a divindade quanto ao livre arbítrio. Para Torga, o homem só é feliz se for livre na sua própria terra. Esse sentimento é expresso em “Diário V”, por causa da ordem de não poder deixar Portugal durante a ditadura salazarista, uma das mais longas, em que teve muitas de suas obras apreendidas, como já citamos no capítulo 1. A respeito comenta o autor:

Posso finalmente sair de Portugal, (...) mas já não me sinto preso na pátria onde vivo em desarmonia com os meus. Quando quiser, abro a porta e vou arejar. E o desespero tornou-se menos pungente e a vontade de abandonar o

barco menos inadiável. O homem pode aguentar enormidades concretas, desde que sonhe alívios abstractos. O que ele não pode é viver sem nenhuma esperança. Mesmo que seja só a esperança de fugir...” (1949 apud RIBEIRO, 2001, p.11)

Nesta citação percebemos uma alusão ao conto Vicente quando diz, “a vontade de abandonar o barco”. Não foge à obra de Miguel Torga o retrato de sua terra. A maior parte de suas características literárias estão vinculadas ao forte sentimento telúrico que evidencia-se na exaltação de sua terra natal, de suas tradições, de sua gente. Sempre preocupado em mostrar o homem na sua relação com a terra e o próprio meio.

Há também, em outros textos literários, personagens que permanecem em constante travessia, em errância no espaço, nem sempre encontrando lugar para se fixarem. Há ainda, obras em que as personagens estão presas a um certo lugar, a um sistema de vida estabelecido e não conseguem transpô-lo, é o caso da personagem “Madalena”, que intitula o conto já estudado neste trabalho, que está presa à aldeia onde nasceu e vive, tenta ir embora e acaba voltando para o lugar de origem.

A visão do narrador sobre o mundo se manifesta neste fragmento: “e toda aquela fauna desiludida e humilhada subiu acima, ao convés, no alvoroço grato e alentador de haver ainda chão firme neste pobre universo” (TORGA, 1996, p. 133). Sobre o espaço, Soethe (2007, p. 223) o define como: “o fruto da percepção de um sujeito ficcional diante de seu entorno e dos objetos, como resultado desse ‘poder do sujeito sobre o mundo’”. Mas o Criador mostrou sua ira e pouco a pouco a água foi destruindo a Terra até sobrar somente o pico no qual estava Vicente, mesmo assim ele não cedia, aceitava as consequências de sua escolha. O corvo desafiou a onipotência do Criador, que percebeu a importância de ceder para não exterminar uma de suas criaturas, permitindo, então, a vitória de Vicente, que conquistou a sua tão sonhada “liberdade”.

Nesse sentido, evidenciamos o título do conto *Vicente*, como uma antecipação do desfecho, através do nome próprio do personagem originado do nome em latim “*Vincentius*”, significa “o que vence”, “aquele que conquista”.

Para Maria do Carmo Sequeira (1994), o personagem Vicente representa o próprio Miguel Torga, demonstrando o espaço autobiográfico da obra, pois, assim como o corvo, o autor buscou também sua liberdade através dos livros que escreveu, desafiando toda a repressão imposta durante o período da ditadura salazarista. Neste conto, podemos observar que Torga atua com precisão através de uma narrativa concisa, através de um narrador extra-heterodiegético, que tem a liberdade de narrar. “Esse tipo de narrador tem a liberdade de

narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Pouillon, *por trás*, adotando um ponto de vista divino como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço” (CHIAPPINI, 2000, p. 10).

Segundo Osman Lins (1976), existem narrativas em que o espaço é descrito de forma imprecisa e rarefeita. Neste caso, o autor tem como objetivo propiciar ao seu leitor uma descoberta que só será concretizada no momento em que este souber ler nas entrelinhas da narrativa. É o que depreendemos do conto em questão, em que o leitor constata que se trata da história bíblica pouco a pouco através da elaboração desses Espaços desdobrados pelo narrador.

O conto tem a característica recorrente das obras de Torga, a questão religiosa e está baseado no livro diluviano do Gênesis, no texto Bíblico, refere-se que no décimo mês, no primeiro dia, Noé soltou um corvo que saiu e voltou muitas vezes e não trouxe sinal de terra, mas no conto de Torga o corvo está preso como os outros animais e fugiu, pois ou desobedecia e traía Deus ou ficava e traía a si mesmo, a sua liberdade natural. Podemos nos perguntar, por que o corvo foi escolhido primeiro e não a pomba? No livro do Gênesis (8:7-8) só se distingue essas duas aves, mas diz que a primeira a ser libertada para encontrar terra já sem água foi o corvo e só depois a pomba, diferente da pomba, o corvo voltou e entrou na arca sozinho, já a pomba teve de ser ajudada por Noé para conseguir entrar. A nosso entendimento, o corvo era a ave mais forte, que poderia se arriscar com mais segurança que a pomba.

Torga retoma as narrativas bíblicas em muitos dos seus textos, a religiosidade e o humanismo são características marcantes do português. Sobre a utilização do texto bíblico, Auerbach (2001) no livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura universal*, compara a passagem da cicatriz de Ulisses, presente no canto XIX da Odisséia com o relato do sacrifício de Isaac no Velho Testamento da Bíblia. Para Auerbach, o diálogo entre Deus e Abraão, revela características que diferem o texto bíblico do homérico. Logo na introdução do diálogo fica claro que os interlocutores não estão no mesmo lugar terreno, nada é explicado, nem a causa de Abraão ter sido tentado, nem as motivações de Deus para tal feito. Para o autor a explicação possível para a diferença nos estilos narrativos é “sintoma do modo próprio de ver e representar” (Auerbach, 2001, p.6).

Onde estaria Abraão, já que a expressão “Eis-me aqui”, não indica o lugar real em que se encontra, mas antes a sua posição moral em relação a Deus? No relato Bíblico nada é explicado a respeito dos interlocutores, “o lugar não é definido e, mesmo que imaginássemos

Abrão de braços abertos ou olhando para o alto, Deus não estaria lá, fazendo com que ele se dirigisse para um lugar indefinido e escuro, fora do primeiro plano em que lhe chega a voz” (p.7). Após a introdução, inicia-se a narração sobre a viagem para o local do sacrifício, mas quando se chega ao lugar só é revelada a duração do ritual que é de três dias. No discurso Bíblico, Deus ordena em discurso direto, porém, se cala quanto aos motivos e revela-se a opressão nesse discurso, já que Abrão só emudece e aceita o que lhe é imposto.

Auerbach visualiza contrastes marcantes de estilo nos textos homérico e Bíblicos, o que há de convergente é o inconsciente, tempo e espaço indefinidos. Nos relatos bíblicos há uma fusão de doutrina e promessa que dota a narrativa de obscuridade, contendo um segundo sentido oculto.

Concluimos que Torga apresenta o espaço como fundamental para o desenvolvimento de determinada ação do personagem, e para o autor, em alguns casos, o cenário é algo determinante para a conduta do protagonista da narrativa. Por isso, entendemos que o espaço é capaz de situar os personagens da narrativa e estabelecer uma interação com eles, podendo influenciar em sua trajetória, sua conduta e emoções, além de também ser responsável pelas transformações ocorridas ao longo da narrativa.

Nos contos torguianos, o espaço causa no leitor a sensação de vivência das narrativas. Torga trabalhou o espaço de maneira simples, porém objetiva, causando no leitor a sensação de “vivenciar” cada narrativa de seu livro de contos, *Bichos*. De acordo com Lins (1976, p. 100), o espaço transforma a ação dos personagens:

[...] o espaço propicia a ação e os casos em que, mais decisivamente, provoca- a. Aparece o espaço como provocador da ação nos relatos onde a personagem, não empenhada em conduzir a própria vida – ou uma parte de sua vida –, vê-se à mercê de fatores que lhe são estranhos. O espaço, em tal caso, interfere como um libertador de energias secretas e que surpreendem, inclusive, a própria personagem.

Por último, podemos ressaltar que Vicente é o protótipo da insubmissão a um destino arbitrário, é o exemplo do assumir a responsabilidade da sua própria identidade e da recusa em ser considerado mais um dos dependentes da arca. Não lhe interessava ser considerado um dos eleitos para estar naquela condição aprisionado. Vicente é ao mesmo tempo a coerência da liberdade e da responsabilidade. A personagem não perdeu de vista a arca, renegou-a pois acreditava que era a degradação de sua identidade, ao contrário dos que achavam que era a salvação. Na verdade, a salvação dos passageiros da arca dependia diretamente da sorte e

coragem de Vicente, que saiu da arca para encontrar uma nova forma de vida e partilhá-la com os outros. Vicente é o símbolo da responsabilidade assumida por si e pelos outros, e também da liberdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos concluir, através desta dissertação, que o estudo da categoria espaço apresenta inúmeros enfoques e o nosso objetivo foi apresentá-lo segundo a abordagem proposta pelo professor Luís Alberto Brandão Santos (2007), com o apoio sistematização proposta por BORGES FILHO (2007), agregados a perspectivas de outros teóricos como LINS (1976), SOETHE (2004). DIMAS (1994), BACHELARD (2005), entre outros. Finalizado o nosso estudo analítico das narrativas *Madalena*, *Jesus* e *Vicente*, da obra *Bichos*, de Miguel Torga, faz-se necessário, ainda, refletir os resultados a que chegamos e as perspectivas que apontam para futuras pesquisas, tendo em vista que um trabalho acadêmico nunca esgota as possibilidades de estudo do seu objeto, mas costuma inaugurar ou, ao menos, apontar outras tantas.

Não ousamos dizer que o trabalho tem um ponto final, pois tudo o que é discutido, teorizado, analisado nunca parece suficiente para dar conta da compreensão do nosso objeto, para atender aos objetivos traçados. Dessa maneira, vislumbramos a necessidade de um estudo minucioso sobre a temática, principalmente no que tange a categoria analítica espaço e suas delimitações. Verificamos ainda, após as leituras e as tentativas de abordagem, que o estudo do espaço ainda é tímido nas nossas academias e merece uma maior atenção por parte da crítica. Reconhecemos aqui que o espaço deve ser analisado como representação ou cenário no texto literário, mas entendemos que possui uma ligação com as personagens.

O espaço é um recurso eficaz para demonstrar a criatividade da obra em suas peculiaridades construtivas, ou seja, por ele se pode conferir a valoração e o significado que as escolhas do autor concedem ao texto. Na análise do conto, percebemos que as funções do espaço não se limitam às conceituações pré-estabelecidas por teóricos, como espaço físico, espaço social, espaço psicológico, mas podem apresentar funções diversas, como observamos nos contos analisados.

Nos contos, como ele próprio diz, apresenta um painel de situações e personagens transmontana, retratando detalhadamente Trás-os-Montes. A aldeia é mãe e tirana, pois suas leis são rígidas, constituindo-se numa espécie de clã, num círculo fechado, dentro da qual somente permanece quem obedece as suas regras. As aldeias são células que se constituem num todo – a região de Trás-os-Montes (FEITOSA, 1984, p. 138).

As figuras humanas no conto torguiano não podem ser movidas por suas particularidades e sim para atuar em nome de um coletivo. São manipuladas pelo escritor para gritarem em coro os sofrimentos regionais e esse efeito vem do foco na dimensão territorial. Assim, Yves Reuter traz como função narrativa do espaço, “Descrever o personagem por metonímia (o lugar onde ele vive e a maneira como ele mora indicam, em consequência, o que ele é); Descrever a pessoa por metáfora (o lugar que ele contempla remete, por analogia, ao que ele sente)” (REUTER, 2007, p. 54-55).

Nos contos analisados Torga mostra o comportamento e a existência do indivíduo sem precisar caracterizá-lo, apresenta uma série de sentimentos através da apresentação do cenário, do espaço. A linguagem seca dos períodos curtos e a adjetivação que denota pouca variação de cores na descrição dos elementos telúricos transportam o leitor para o universo transmontano, fazendo-o se inserir naquela região onde sobrevivem as personagens de Torga.

Podemos ressaltar ainda, nas três narrativas, a existência da opressão, seja de gênero, social, política ou religiosa, sendo esta temática muito recorrente na obra de Torga. Os textos de Miguel Torga foram construídos com uma linguagem muito simples, porém, dotadas de grande significação e simbologias que são suscitadas conforme a análise literária e a temática abordada, todavia, todos os detalhes, categorias literárias, elementos da narrativa, são necessários à compreensão da obra torguiana.

Outro aspecto importante da obra de Torga é a questão religiosa, que está presente em inúmeros textos do escritor. Miguel Torga utiliza da crítica à religião, em especial o catolicismo, para denunciar o sistema opressor que assolava as pequenas comunidades no interior de Portugal e ainda detinha uma grande influência sob as pessoas mais humildes. A

religiosidade é uma marca importante na literatura do português, e nos deu suporte para analisar de forma contundente os contos estudados nesta pesquisa de mestrado.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. Dicionário de filosofia. In: SIMPOSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGUISTICA, 14., 1998, São Paulo. **Anais...** Uberlândia: EDUFU, 2011.

ANIDO, N. Miguel Torga e a “recusa do Divino”. **Revista Colóquio/Letras Ensaio**. n. 24, p. 31-40, mar. 1975.

ARISTÓTELES, H, L. **A poética clássica**. 6ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

ARNAULT, A. **Estudos Torguianos**. Coimbra: Cooperativa Editorial de Coimbra, CRL, 1992.

AUERBACH, E. A Cicatriz de Ulisses. **Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental**, 4 ed. São Paulo, Perspectiva, p.1-20, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, Mikhail M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1988.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura – Introdução à toponálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

_____. **Poéticas do espaço literário. (Org)** São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009.

BOURNEUF, Roland. e QUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. 4.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

CABRITA, M. C. V. S. P. Miguel Torga: “Uma criatura de esperança”. **Revista ACOALFaplp : Acolhendo a Alfabetização nos Países de Língua portuguesa**, São Paulo, ano 2, n. 4, 2008. Disponível em: <<http://www.mocambras.org>> e ou <<http://www.acoalfaplp.org>>. Acesso em: março 2008.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 9. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2002.

CHEVALIER, Jean E GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos - mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad, Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbos, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CHIAPPINI, L; LEITE, M. **O foco narrativo (ou a Polêmica em torno da ilusão)**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2000.

CHORÃO, João Bigotti. **Como é Torga?** Colóquio Letras. Lisboa: 1987.

COELHO

COSTA, Alexandre Emídio. **Os Bichos de Miguel Torga: o retorno do elo perdido**. 2010. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

FALEIROS, M. O. **Os bichos de Miguel Torga: uma leitura**. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2003.

FEITOSA, Rosane Gazolla Alves. **Os contos da montanha de Miguel Torga: um painel trasmontano**. São Paulo, 1984. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

FERREIRA, A. M; CORRADIM, F. M; JACOTO, L (Org.). O conto de Miguel Torga. In: **Literatura Portuguesa: ontem, hoje**, São Paulo: Paulistana, p. 27-38, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Tradução de Andrea Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.

GIRARD, R. **Um longo argumento do princípio ao fim: diálogos com João Cezar de Castro Rocha e Pierpaolo Antonello**. Tradução de Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

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

GORDO, A. S. **A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira**, Coimbra: Editora Luz da Vida, 1995.

HERRERO, Jesus. **Miguel Torga: poeta ibérico**. 1ª ed. Lisboa: Arcádia, 1979.

INGARDEN, R. **A obra de arte literária**. São Paulo: Pioneira, 1993.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. Trad. Manuela Pinto dos Santos, Alexandre Fradique Morujão. Introdução e notas Alexandre Fradique Morujão. 2. Ed. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1989.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998.

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

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

LOUREIRO, A. O espaço-tempo no conto de Miguel Torga. In: SIMPOSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGUISTICA, 14., 1998, São Paulo. **Anais...** Uberlândia: EDUFU, 2011.

MAIA, C. F. **A dimensão ética e educativa na obra de Miguel Torga: um poeta do dever**. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 1999.

MELO, José de. **Miguel Torga: a obra e o homem**. Lisboa: Arcádia, 1960.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

MONTEIRO, M. A. M. Trás-os-Montes: um paraíso perdido e reencontrado por Torga. In: **Estudos Transmontanos e Durienses**, Vila Real, n. 9, p. 169-184, 1997.

MOISÉS, Massaud. **Miguel Torga: um olhar sem névoas**. In: MOISÉS, Massaud. A literatura como denúncia. Cotia-SP: Íbis, 2011. p. 195-2002.

_____. **O Conto português**. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. **A Análise literária**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1996

_____. **O Conto**. In: MOISÉS, Massaud. A Criação literária. 15. ed.. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 29-101.

MONTEIRO, Maria da Assunção Morais. **Trás-os-Montes: um paraíso perdido e reencontrado por Torga**. In: Estudos Transmontanos e Durienses, Vila Real: Arquivos Anais do SILEL. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Trad. Mário Pontes. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

ROCHA, Clara Crabbé. **O espaço autobiográfico em Miguel Torga**. Coimbra: Livraria Almedina, 1977.

ROSA, L. **Por que Jesus é chamado nazareno se ele nasceu em Belém da Judéia**, 2009. Disponível em: <http://www.abiblia.org/ver.php?id=681#.VTMCjNzF_kV>. Acesso em: 03 mar. 2015.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Espaços Literários e suas Expansões. **ALETRIA: Revista de estudos literários**, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, 2007.

SEDA, Hilton. **Miguel Torga: o médico e o poeta**. Porto Alegre: Kalligráphos, 2008.

SEQUEIRA, Maria do Carmo. Esta estranha condição de poeta: *Bichos* de Miguel Torga. In: **Aqui, neste lugar e nesta hora**: actas do primeiro congresso internacional sobre Miguel Torga. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1994.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. **ALETRIA: Revista de estudos literários**, Belo Horizonte, p. 221- 229, 2007.

SOETHE, Paulo Astor. **Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em ‘Der Zauberberg’ e ‘Grande sertão: veredas’**. Tese do doutoramento – Universidade de São Paulo, 1999.

TORGA, Miguel. **Antologia Poética**. Coimbra: Edição do Autor, 1981.

_____ **Contos**. 3. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

_____ **Bichos**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1996.

_____ **Diário**: Vol. X. 1. ed. Coimbra: Edição do Autor, 1977.

_____ **Diário**: Vol. XII. 2. ed. Coimbra: Edição do Autor, 1977.

_____ **Novos Contos da Montanha**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1996.

SUGIYAMA, Rose Y. **Espacialidades narrativas: Uma leitura de An Artist of the Floating World de Kazuo Ishiguro**. 2009. 148 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários) – FFLCH/DLM. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP. 2009.

WEGNER, Uwe. **Pode sair algo bom de Nazaré? Origens nebulosas de nosso Salvador**. Estudos Teológicos. Faculdades Est. São Leopoldo – RS, vol 35, n 1, 1995, p. 44-45. Disponível em <http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_teologicos/issue/view/69> Acesso em: 12 de fevereiro de 2015.

ZUBIAURRE, María Teresa. **El espacio en la novela realista**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ANEXOS
