

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS  
HUMANAS**

**ALEXANDRE EMÍDIO COSTA**

**OS *BICHOS* DE MIGUEL TORGA: o retorno ao elo perdido**

**São Paulo**

**2010**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**ALEXANDRE EMÍDIO COSTA**

**OS *BICHOS* DE MIGUEL TORGA: o retorno ao elo perdido**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Raquel de Sousa  
Ribeiro**

**São Paulo**

**2010**

## **Agradecimentos**

À Professora Doutora Raquel de Sousa Ribeiro, minha orientadora, pelo acompanhamento contínuo, pela experiência, amizade e sabedoria.

Às Professoras Dottoras Lênia Márcia de Medeiros Mongelli e Lilian Jacoto pelas sugestões na Banca de Qualificação.

## RESUMO

Este trabalho procura investigar no livro de contos *Bichos* (1940), do escritor modernista português Miguel Torga, pseudônimo literário de Adolfo Correia Rocha, a cosmovisão do autor que emerge a temática telúrica (a Natureza) bem como uma série de reflexões acerca da condição humana, a partir das quais traz à tona também uma nova concepção de humanismo. Partimos do princípio de que, nas narrativas, o homem se encontra numa sociedade “civilizada”, corrompido por valores do seu tempo, distanciado de modo exagerado de sua origem e, para que encontre um sentido para a sua existência, o homem tem de regressar à sua origem (à Natureza, que aparece nos contos dentro de uma perspectiva panteísta). Voltando à origem, por meio do contato com o outro, isto é, com os seres vivos que vivem integrados à natureza, o homem “despertará” e “reaprenderá” a usar a sua sensibilidade e passará a harmonizá-la com a razão. Passando, assim, a viver de modo fraterno e equilibrado com todos os seres do universo como forma de suavizar a dureza do trajeto existencial humano, marcado, por exemplo: pela angústia e solidão.

Para darmos consistência a este estudo, utilizamos como suporte teórico autores, como Kierkegaard, Sartre e Heidegger; o sociólogo francês Michel Maffesoli; Mikhail Bakhtin; Marc Augé, e outros que contribuem de modo significativo para a análise e discussão do tema.

Palavras-chave: contos, cosmovisão, natureza, homem, sensibilidade.

## ABSTRACT

This study tries to research the storybook *Bichos* (1940), by the portuguese modernist writer Miguel Torga, literary pseudonym of Adolfo Correia Rocha, the cosmovision of the author who emerges from the land-based theme (Nature) and a series of reflections about the human condition, from which also brings out a new conception of humanism. We depart from the principle that, in the narratives, the man is in a "civilized" society, corrupted by the values of his time, away out of proportion to their origin and to find a meaning to his existence, man has to return to his origin (to Nature, which appears in the tales within a pantheistic perspective). Returning to the origin, through contact with one another, that is, living beings who live integrated with nature, man will "wake up" and will "relearn" to use his sensibility and will bring to his reason. Turning thus to live in a fraternal and balanced with all universe beings as a way to soften the harshness of the human existential path, marked, for example: by anguish and loneliness.

To give consistency to this study, we use as theoretical support authors, as Kierkegaard, Heidegger and Sartre; the french sociologist Michel Maffesoli; Mikhail Bakhtin; Marc Augé, and others who contribute significantly for the analysis and discussion of the theme.

Key words: stories, cosmovision, nature, man, sensibility.

## SUMÁRIO

Introdução.....	08
Capítulo I – Mago: entre a consciência e a (in) ação.....	24
Capítulo II – A Construção de uma união fraterna: o homem e o animal.....	37
Capítulo III – A figura de Jesus como o divino humanizado.....	73
Conclusão.....	91
Bibliografia.....	95

**Ninguém é feliz sozinho, nem mesmo na eternidade.**

Miguel Torga

## INTRODUÇÃO

Nosso trabalho objetiva analisar o livro de contos, *Bichos* (1940), de Miguel Torga, pseudônimo literário de Adolfo Correia Rocha (1907-1995), apresentando a seguinte proposta: “Os *Bichos* de Miguel Torga: o retorno ao elo perdido”. A escolha deste tema foi-nos sugerida pelo fato de haver, nas narrativas, uma cosmovisão que traz à tona a temática telúrica, bem como uma série de reflexões a respeito da condição humana, a partir das quais emerge também uma nova concepção de humanismo.

O humanismo presente na poética<sup>1</sup> 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?”<sup>2</sup> 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 afectividade, de ternura, de humanidade, razões que muitas vezes, humanamente, comandam mais que a razão.<sup>3</sup>

No que tange à temática telúrica, 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

---

<sup>1</sup>Neste contexto, o termo “poética” segue a acepção proposta por Luigi Pareyson em *Os problemas da estética* (2001) e envolve o reconhecimento de um “programa de arte” que reúne os princípios estéticos que norteiam a produção do escritor.

<sup>2</sup>Torga, Miguel. *Diário XIV*. Coimbra: Edição do Autor, 1987, p. 30.

<sup>3</sup>Melo, José de. *Miguel Torga: a obra e o homem*. Lisboa: Editora Arcádia, s/d, p. 29.

mesmo Chorão: “A terra é o lugar concreto da aventura humana – da aventura singular e coletiva – mas, subterrânea a essa história visível, registrada em fatos, nomes e datas, há outra história, uma história visível e secreta de que perdemos muitas vezes a chave do sentido.”<sup>4</sup>

A tal respeito, com base em nossa leitura interpretativa, poderemos constatar que a Natureza (o telúrico) aparece nos contos de *Bichos* dentro duma perspectiva panteísta. Etimologicamente<sup>5</sup>, o vocábulo “panteísmo” 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 idéias”, de doutrinas. A partir dessa orientação básica, podemos conceber o termo como um conjunto de doutrinas ligadas à idéia de que Deus não é um Ser transcendente, mas existe no plano terreno, presente em todas as coisas do mundo. Segundo Ferrater-Mora, 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] do mundo”.<sup>6</sup> O filósofo ainda nos 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. Esse panteísmo, segundo o mesmo autor, chama-se “panteísmo ateu” ou “panteísmo ateísta”, e tende à afirmação de que não há nenhuma realidade transcendente e de que tudo quanto há é imanente. O mundo não é uma “pessoa”, mas algo de natureza impessoal.

Assim, este trabalho pretende examinar em *Bichos*, a cosmovisão de Miguel Torga, que, de acordo com a nossa hipótese, parte do princípio de que o homem se encontra numa 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; levando-nos a pensar na concepção que predominou no ‘Século das luzes’. 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, inferiores.

---

<sup>4</sup>Chorão, João Bigotte. *Como é Torga?*. In: Revista Colóquio Letras. Ensaio, nº 98, Julho 1987, p. 19.

<sup>5</sup>In: Chauí, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2002, p. 305.

<sup>6</sup>Mora, J. F. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 545

Ao mesmo tempo, queremos mostrar que o autor se propõe levar o homem a perceber que tanto ele como os demais seres vivos são oriundos e frutos da mesma “deusa”, isto é, da “Mãe Natureza”. Cabe a cada homem regressar à sua origem e torná-la presente e atuante em sua vida, ainda que civilizada. Somente voltando à origem, por meio do contato com o outro, ou seja, 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 lhe permitiriam ter uma relação mais justa com o seu semelhante.

Precisamos destacar que Miguel Torga é autor de vasta produção literária, que inclui poesia, memórias e narrativas ficcionais, além de peças de teatro. Trata-se de um conjunto que se estendeu de 1928 (com a publicação do conjunto de poesias intitulado *Ansiedade*<sup>7</sup>) a 1995, ano de sua morte, quando é publicado o 16º. volume de seu *Diário*. Foram, então, 67 anos de ininterrupta produção literária. Entre as obras de Torga algumas se destacam: os *Contos da Montanha*, *Bichos*, *A Criação do Mundo*, *Senhor Ventura* ou *Vindima*, e na Poesia as seguintes obras: *Rampa*, *Abismo*, *Lamentação*, *Libertação* ou a obra *Poemas Ibéricos* (1965).

*Bichos*, particularmente, é uma obra constituída por catorze contos. Em dez deles as personagens-título são realmente bichos, como Bambo, o sapo, que teve o seu término de vida com uma estaca espetada nas costas pelo filho do caseiro novo. Bambo conhecia, como poucos, o quintal do velho sexagenário tio Arruda que o cumprimentava pelas manhãs gostosas ou nos encontros frutíferos que ocorriam durante a noite. Morgado, o jericó, era o macho alegre e diligente de um almocreve que, anos a fio, cumpria as suas tarefas sem reclamar, sempre uma manta ao fim do dia a resguardar dos resfriados e a manjedoura cheia de bom milho. Só que aquele dia começara mal; o dono acordara de mau modo, e ele largou apreensivo quando este lhe anunciou seis léguas de serra. Na verdade, chegou a noite e Morgado não mais viu o dia: o dono alegre, bonacheirão, em hora de aperto com os lobos, para safar a própria vida entregou a dele, sem pejo, ainda clamando pelas dezassete libras que dera por ele na feira. Miura, o toiro, “rei da campina”, teve a sua morte lenta a chegar, numa expectativa sofrida seguida duma luta desleal, cegado pela nuvem vermelha agitada pelo toureiro, até ao alívio da entrega final

---

<sup>7</sup> Torga, M. *Ansiedade*. Coimbra: Imprensa Acadêmica, 1928 (fora de mercado)

ao gume da lâmina afiada. Nero, o “cão que se respeitava, que tinha dignidade”, configura a morte, sublimemente descrita pelo narrador: “quando o cheiro da última perdiz se esvaiu dentro de si, [...] quando a imagem do filho se lhe varreu do juízo, fechou duma vez os olhos e morreu”. Mago, o felino farto e pesado, sofreu toda a sorte de humilhações dos seus pares: ironias sobre as namoradas, a comida, a sua falta de virilidade. Ainda lhe provocavam um arrepio as lembranças da juventude pelos telhados fora, os ciúmes, os gritinhos de amor, mas a verdade é que o corpo acostumara-se à boa vida e, sempre que tentava regressar aos velhos tempos, só passava vergonha junto da vizinhança ágil. Lá para as tantas, desistiu de vez e regressou aos braços balofos de sua dona. Cega-Rega (único animal do sexo feminino), a cigarra, ensurdece os ouvidos dos camponeses a apregoar a sua alegria de ter asas e voz, depois de ter percorrido o longo caminho de embrião, larva, crisálida. E a formiga, a velha formiga da fábula, repete a previsão: “A alegria passa-lhe... É deixar vir o inverno...”. Mas chega o Poeta, isto é, “um irmão que sabia também que cantar era acreditar na vida e vencer a morte.”

Quanto ao reino das aves, temos Tenório, o galo, que acabou na panela como qualquer animal da sua espécie, prevendo este fim desde o momento em que ouviu, pela primeira vez, a patroa chamar-lhe galo velho, mal o filho começou a erguer a sua voz pelas manhãs claras e a ser mais lesto nas suas obrigações junto das frangas. Temos também Ladino, o pardal, que, manhoso, como o próprio nome indica, preferia a proteção do ninho às vicissitudes do ar. Obrigado à aprendizagem da vida, desta tira partido com alegria e perspicácia. Já envelhecido, alguns atreviam-se a perguntas do gênero – “quando é esse funeral, ti?Ladino?”-, ao que ele retrucava, sem reбуço, que “só quando acabasse o milho em Trás-os-Montes”; Farrusco, o melro jovial, consolava a moça casadoira a quem o cuco agoirava anos sem fim de solteira; e, finalmente, Vicente, o corvo negro, o símbolo das contradições, configura o ser rebelde. Na luta com Deus, perante a perplexidade dos outros animais da Arca, eleva-se “a total autonomia da criatura em relação ao criador”. E Deus sai vencido perante “aquela vontade inabalável de ser livre”.

Já os outros quatro contos da coletânea, possuem como personagens-título dois homens e uma mulher (Ramiro, o Senhor Nicolau e Madalena) que se assemelham a bichos. Ramiro, dono de uma alma que “era muda como um túmulo” e que, de maneira violenta e animalesca, mata Ruela, o homem que lhe sacrificou a cordeira. O Sr. Nicolau, o entomologista incompreendido, é um mórbido colecionador de insetos. Madalena é mulher, mas, no momento decisivo de sua vida, procede de maneira insensível. Por fim,

no conto “Jesus”, o protagonista parece contrapor-se aos demais, pois tanto a sua própria figura e a sua ação evocam o olhar, o gesto e a experiência de uma criança “divinizada”, o que poderia apontar para um possível resgate da inocência humana.

Por razões de natureza metodológica, tendo em vista o cumprimento do propósito de nossa investigação, optamos por escolher três contos da obra *Bichos* como eixos de nosso estudo: “Mago”, “Bambo” e “Jesus”. A delimitação por apenas estes, justifica-se pelo fato de que, neles, podemos encontrar os elementos que nos permitirão desenvolver o tema proposto por nós. Evidentemente recorreremos aos demais contos sempre que nos depararmos com temáticas que estejam relacionadas com as das narrativas.

Este trabalho está organizado em três capítulos, sendo que cada um tem como eixo um dos textos que selecionamos. Entretanto, repetimos, isto não significa que deixamos de analisar os outros contos que fazem parte da obra *Bichos*. Isto é, a associação e a análise serão feitas a partir de temas relacionados com as narrativas selecionadas.

No Capítulo I, analisamos a existência de duas personagens: o homem e o animal. E a partir desta análise, poderemos notar que a convivência por parte do homem em relação ao animal vai de encontro à cosmovisão do autor.

O Capítulo II enfoca também a existência acerca do homem e o animal. Contudo, na medida em que vai sendo construída a união fraterna e equilibrada entre estes dois seres, o personagem homem se torna um modelo positivo de conduta.

No Capítulo III, examinamos a história de uma criança que age de maneira “divinizada”. E, ao mesmo tempo, parece ilustrar a cosmovisão do autor pelo fato de ela viver em comunhão com os outros seres vivos do universo. Investigamos também a contribuição de tal criança para o “despertar” da sensibilidade do homem.

A análise das narrativas tem como suporte teórico autores, como Kierkegaard, Sartre e Heidegger, filósofos existencialistas que nos ajudam a compreender melhor a existência das personagens que é marcada, por exemplo: pela angústia, solidão e liberdade subtraída; o sociólogo francês Michel Maffesoli, que contribui de modo significativo quanto à noção de “razão sensível”, bastante útil para a compreensão da ficção torguiana; Marc Augé, no que tange ao espaço; Linda Hutcheon, no que toca à paródia, e outros autores que enriquecem a análise e discussão do tema.

Além das teorias que utilizaremos para dar consistência a este estudo, importa ressaltarmos novamente que as três narrativas escolhidas serão o ponto de partida e o ponto de chegada das nossas interpretações. O apoio teórico, portanto, será o meio para fazermos uma interpretação crítica tanto quanto possível consistente e que efetivamente contribua para os nossos propósitos.

Apresentada nossa proposta de trabalho, julgamos oportuno fazer referências ao ambiente histórico e sócio-cultural das décadas de 20 e 30, nas quais Miguel Torga desenvolveu sua obra. A importância de tais referências foi apontada por Antonio Candido, que, em *Literatura e Sociedade*, afirma o seguinte:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos ainda que o externo importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.<sup>8</sup>

Na esteira do que diz este crítico brasileiro, depreendemos que o estudo do contexto é imprescindível para o entendimento de uma obra literária, e é a partir dele que poderemos compreender melhor a escritura dos contos de *Bichos*. Contudo, precisamos levar em conta, que, apesar de o escritor criar sob os influxos da expectativa de arte, dos conceitos e valores vigentes na sua época, tal fato não significa que ele irá, necessariamente, reproduzi-los na sua obra. Ele poderá, conforme seu desejo de expressão, inovar estes elementos contextuais ou opor-se inteiramente a eles.

Referimo-nos acima a um possível “programa de arte” de Miguel Torga. O termo “programa de arte” está inserido no conceito que Luigi Pareyson denomina de Poética, definida nos seguintes termos: “A poética é um programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística;

---

<sup>8</sup>Candido, A. *Literatura e sociedade* – estudos de teoria e história literária. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976. p. 4.

ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte.”<sup>9</sup>

Optamos por utilizar, neste estudo, este conceito pareysoniano de “Poética”, pois, a nosso ver, os embates travados por Torga com os intelectuais de sua época e, particularmente, com os do grupo “Presença” (como veremos adiante) resultaram numa visão de mundo específica, cuja essência pode ser encontrada no conjunto de sua obra, incluindo *Bichos*.

Ao nascer, em 1907, em São Martinho de Anta, Vila Real, Miguel Torga recebeu o nome de Adolfo Correia Rocha. O nome ainda não era o que adotaria muitos anos depois, e que anunciaria em 1934, no prefácio de *A terceira voz*, mas o fundo enraizamento à terra já corria em seu sangue, como herança – afinal, sua região de origem – Trás-os-Montes – é, até hoje, essencialmente rural, ainda que bastante árida e, por isso, pouco acolhedora. Porém a terra, para Adolfo Correia/Torga, não é apenas Portugal. Num plano biográfico, ela abrange toda a Ibéria, uma vez que a região Norte, em que se inclui Trás-os-Montes, geograficamente, faz fronteira com a Espanha e, para esse escritor, ambas as realidades não podem ser dissociadas em função de seu denominador comum, que é a secura da terra. Embora não faça parte do objetivo deste trabalho, a título de ilustração do modo como o poeta concebe essa unidade ibérica, transcrevemos o poema “Ibéria”, abertura de *Poemas Ibéricos*, de 1965:

Terra  
Quanto a palavra der, e nada mais.  
Só assim a resume  
Quem a contempla do mais alto cume,  
Carregada de sol e de pinhais

Terra-tumor-de-angústia de saber  
Se o mar é fundo e ao fim deixa passar...  
Uma antena da Europa a receber  
A voz do longe que lhe quer falar...

Terra de pão e vinho  
(A fome e a sede só virão depois,  
Quando a espuma salgada for caminho  
Onde um caminha desdoblado em dois).

---

<sup>9</sup> Pareyson, Luigi. *Problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 18.

Terra nua e tamanha  
 Que nela coube o Velho-Mundo e o Novo...  
 Que nela cabem Portugal e a Espanha  
 E a loucura com asas do seu povo.

(Torga: 1965, p. 22)

Além de mostrar a forte imagem da terra (que, pelo acréscimo de atributos, de uma estrofe para outra, vai ganhando nuances de fundura e enraizamento: “terra”; “terra-tumor-de-angústia de saber”; “terra de pão e vinho”; “terra nua e tamanha”), o poema é permeado por dualidades que ampliam a visão que o Poeta tem da Península: na primeira estrofe, o baixo (a terra) x o alto (o sol, os pinhais); na segunda, mais uma vez, o próximo (mais baixo ainda), a raiz (“terra-tumor-de-angústia”), evocando, de um lado, a profundidade do desejo, do sonho; de outro, o objeto do desejo: o conhecimento, concretizado nas aventuras marítimas que levaram ao descobrimento das Américas (espanhola e portuguesa). Na terceira, o contraste, por metonímia (o pão, o vinho, fontes “sagradas” de vida), entre a riqueza ibérica dos tempos do Império e a fome e sede posteriores à decadência. E, finalmente, na quarta estrofe, a positiva dualidade, observada num último contraste, desta vez entre o Velho e o Novo (as Américas), sintetizado “no projeto utópico do povo peninsular” (“a loucura com asas do meu povo”).

Mas, existe na vida/obra de Torga, desde que era Adolfo Correia Rocha, paralelamente ao biográfico, uma concepção mais ampla, universal, de terra. A este respeito vejamos o que nos diz o madeirense José António Garcia de Chaves no ensaio intitulado “Este Marão que eu sou (uma procura, através da escrita de Miguel Torga, da imagem e da identidade de Portugal)”:

Apesar de uma profunda e evidente ligação da sua escrita com o Nordeste português, é preciso entender que a mensagem torguiana transcende os muros de S. Martinho da Anta. Ele é de facto um escritor telúrico, mas não no sentido ao mesmo tempo limitado e limitativo que restringe o seu universo literário ao cenário transmontano, sob o signo de um regionalismo de curto alcance. Em vez disso, o telurismo por Torga cultivado remete para a intensa, intrínseca e mesmo pagã articulação do homem com a terra (seja ela qual for), de onde ele recolhe o apelo e a energia que inspiram os comportamentos de figuras como o Alma-Grande,

Maria Lionça, Mariana, o padre João de Vilarinho ou o velho Garrinchas.(p.11)<sup>10</sup>

Ao lado do caráter inóspito da terra – e talvez até também por conta disso- outro filão lhe coube como herança: a fibra para enfrentar as adversidades. Além da vida humilde e pobre da primeira infância, as condições econômicas da família do autor não conseguiram evitar que ele se tornasse mais um entre o grande contingente de emigrantes que até hoje costumam deixar a região de Trás-os-Montes. Dos 13 aos 18 anos, Torga viveu no Brasil, fazendo um estafante trabalho braçal na fazenda de café de um tio, em Minas Gerais. Mas nem essas dificuldades o impediram de, graças ao apoio desse mesmo tio, estudar e formar-se em Medicina pela Universidade de Coimbra. No entanto, o bom sucesso na vida acadêmica não é suficiente para atenuar as marcas dolorosas que o autor carregará pela vida e que imprimirá em sua obra. Diz ele no *Diário X*:

Comecei mal e tarde. Enquanto outros partiram do saber, eu parti do sofrimento. Nenhuma porta se me abriu sem eu a arrombar. Lutei contra a pobreza, lutei contra a ignorância, lutei contra a idade, lutei contra os homens, lutei contra Deus, lutei contra mim. Uma infância rolada, de bola à mercê dos pontapés do mundo, uma juventude esfalfada, de estafeta atrasada na maratona da cultura... Resta-me apenas uma consolação: embora derrotado, consegui chegar ao fim da aventura na pureza com que a iniciei. (pp.139-140)<sup>11</sup>

De fato, o espírito de luta e os obstáculos com que Miguel Torga teve de se defrontar, tal como estão enumerados nesta sua confidência, traduzem a essência das personagens que habitam os contos de *Bichos*, personagens essas que, em dez dos contos, são animais. Do mesmo modo, o sabor da derrota (presente em alguns contos), a

---

<sup>10</sup>In: [alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/jgarcia02.rtf](http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/jgarcia02.rtf) acesso em 07/04/2009. O autor deste texto recebeu o prêmio atribuído pela Federação Nacional dos Professores com um ensaio sobre Torga, intitulado “A escrita do Desassossego” Em agosto de 2007, conquistou o “Prêmio Literário Vergílio Ferreira” com um ensaio sobre a obra de Maria Ondina Braga, ensaio que foi publicado, em 2008, pela Editora Labirinto. Dentre as personagens citadas, Mara Lionça integra o conto do mesmo nome, de *Contos da Montanha* (1941); as demais são personagens de diferentes contos de *Novos Contos da Montanha* (1944)

<sup>11</sup> In: Freire, António. *Lendo Miguel Torga*. Porto: Edições Salesianas, 1990, p. 179.

inocência e a pureza (em “Jesus”), ou ainda outros traços de caráter que reconhecemos na personalidade do escritor, podem ser vistos no destino construído pelos protagonistas de *Bichos*.

Adolfo Correia Rocha (Miguel Torga) começou sua produção literária em Coimbra, na década de 20, quando estabeleceu contato com o grupo da revista *Presença*, na qual veio a colaborar.

No final dos anos 20, o autor enfrentou sérios problemas políticos, quando se instaura, em Portugal, a ditadura salazarista, mais conhecida como Estado Novo, designação de cunho ideológico e propagandístico destinada a assinalar o início de uma nova era, que se abre com a Revolução Nacional de 28 de maio de 1926, e oficializa-se a partir de 1933, com a publicação de uma nova Constituição. Neste sentido, o Estado Novo encerrou o período do liberalismo em Portugal, que abrangia não só a Primeira República, como também o Constitucionalismo monárquico. Como regime político, o Estado Novo foi também chamado de Salazarismo, em referência a António de Oliveira Salazar, o seu fundador e líder. Salazar assumiu o cargo de Ministro das Finanças em 1928, tornou-se, nessa pasta, figura preponderante no governo da Ditadura Militar já em 1930 e ascendeu a Presidente do Conselho de Ministros (primeiro-ministro) em Julho de 1932, posto que manteve até ao seu afastamento por doença, em 1968. O Estado Novo, todavia, abrange igualmente o período em que o sucessor de Salazar, Marcello Caetano, chefiou o governo (1968-1974).

Um dos maiores obstáculos à evolução cultural do povo português, durante o período de vigência do Salazarismo, foi a atuação de um forte aparelho de censura, cujos instrumentos encontravam-se nos jornais, nas rádios e em um órgão específico destinado a exercer forte fiscalização sobre a circulação de livros. Além desses instrumentos de dominação, havia, de 1933 a 1945, a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, substituída posteriormente pela PIDE, temida por usar métodos de tortura semelhantes aos da polícia nazista (a Gestapo).

Miguel Torga esteve entre as vítimas da PIDE. Seu livro *O Quarto Dia da Criação do Mundo*, de 1939, foi apreendido *a posteriori*, pois o autor sempre recusou enviar os seus livros à censura prévia. Acusou-se a obra por supostamente conter cenas de obscenidade, além de ser uma propaganda comunista, devido à agressiva crítica social

que continha. A apreensão do livro foi acompanhada também pela detenção do seu autor. Preso em Leiria – onde exercia medicina – a 30 de Novembro de 1939, seguiu-se sua transferência para o Aljube<sup>12</sup>, em Lisboa, onde ficou encarcerado até 2 de Fevereiro de 1940. Nessa época, Torga também respondeu a vários processos criminais e outras de suas obras também foram apreendidas.

Dentro dessa atmosfera de opressão, apareceu em 1927 (10 de março), a revista literária – *Presença*, melhor, *Folha de Arte e Crítica*, corrente presencista conhecida como o segundo modernismo, fundada, dirigida e editada, em Coimbra, por José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca.

A Revista *Presença* teve vida longa (de março de 1927 a fevereiro de 1940).<sup>13</sup> Cresceu em número de páginas, melhorou a qualidade gráfica, e nela se fizeram algumas das mais originais experiências da época. A rede de colaboradores foi ampliada e sua penetração atingiu outras regiões de Portugal, como Lisboa e o Porto, e chegou até o Brasil. Fixou-se como a revista literária portuguesa mais representativa da época, pois reunia todas as tendências modernistas que antes só apareciam em publicações transitórias.

Alguns artigos de José Régio apresentavam por vezes, características de verdadeiros manifestos. Tal foi o caso, por exemplo, de “Literatura Viva” (na revista número 1), “Literatura viva e literatura livresca” (na de número 9) e “Da geração modernista” (na de número 3). Os dois primeiros artigos constituíam a plataforma essencial do grupo presencista, e até mesmo de uma geração inteira de escritores. Nesse artigo “Literatura Viva” é dito que: “Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é, pois, ter uma personalidade, é obedecer-lhe.”<sup>14</sup>

José Régio criticava a literatura vigente na época, atribuindo sua inferioridade à “falta de originalidade e à falta de sinceridade”, em oposição à arte moderna que deveria

---

<sup>12</sup> Salientando também que Torga teve a idéia de escrever os contos reunidos na coletânea *Bichos*, enquanto esteve preso na cadeia do Aljube, dando largas à sua imaginação.

<sup>13</sup> Revista *Presença* – ano de publicação e respectivos números: 1927 (1-8); 1928 (9-17); 1929 (18-23); 1930 (24-29); 1931 (30-33); 1932 (34-36); 1933 (30-37); 1934 (41-43); 1935 (33-47); 1936 (48); 1937 (49-50); 1938 (51-54) – (53-54 número duplo). Nova série: 1939 (1); 1940 (2).

<sup>14</sup> Régio, José- “Literatura viva”. *Presença: folha de arte e crítica*. Coimbra 1 (1): 1, mar., 1927.

possuir “Invenção, criação e descoberta.”<sup>15</sup> “Literatura viva e literatura livresca” sintetizava o objetivo do grupo presencista: “A finalidade da obra será consciente ou inconsciente, a finalidade estética”. E também: “O ideal do Artista nada tem com o do moralista, do patriota, do crente ou do cidadão.”<sup>16</sup>

Desde o início, propunham os presencistas uma poética definida e um programa de revisão impregnado de intenções críticas, que se pretendiam inteiramente novas. Só uma condição era imposta, além do talento: o repúdio sincero da rotina. O grupo, na voz de Régio, proclamava a individualidade como indicadora da criação artística, que possibilitava a “liberdade” de qualquer aventura, desde que correspondesse ao caráter genuíno de cada um. Os presencistas, através de um impulso espontâneo de obediência à própria individualidade e ao humano, liderados por José Régio, asseguravam uma unidade de produção, tanto na poesia como na prosa.

No artigo “Da geração modernista”, onde José Régio analisa as tônicas do Modernismo, pede os louros para aqueles que tinham aberto novos horizontes com seus meios de expressão – os “futuristas” do grupo “Orpheu” – Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros. Estes modernistas são proclamados os mestres da *Presença*, porque “mestres contemporâneos são os homens que pior ou melhor exprimem as tendências mais avançadas do seu tempo (...)”.<sup>17</sup> Note-se, portanto, que os presencistas não rompiam, anarquicamente, com o passado, e sim proclamavam indiretamente a continuidade de renovação iniciada no Modernismo de *Orpheu*.

Em suma, o artista, para a geração presencista, deveria ser: original, verdadeiro, revelar sua “verdade mais profunda”, ser um indivíduo superior e situar-se acima dos fatos sociais, buscando sua essencialidade individual. A obra artístico-literária deveria conter a marca da singularidade do artista. Nela deveria estar insuflada a própria vida do autor - é o que afirmou José Régio no manifesto “Literatura Viva”, que introduziu o Presencismo:

---

<sup>15</sup> Régio, José – “Da geração modernista”. *Presença: folha de arte e crítica*. Coimbra, 1 (3): 1, abr., 1927.

<sup>16</sup> Régio, José – “Literatura viva e literatura livresca”. *Presença: folha de arte e crítica*. Coimbra, 3 (9): 3, fev., 1928.

<sup>17</sup> Régio, José – “Da geração modernista”. *Presença: folha de arte e crítica*. Coimbra, 1 (3): 2, abr., 1927.

Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço.<sup>18</sup>

Podem ser ressaltados, então, dois pontos significativos da revista *Presença*: a) culto da personalidade e originalidade; b) divulgação e crítica dos autores do grupo de *Orpheu*. Não por acaso, as publicações de *Presença* se tornaram um dos mais vastos programas literários das revistas portuguesas. Podemos distinguir os escritores “que mais conscientemente se integraram na linha renovadora da revista: tal grupo, pelo que respeita à poesia, é essencialmente constituído por: José Régio, Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bittencourt, Antônio de Navarro, Carlos Queiroz, Francisco Bugalho, Fausto José, Saul Dias (pseudônimo de Júlio dos Reis Pereira, irmão de José Régio), Alberto Serpa, e pelo autor destas linhas”.<sup>19</sup> Esporadicamente, prestaram colaboração: Vitorino Nemésio, Pedro Homem de Melo, Tomaz de Figueiredo, Olavo de Eça Leal. Ainda colaboravam na revista vários escritores brasileiros, tais como Ribeiro Couto, Cecília Meireles, Jorge Lima, Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes.<sup>20</sup>

A revista *Presença*, como vemos, aplicou-se na divulgação, se não das obras, pelo menos dos nomes de inúmeros escritores europeus da primeira metade do século: Proust, Gide, Valéry, Apollinaire, Pirandello, Cocteau, Ibsen, Joyce, Lawrence, Ortega y Gasset. Além de poemas, crítica, algumas peças teatrais, contos ou excertos de romances, alguns dos quais foram publicados em edições da *Presença*, apareceram, também, nas suas folhas, vários artigos sobre cinema, arte, música, filosofia. A disparidade de tais individualidades literárias não representa dispersão nos intentos da revista. Era “a doutrina e a crítica da *Presença* que davam unidade à folha e imprimiam força à sua ação”.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> In: [http://br.geocities.com/galaaz67/jose\\_regio\\_literatura\\_viva.htm](http://br.geocities.com/galaaz67/jose_regio_literatura_viva.htm)

<sup>19</sup> Monteiro, Adolfo Casais – *A poesia da Presença*. Lisboa, Moraes Ed., 1972, p. 45.

<sup>20</sup> Os contatos com escritores brasileiros viram-se intensificados na 2ª fase da revista, dos números 28 a 44, de agosto de 1930 a abril de 1935. Tal aproximação na década de 30, deveu-se, em parte, a um sistema cultural repressivo e a um isolamento cultural e político devido à ditadura portuguesa. (Gotib, Nadia Battela- O Estrangeiro Definitivo. São Paulo, FFLCH/USP, 1977, p. 46).

<sup>21</sup> Melo, José de – *Miguel Torga*. Lisboa, Arcádia, (1960), p. 86.

Quando a revista *Presença* começou a se impor no meio literário português já contava com a colaboração de Miguel Torga, que assinava, então, Adolfo Correia Rocha, seu nome de família e de batismo. Sua colaboração na revista foi relativamente breve. Começou no número 19 (1929) e durou até o número 26 (1930). Nesse período, Torga publicou os livros de versos *Ansiedade* (1928), que não chegou a pôr à venda,- e *Rampa* (1930).

Em 16 de Junho de 1930, Branquinho da Fonseca, um dos diretores da *Presença*, Edmundo de Bittencourt (que deu nome à revista), e Adolfo Rocha, demitem-se, através duma carta-aberta aos outros diretores da revista, por considerar que esta passara a desrespeitar a liberdade de seus colaboradores, adotando “a perspectiva dum tipo único de liberdade”.<sup>22</sup> Na opinião de João Gaspar Simões, os termos “arcaísmo estético”, “adepto”, “envelhecer”, “bitola”, “dogma”, etc, dão bem idéia de se tratar de uma acusação de estreiteza. Entretanto, a ausência de alegações concretas permite supor que, na realidade, não se tratava de dissidência literária, mas sim de crise de ordem afetiva<sup>23</sup>. Em Junho de 1930, no seu número 27, *Presença*, publicou uma nota afirmando que os três demissionários/dissidentes não faziam mais parte da revista.

Após o seu desligamento da *Presença*, Adolfo Correia Rocha lançou, com Branquinho da Fonseca, a revista *Sinal*, da qual saiu apenas um número. Em 1934, publicou o livro de poemas *A Terceira Voz*, agora assinando o pseudônimo de Miguel Torga, e explicando as razões da mudança de nome<sup>24</sup>. Em 1936, fundou com Albano Nogueira, a revista *Manifesto*, da qual deu-se a publicação de cinco números, sendo que o último (nº 5) foi publicado em Julho de 1938.

<sup>22</sup> Simões, João Gaspar – *História do Movimento da Presença*. Coimbra, Atlântica, 1958, p. 41.

<sup>23</sup> O pretexto desta cisão esteve no repúdio de certas afirmações atribuídas a J. G. Simões, na sua conferência “Tendências e individualidade da moderna poesia portuguesa” (vide *Seara Nova*) onde haveria uma referência a Régio, considerado como chefe da escola Coimbra da *Presença*. (Cf. Monteiro, Adolfo Casais – op. cit., p. 41.)

<sup>24</sup> A escolha do pseudônimo - “Miguel” e “Torga” - deveu-se, em primeiro lugar, à admiração que nutria por dois grandes vultos da cultura ibérica: Miguel de Cervantes e Miguel Unamuno. Já Torga é uma planta brava da montanha, que deita raízes fortes sob a aridez da rocha, de flor branca, arroxeadada ou de cor vinho, com um caule incrivelmente rectilíneo. O crítico português, Eduardo Lourenço, em artigo intitulado “Um nome para uma obra”, diz que: Esta vontade de identificação ou assimilação totêmica – se o termo é lícito fora da referência ao reino animal - com uma planta, e nela, com a natureza no seu aspecto quase mineral, foi integrada na leitura e exegese da sua obra como sua imagem de ressonância mítica. Assim o que quis o próprio autor e assim o impôs aos leitores, não como simples pseudônimo, mas como “nome”, ao mesmo tempo simbólico e natural (1994. p. 277). Ainda segundo o mesmo crítico, Por meio do novo nome, o poeta realiza uma “auto-mitificação que se cumpre na invenção de si como *Miguel Torga*” (*Idem*, p.288)

O grupo presencista não apresentava uniformidade, mas era marcado por muitas polêmicas e dissensões, sobretudo a partir da oposição estético-ideológica de literatura social da década de 30. José Régio e João Gaspar Simões podem ser considerados os presencistas mais típicos, porque permaneceram fiéis aos ideais do grupo. Miguel Torga, pelo contrário, recusa-se a ser denominado presencista, pois quis que sua ruptura com o grupo tivesse significado de uma divergência literária (já que ele defendia uma poética distinta da adotada pelos seguidores da *Presença*). Ele, Torga, não poderia ser chamado presencista, porque sua poética era outra, diferente da dos antigos companheiros. No entanto, pode-se questionar: apesar desses protestos e da ruptura com a revista *Presença*, será Torga menos presencista? Parece-nos que seu mundo literário e o grupo a que pertencera têm algo em comum: o culto do individual.

Individualista na medida em que advogava para o artista plena liberdade de criação, Miguel Torga estava profundamente empenhado na valorização da vida e do homem. Ele não se subtraía à vida e às razões do homem. Ficou sozinho para estar mais longe e mais perto de tudo e de todos; isolou-se na sua obra, porque a sua necessidade de dizer-se a si mesmo não poderia ser limitada por imposições de espaço. A sua rebeldia manifestou-se contra tudo o que pudesse limitar sua liberdade de ação, isto é, ele enfrentava qualquer forma de arbitrariedade e dogmatismo. Miguel Torga encarna em si a inquietação diante de todos os fenômenos da vida e do mundo.

Nos últimos anos da revista *Presença* (1937 – 1940), a colaboração de Jovens poetas como Fernando Namora, João José Cochofel, Mário Dionísio, Tomas Kim, mostra uma vaga inquietação e desejo de justiça social, alertada com o eco da Guerra Civil Espanhola. Alguns, ainda, defendiam poéticas diferentes: a arte deveria estar a serviço de um ideal social e político.

No final da década de 30, a “independência” e a tão louvada “finalidade sem fim” da arte provocaram a segunda cisão entre os colaboradores da *Presença*. Essa cisão foi gerada pela marginalização política e foi liderada pelo grupo da revista *Novo Cancioneiro*, que, em 1940, proclamava a necessidade do engajamento social da arte. *Presença* estava no fim. A censura oficial do Estado Novo a achava cada vez mais

subversiva e, curiosamente, os adeptos da nova corrente literária que surgia, o Neo-realismo, consideravam-na cada vez mais reacionária.<sup>25</sup>

De um modo geral, podemos afirmar que *Presença* dedica especial atenção à prosa narrativa breve. Nos contos presencistas estão evidentes alguns dos aspectos doutrinários da revista – introspecção, psicologismo, poeticidade, ressaltados de maneira matizada.

---

<sup>25</sup> A revista termina devido às divergências suscitadas pelo segundo dos “Diálogos Inúteis” de João Gaspar Simões, incluído no último número: Adolfo Casais Monteiro, por considerar reacionários alguns dos pontos de vista do artigo faz sair uma crítica na Seara Nova. Esta nova cisão do grupo presencista contribuiu para pôr termo à revista. (Cf. Monteiro, Adolfo Casais- op. cit., p. 48.)

## CAPÍTULO I

### 1. Mago: entre a consciência e a (in) ação

O presente capítulo procura analisar e interpretar alguns aspectos do conto “Mago”, cujo título reproduz o nome de um felino. Trata-se do segundo conto da coletânea *Bichos* e apresenta a história de duas personagens - um ser humano e um animal antropomorfizado<sup>26</sup>, ou seja, com pensamentos, sentimentos, ações, atributos estes que normalmente são próprios dos humanos - que vivem num espaço citadino. O homem é representado pela figura da velha solteirona dona Maria da Glória Sância e o animal doméstico<sup>27</sup> é o gato Mago, protagonista da narrativa.

O foco da narrativa incide, acima de tudo, sobre o gato, que não habita na casa da velha por escolha própria, mas porque o acaso o fez despencar, numa determinada noite, do muro no pequeno quintal de Dona Sância. Por meio de um narrador onisciente, que conhece os meandros internos do protagonista, e pelo recurso do discurso indireto livre, podemos acompanhar os movimentos de consciência do felino, seus desejos, incertezas e inseguranças e constatar que a convivência entre ele e sua atual dona não é nem harmoniosa nem equilibrada. Muito pelo contrário. O narrador nos coloca diante de uma

---

<sup>26</sup>Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o termo “antropomorfizado”, derivado do verbo “antropomorfizar”, diz respeito ao ato de “atribuir a (algo) forma ou características humanas”. (Houaiss, Antônio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 240.)

<sup>27</sup>O gato doméstico (*Felis silvestris catus*), também conhecido como gato caseiro, gato urbano ou simplesmente gato é um animal da família dos felídeos, muito popular como animal de estimação, sendo um predador natural de animais como roedores, pássaros e lagartixas. A primeira associação com os humanos de que se tem notícia foi há cerca de 9.500 anos, mas a domesticação dessa espécie oriunda do continente africano é muito mais antiga. O seu mais antigo ancestral conhecido é o *Miacis*, mamífero que viveu há cerca de 40 milhões de anos, no final do período paleoceno, e possuía o hábito de caminhar sobre os galhos das árvores. A evolução desse animal deu origem ao *Dinictis*, espécie que já possuía a maior parte das características presentes nos felinos atuais. A subfamília *Felinae*, que agrupa os gatos domésticos, surgiu há cerca de 12 milhões de anos, expandindo-se a partir da África subsaariana até alcançar as terras onde atualmente está o Egito. Mas os primeiros gatos realmente tiveram sua domesticação comprovada no Antigo Egito, onde gatos eram adorados como deuses. Dar um gato de presente era sinal de grande afeição, era o presente mais valioso que alguém poderia receber. Em qualquer situação de risco, os gatos eram os primeiros a serem salvos. (In: Taylor, D. *Animais de estimação: gatos*. São Paulo: JB Indústrias Gráficas DEHASSE, 1993)

relação que traz à tona a violência da domesticação. Isto porque, talvez para suprir sua carência, a velha submete o felino às regras e normas próprias do universo civilizado, o que contribui para que, seduzido pelo conforto castrador da vida doméstica, o gato passe a viver o drama da dilaceração interna.

Assim, se levarmos em conta o que julgamos ser o projeto utópico do autor<sup>28</sup> no decorrer dos 14 contos desta coletânea em relação à viabilização da união fraterna entre todos os seres do universo, como forma de amenizar a dureza do trajeto existencial humano, marcado pela angústia da certeza do nosso fim, como constataremos ao longo deste trabalho, observaremos que a velha Sância simboliza um modelo negativo de existência e de comportamento, pois, enquanto dona, não propicia uma relação harmoniosa com o gato. No conto, tal situação é perceptível nos momentos em que o anseio de liberdade do gato é vencido pelo conforto da casa de Dona Sância ou pela própria maciez “persuasiva” da voz da dona – e até do seu próprio colo. Além disso, ela se vale inclusive de recursos aliciadores para reter Mago sob seu controle, como comprar-lhe um fio de ouro para o pescoço. Este zelo transparece no trecho abaixo, extraído do início do conto, quando ele se preocupa em não a deixar perceber sua escapada rumo à liberdade noturna:

É certo que a deixara primeiro adormecer, e só então, brandamente, deslizará dos seus braços para o tapete e do tapete para a rua, através do postigo da cozinha. Uma questão de delicadeza, apenas. Porque, afinal, não havia vantagem nenhuma em fazer as coisas à bruta e ofender quem só lhe queria bem... Que diabo, sempre era a senhora Dona Sância, a que até um fio de ouro lhe comprara para o pescoço! Que, considerando bem, por essas e outras é que chegara àquela linda situação... (*Bichos*, pp. 27-28)

---

<sup>28</sup>Estamos nos referindo ao conceito de “autor” formulado por Wayne Booth em *Retórica da Ficção*. Ligia Chiappini, sobre a figura do autor implícito, diz o seguinte: “O AUTOR IMPLÍCITO é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na HISTÓRIA.” (1991, p. 19). Um outro dado importante diz respeito à diferença entre a figura do narrador e a do autor implícito: enquanto o primeiro apenas narra, conta os fatos, o segundo (isto é, o autor implícito) valora, julga: “o sentido que temos do autor implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de ação e sofrimento de todos os personagens. Inclui, em poucas palavras, a percepção intuitiva de um todo artístico completo; o principal valor para com o qual *este* autor implícito se comprometeu, independentemente do partido a que pertence na vida real. (BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Lisboa:Arcádia, 1980)

A verbalização dos sentimentos do gato em relação à sua atual dona, que ocorre com a intervenção do narrador, também traz implícita uma ponta de ironia e, ao mesmo tempo, um peso avaliativo, revelando a inconsistência dos bons sentimentos do bichano e o oportunismo que rege sua conduta doméstica. Por exemplo, é possível percebermos uma espécie de incompatibilidade entre a intenção de “delicadeza” de Mago ao não querer acordar Dona Sância e o fato de não ver “vantagem” nenhuma em ofendê-la. Entre a grata afeição e o pragmatismo da preocupação há uma grande distância, e esse pensamento do felino parece deixar entrever não só a dissimulação de suas atitudes para com a dona, mas também a hipocrisia que comanda suas atitudes no cotidiano doméstico. No entanto, por trás das reflexões do felino parece-nos ouvir a voz do autor implícito, suficientemente madura para operar como uma espécie de consciência, que detecta o conflito do protagonista, cindido entre o desejo da liberdade e seus riscos e o conforto da acomodação alienante. Esta voz (a do autor implícito) faz mais que o gato, que apenas sofre o dilema interno, mas não assume nenhuma responsabilidade pela sua solução.

O último período do fragmento (“Que, considerando bem, por essas e outras é que chegara àquela linda situação...”) demonstra a dificuldade do protagonista em assumir a autoria da sua história e da sua vida e a fragilidade de sua vontade. Não só neste trecho, mas também ao longo de todo o conto percebemos que a condução de seu destino está delegada, acima de tudo, à velha Sância, nesta etapa da sua vida, ou, antes, à mãe biológica, a quem sempre causou preocupação e a quem chegou, de certa forma, a matar de desgosto por causa da vida leviana, mulherenga e inconsequente que levava:

Matas-se, filho, arruínas-te...  
 Palavras sensatas da mãe.  
 -Mudas de vida, homem! Essa excomungada leva-te à sepultura.  
 Mas quê! O vício pode muito...  
 Até que a mãe morreu de velhice e desgosto, a Perricha desapareceu das redondezas, e ele foi cair por acaso no quintal de Dona Sância.

(*Bichos*, p. 31)

A presença dessas duas fortes referências femininas compõe um divisor de águas na vida de Mago. A dependência em relação à figura materna, existente num tempo anterior à queda na casa de Sância, marca a juventude do protagonista e põe em evidência os traços mais importantes dessa etapa da vida: a liberdade, a imponderabilidade das atitudes

(namorando muitas gatinhas ao mesmo tempo, sendo impulsivo e de temperamento explosivo, por exemplo), a inconseqüência e a desmedida, com todos os excessos próprios da imaturidade. Já na casa de dona Sância, a fase de vida é outra: a mãe já está morta e os tempos da juventude se foram – Mago vive uma fase de vida que já é mais propícia à acomodação. Em síntese, vemos que, ao longo da narrativa, são dois modos de comportamento não complementares, mas antitéticos, que o gato apresenta e que já estão perceptíveis no seu próprio nome.

De fato, como em outros contos de *Bichos*, o nome das personagens não é gratuito nem aleatório. Ao contrário, a escolha criteriosa ajuda, de algum modo, a visualizar traços marcantes da personalidade delas, seja por meio do simbolismo onomástico, seja por meio de figuras como a antonomásia, por exemplo. No entanto, devemos salientar que, em grande parte dos casos, os nomes têm um valor semântico que é paródico<sup>29</sup>. Em “Nero”, temos uma retomada paródica da personagem histórica, pois esta se sobressai pela tirania e o cão, por sua vez, pela condescendência e bondade. A denominação “Cega-rega”, no conto do mesmo nome, também tem um uso paródico, pois subverte a significação usual do nome e tem um sentido positivo, com o canto da personagem equiparando-se ao do poeta. Diferentemente do que diz o Dicionário Caldas Aulete. Segundo ele, além de significar “cigarra”, cega-rega significa também pessoa que fala muito, repetindo a mesma coisa e sempre no mesmo tom (ou seja, evocando o canto desagradável da cigarra).

No conto em análise, temos o protagonista Mago e a personagem Dona Sância ou, mais precisamente, “senhora Dona Maria da Glória Sância”. Em relação ao nome da figura feminina, está evidente a associação, tanto com a figura da mãe da Deus (“Maria” da Glória) quanto com a figura da mulher adorada, a dona medieval (e, nesta acepção, fica também claro o rebaixamento da Senhora, na medida em que a vassalagem de Mago é apenas uma conveniência ou dissimulação). O outro nome, aquele pelo qual a personagem é chamada na maioria das vezes – Sância – alude, sonoramente, ao maior e mais “persuasivo” epíteto de Dona Sância: a maciez. O som do fonema /c/, presente nas duas sílabas de Sância, e o ditongo crescente /ia/ evocam o “regaço macio” da solteirona,

---

<sup>29</sup> Segundo Gérard Genette, a “paródia pode ser considerada, de alguma maneira, um tipo de visão especular, em que a imagem original se apresenta invertida, reduzida ou ampliada, de acordo com a lente utilizada”. (Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982, p. 20).

“as carícias de algodão em rama no cachaço da dona (p.29), “as almofadas”, “os braços balofos de Dona Sância” (p.35)

Neste sentido, o aspecto sutilmente sedutor e aliciador da velha está implícito em “Sância”, principalmente. Mas, se a sedução é aparentemente bem vista pelo bichano e, por conta disso, a evocação do nome “Sância pode parecer favorável, o mesmo não ocorre em relação aos prenomes “Senhora Dona Maria da Glória”. Neles subjaz o juízo irônico do autor implícito, que, identificando a figura feminina a Nossa Senhora mãe de Deus, a grande protetora dos homens, critica o apego vicioso ao ganho fácil e ao conforto alienador valorizado pela personagem felina.

Assim, no seu próprio nome, Dona Sância deixa entrever atributos que causam (voluntária e involuntariamente) danos ao protagonista. Quanto ao nome do bichano, será ele um nome escolhido arbitrariamente? Ou ele também estabelece uma íntima relação com os atributos do protagonista? Em caso afirmativo, será uma relação paródica que se estabelece?

Em primeiro lugar, importa considerarmos que o protagonista é um gato e, como sabemos pelo senso comum, esse animal se distingue pela independência e pela voluntariosidade; coabita com os seres humanos, sem, no entanto, fazer concessões às suas prerrogativas de animal livre. Um outro atributo marcante do gato é a prudência, perceptível, por exemplo, no modo cauteloso e lento com que avança para sua presa. Além disso, o gato é super privilegiado no período noturno em relação ao seu campo de visão<sup>30</sup>.

Se os atributos acima são os inerentes à sua espécie, há outros que o individualizam por fazerem parte do seu nome, uma vez que este traz em seu bojo a sua identidade. Seu nome é Mago e, se ocorrer o mesmo que temos visto ocorrer com muitas personagens de *Bichos*, os predicados do “mago” serão aqui encontrados na sua versão paródica, uma vez que põem em curso o jogo “felino” do ocultamento e revelação, da dissimulação e

---

<sup>30</sup> Pois os olhos dos gatos possuem a *tapetum lucidum*, uma membrana posicionada dentro do globo ocular que reestimula a retina ao refletir a luz na cavidade. Enquanto esse artifício melhora a visão noturna, parece reduzir a acuidade visual na presença de luz abundante. Quando há muita luminosidade, a pupila em formato de fenda fecha-se o máximo possível, para reduzir a quantidade de luz a atingir a retina, o que também resguarda a noção de profundidade. O *tapetum* e outros mecanismos dão aos gatos um limiar de detecção de luminosidade 7 vezes menor que a dos humanos. (In: Hofmann, Helga. *O Gato: entendendo as necessidades e instintos de seu gato*. São Paulo: WMF, 1997, p. 175).

ambivalência da personagem, tanto no nível da práxis quanto no nível do discurso, instância em que recebe a contribuição do narrador/autor implícito.

Assim, entre as propriedades que, segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, singularizam a figura do mago estão a de ser um saltimbanco, um prestidigitador, o criador de um mundo ilusório por seus gestos e por sua palavra. Neste sentido, o mago caracteriza-se por ser um farsante, um ator de baixa categoria, um dissimulado:

Por um estranho paradoxo, é um saltimbanco, um prestidigitador, o criador de um mundo ilusório por seus gestos e por sua palavra, quem abre o jogo das vintes e duas lâminas (ou cartas) maiores do Tarô. Sua vestimenta, cujas cores vermelho e azul são alternadas com precisão, está sujeita à cintura por um cinto amarelo, formando a parte intermediária [...] A mão que segura uma vara e emerge da manga azul está levantada em direção ao céu, o que simboliza a evolução necessária da matéria, ao passo que a mão que está segurando um dinheiro (antiga moeda romana, de prata) e emerge da manga vermelha dirige-se para baixo: é o Espírito que penetra a matéria. Todas as aparências salientam a divisão de um ser produzido igualmente por dois princípios contrários, e a dominação de sua dualidade pelo equilíbrio e a supremacia do Espírito.<sup>31</sup>

Tais traços coincidem muito bem com o comportamento do gato, que, de um lado, submete-se a Dona Sância, obedece-lhe, mas, depois que a noite chega, foge sorrateiramente para o mundo da liberdade. Em síntese, em relação à dona, ele comporta-se, de fato, como uma figura histriônica. No entanto, não é só à sua dona que Mago engana, mas também a si mesmo, pois vive encontrando justificativas para não romper as amarras que o prendem ao falso conforto do universo doméstico.

O mesmo *Dicionário de Símbolos* apresenta ainda uma outra informação acerca da figura do mago, e esta interessa a este contexto, pois traz a contrapartida positiva para os atributos negativos do protagonista. Como vimos pelo fragmento transcrito, o estudo que os autores fazem deste vocábulo inicia-se com a informação de que o Mago é a carta de

---

<sup>31</sup> Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. p. 582.

abertura do jogo do Tarô, constituindo-se, desta forma, como um arquétipo, um molde que precede a criação do universo visível; na conclusão do verbete, o mago aparece como símbolo do homem e de todas suas potencialidades de desenvolvimento:

Ao simbolizar a um só tempo os três mundos – Deus pelo signo do Infinito, o homem e a diversidade do Universo -, ele é em tudo o ponto de partida, com todas as riquezas ambivalentes dadas à criatura para que realize seu destino<sup>32</sup>.

Assim, aplicando esses dados à personagem do conto “Mago”, podemos considerá-la como uma personagem no limiar, com possibilidade tanto de manter-se presa ao roteiro de vida prescrito por Dona Sância quanto de libertar-se rumo aos riscos inerentes à vida independente. No recorte focalizado pelo conto, parece que a vida de Mago passa por um processo de “involução”, em que a matéria anula o espírito e o pragmatismo é a mola propulsora do seu agir. A orientação por essa chave resulta na perda da magia, na indecisão, na falta de destreza e no desânimo da personagem. Daí podemos identificar o tom ironicamente triste da narrativa.

O conto apresenta vários indícios de passagens, sinalizando as possíveis metamorfoses do gato. Há, por exemplo, o postigo da cozinha (p.27), a soleira da porta (p.28); o quintal, o muro; a janela (p.30); o abismo; os telhados (p.32). Quanto a estes espaços, o teórico russo Mikhail Bakhtin, em *Questões de Literatura e Estética* (p. 354), ressalta-nos que eles têm valor simbólico na medida em que estabelecem os limites que antecedem as grandes mudanças, que, neste contexto, são de caráter descendente e não ascendente. Ou seja, o “postigo da cozinha” simbolizou um espaço de abertura, por meio do qual o felino poderia ter acesso à liberdade; no final do conto, o “muro do quintal” marca, toponimicamente, o seu fracasso, o derradeiro enfrentamento entre ele e a sua consciência; neste sentido, o muro ganha uma possível conotação de obstáculo intransponível, ao lado de outra, também de sentido pejorativo, que tem a ver com a

---

<sup>32</sup> Idem, *ibidem*.

indecisão e a incapacidade de fazer escolhas: “ficar em cima do muro”. Como revela o fragmento transcrito abaixo:

A alguns metros apenas do jardim da casa, cuidou que tornava a desfalecer. E só então é que reparou: deixava um resto de sangue por onde passava...

Fez das tripas coração, e lá conseguiu equilibrar-se e chegar ao pequeno muro que vedava o paraíso da sua perdição. Saltava? Não saltava? Que infâmia regressar aos mimos de Dona Sância! Que nojo! Que ordinarice! (*Bichos*, p.34)

Neste conto, o espaço tem um papel importante. Nele se projetam os conflitos e os modos de ser de Mago nas diversas fases da sua vida, possibilitando-nos captar, por essa via, o seu processo de emancipação. As palavras de Osman Lins a respeito deste elemento da estrutura narrativa poderão contribuir para esclarecer a dinâmica das relações entre espaço e personagem:

De maneira geral, na teoria literária, o espaço é dividido em três itens: a paisagem, o cenário e o ambiente. A paisagem é o natural; o cenário é o cultural, isto é, a paisagem modificada pelo homem; o ambiente ocorre, quando os espaços estão impregnados animicamente. Este último é também chamado de atmosfera ou clima. Dessa forma, a atmosfera, a designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência, etc.-, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca.<sup>33</sup>

Em “Mago”, podemos identificar, sobretudo, ambientes, uma vez que eles irradiam a subjetividade das personagens. Por exemplo, alguns episódios nos mostram o interior da casa de D. Sância, como a sala, ambiente que retrata a inércia do protagonista Mago: “Aquele mormaço da sala dava cabo dele. Punha-o mole, sem acção...”(p. 27);

---

<sup>33</sup> Lins, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, p. 76.

“Condenado para sempre ao bafio da maldita sala de visita da D. Sância! [...] E tudo obra do coirão da velha...”(p. 33). Outros episódios, inclusive aquele em que ocorre o clímax, se passam em ambientes externos, que evocam a liberdade da vida autêntica ou, pelo menos, a tentativa de alcançá-la. Há o “clube da gataria do bairro”, num “telhado corrido, quase plano, amplo, alto (...) (p.30), ambiente em que Mago projeta suas boas lembranças do passado, do tempo em que se julgava livre.

Ainda em relação à ambientação, chama a atenção a forte presença da luz, ora dificultando, ora facilitando a visão da personagem. Por exemplo, logo no início, quando Mago acaba de sair da casa de Dona Sância para a rua, “a noite era uma mistura de brisa e claridade”, e ele “encheu o peito de ar e claridade” - o que o narrador traduz como “encher os pulmões de oxigênio e de liberdade.” (p.27). Em contrapartida, à medida que a ação se desenvolve, que o tempo passa e que a degradação de Mago se acentua, sobretudo na luta em que os outros felinos o venceram, a ambientação parece acompanhar seu estado interior: “Fugiu desvairado pelos telhados fora. A lua, cada vez mais branca lá no alto, olhava-o com desdém. A cidade, adormecida, parecia um cemitério sem fim. Da torre duma igreja saía um pio agourento”. (p. 33)

Além disso, na volta para a casa de Dona Sância, a sua falta de lucidez interior se traduz pela dificuldade em enxergar direito, pelo mal-estar e pela necessidade de estar próximo ao calor da chaminé<sup>34</sup>, signo visivelmente relacionado ao mundo urbano:

Parou. Lambeu a pata doente e sacudiu-se, num arrepio. Uma lassidão profunda começava a invadi-lo. Maldita Dona Sância!...Se nunca tivesse conhecido tal sujeita...

Olha, olha, a enevoar-se-lhe a vista!... queriam ver que ia desmaiar?!

Encostou-se a uma chaminé, e ficou algum tempo sem dar acordo de si, a arfar penosamente. Até que uma onda de energia o trouxe de novo ao mundo. Arregalou os olhos. Estava melhor, felizmente! Já enxergava claro outra vez. (*Bichos*, p.34)

---

<sup>34</sup>Sob a perspectiva simbólica, a verticalidade assume um papel muito importante na medida em que ela pode ser lida como um “eixo do mundo”, o elemento em torno do qual o homem constrói o seu projeto de vida. Neste conto, a chaminé não é um elemento da natureza, mas um elemento da cultura, construção humana. Por isso o calor que dela emana não pode ser considerado como estimulador da vida autêntica. Já a torre da Igreja, possível representação simbólica do sagrado, aparece, no conto, num contexto de morte, de estagnação: Emergindo do seio de uma cidade que parece um cemitério, dela sai “um pio agourento”. (Torga: p.33)

Outro detalhe significativo e relacionado ao mau estado de espírito da personagem, à sua sensação de aprisionamento é o calor, o abafamento, que parecem conotar o entorpecimento da consciência. Também na casa da velha ele sente uma sensação semelhante de abafamento. Mesmo com o aconchego, falta-lhe a quentura de Eros, a sua energia. Os mimos da dona o seduzem, mas não impedem de sentir-se aprisionado. Para Mago, o fio de ouro para o pescoço simboliza a perda de liberdade, o aburguesamento<sup>35</sup> e a feminilização. Os presentes e agrados de D. Sância não lhe deformaram apenas o gosto, mas a própria alma, aprisionada na materialidade do pão, nos afagos, no conforto.

Quanto ao tempo, ele também é de transição. A ação do conto, que se inicia *in media res*, se estende da noite ao amanhecer, o que pode sugerir a transição da inconsciência (simbolizada pela noite ou pelo caos) à iluminação da consciência de sua responsabilidade no processo de acomodação (evocada, neste caso, pelo amanhecer). Ao entrar em casa, depois de derrotado pelos felinos, reconhece para si mesmo que ninguém o obrigara a voltar; voltara por conta própria:

De resto, que esforço concreto fizera para se libertar? Nenhum. Ainda não havia uma dúzia de horas, ouvira a voz do Lambão como um eco da própria consciência... E, afinal, ali estava outra vez! E viera de livre vontade... Ninguém o obrigara... Já roído de remorsos? Ora, ora! Outro fosse ele, nem aquela casa encarava mais. E voltara! Sim, voltara miseravelmente... E à procura de quê? Da paz podre dum conforto castrador.... Que abjeção! Que náusea! (*Bichos*, p. 35)

Trata-se, como podemos ver, de um tempo no “limiar”, quando ocorrem (ou deveriam ocorrer) as metamorfoses. À noite, por exemplo, é comum dizer que “germina a vida” e que os grandes mistérios acontecem. No conto, Mago também almeja dar um grande passo rumo à liberdade, pretende produzir em si próprio uma metamorfose, e o movimento que ele executa nesse sentido acontece à noite. Semelhante metamorfose, a

---

<sup>35</sup> Por meio dos elementos descritos pelo narrador acerca do ambiente e espaço em que dona Sância e Mago vivenciam, isto é, numa casa repleta de conforto, espaçosa com diversos cômodos (sala, quarto, cozinha...) e exterior a ela há um jardim no quintal, uma chaminé, ao redor da casa é toda murada e também ela se faz presente num espaço citadino, além do “fio de ouro” que comprara ao felino; faz com que pensemos que a velha solteirona diante e aos olhos da sociedade capitalista, pareça pertencer a uma condição social média ou burguesa.

nosso ver, demanda, de um lado, a emancipação da consciência de Mago, que passará a assumir a responsabilidade pelo seu próprio destino, e, de outro, a mobilização para a ação, que emerge em decorrência da evolução da consciência. Ocorre, porém, que a transformação operada em Mago se dá de modo incompleto, na medida em que ele passa a reconhecer-se como responsável pelo seu destino, mas não consegue passar da consciência à ação. Em outras palavras, Mago reconhece que ninguém o forçara a voltar para a casa de Dona Sância; no entanto, sente-se incapaz de, na prática, reverter o rumo dos acontecimentos.

Se pensarmos em compreender os movimentos internos de Mago segundo as perspectivas do pensamento heideggeriano<sup>36</sup>, podemos constatar que suas reflexões, incertezas, inseguranças (sua inquietude em relação ao seu modo de vida) representam um contato com a “vida autêntica”, mostram-no saindo da condição de manipulado graças ao encontro com seus sentimentos e pensamentos, que constituem sua *existentialia*. O contato com a sua vida interior lhe possibilita estabelecer o contraponto com a vida inautêntica que leva na casa de Dona Sância e que também levava antes de se tornar “propriedade” da velha, agindo mecanicamente e vivendo num mundo totalmente artificial como é o da casa dela.

Nesse sentido, podemos identificar o mundo ao qual o gato está aprisionado com o universo da cultura, sendo a casa de Dona Maria da Glória Sância o microcosmo da sociedade industrial, pautada pelas relações de dominação e exploração (como as que se estabelecem entre Mago e sua dona). Neste contexto, o próprio jardim da casa é um exemplo de “natureza domesticada”.

Em contrapartida, os elementos naturais representativos da liberdade imperam depois que o gato sai para a rua. Entre os exemplos mais significativos deste contexto de liberdade, está o telhado, acima do qual a lua pode ser vista em toda sua claridade, evocando a pacífica harmonia que reina no local. Dessa harmonia participa o grupo de felinos ao qual Mago pertencera. Todos eles mantêm as características e a vitalidade que lhes foram dadas pela “mãe natureza”.

---

<sup>36</sup> In: Heidegger, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Petrópolis: editora Vozes, 1946.

Ao sair sorrateiramente pelo postigo da cozinha, a intenção de Mago já era a de voltar a ter uma vida livre, não ceder aos mimos da solteirona, o que implicaria a transformação do felino, que passaria do estado de acomodação ao de lucidez de consciência. No entanto, não há passagem, não há metamorfose. Há apenas uma tentativa fracassada disso e o melancólico retorno à acomodação e à alienação, “aos braços balofos de Dona Sância.”

No sentido que estamos utilizando, entendemos como alienação o estágio em que a pessoa ainda deposita seu ser e seu destino nas mãos de outrem; não possuindo uma consciência reflexiva, não consegue assumir o domínio sobre si própria. Chama-se nascimento existencial o momento em que ela, já sendo dotada de capacidade reflexiva, consegue assumir a responsabilidade pelo próprio ser. (SCHNEIDER)<sup>37</sup>

No que diz respeito ao conto, ele apresenta o momento do nascimento existencial do felino. As ações da personagem, desde que está para sair para a rua até o seu retorno aos braços de Dona Sância, são acompanhadas pela consciência do narrador/autor, que se colam à sua própria e vão formando a sua “consciência reflexiva”. Vejamos um fragmento revelador de um dos principais momentos de consciência reflexiva, que ocorre depois da derrota sofrida contra Zimbro:

Fugiu desvairado pelos telhados fora. A lua, cada vez mais branca lá no alto, olhava-o com desdém. A cidade, adormecida, parecia um cemitério sem fim. Da torre duma igreja saía um pio agourento.

Jogara naquele lance o resto de dignidade. E perdera. Dali por diante, seria apenas uma humilhação sem esperança. Ele, que tivera nas mãos possantes e nervosas o corpo fino e submisso da Boneca, ele, o escolhido da Moira-Negra, ele, o companheiro de noitadas do Hilário, ele, Mago, relegado definitivamente para o mundo das pantufas e dos tapetes! Proibido para o resto da existência de pensar sequer numa baforada da húmida frescura que agora lhe atravessava as ventas e lhe deixava cantarinhas no bigode. (*Bichos*, p. 33)

---

<sup>37</sup> In: Schneider, Daniela. “*Psicologia Existencialista*”.  
<http://www.psiclin.ufsc.br/Psicologia%2520Existencialista%2520com%2520referencia.pdf>. Acesso em 18/04/09.

Entretanto, embora o felino revele ter alcançado a consciência reflexiva, nem por isso conseguiu passar da consciência à ação. Em Sören Kierkegaard<sup>38</sup> talvez possamos encontrar a explicação para a paralisação de Mago, que só consegue fazer o mesmo caminho de sempre, o de volta à casa de Dona Sância. Pensando na trajetória de vida do protagonista até o episódio nuclear do conto, podemos enquadrá-la no estágio estético, uma vez que todas as suas escolhas são orientadas pelo quanto de prazer ela, a vida, vai lhe oferecer. Nessa fase, interessam apenas os resultados imediatos. Para ultrapassar esta etapa e chegar à seguinte, que é a ética ou moral, seria preciso pautar-se por normas morais. E, segundo Kierkegaard, o princípio que determina o acesso a essa outra fase é o amor conjugal, ou seja, a felicidade no casamento. Ora, no decorrer do conto, percebemos que Mago peca pela inconstância amorosa (em relação às namoradas), além de apresentar outras falhas morais. Esta pode ter sido a razão de não ser capaz de assumir uma atitude ética em relação à condução do seu destino.

Poderíamos classificar este conto como “alegórico”, pois representa, figurativamente, um determinado aspecto da condição humana; um aspecto doentio, para cuja solução pode ser necessário o nascimento da consciência reflexiva do próprio leitor. Já deixamos claro em que consiste esse comportamento doente das personagens. Quanto ao que está alegorizado na narrativa, reconhecemos, entre Dona Maria da Glória Sância e o gato Mago, uma forma de relação semelhante à que se estabelece entre o homem e o mundo no sistema capitalista (simbolizado, neste contexto, pela figura feminina da velha e suas armadilhas de sedução).

Para finalizar, podemos retomar as acepções apontadas pelo *Dicionário de Símbolos* para a palavra “mago”. A idéia de Mago como prestidigitador e ilusionista cabe bem para o protagonista, mas não no sentido de quem promove a ilusão, mas sim no de quem vive de ilusão. Ao mesmo tempo, podemos pensar que por mais que Mago viva de ilusão, no entanto, em alguns momentos de sua existência ele tem senso da realidade e deseja correr riscos e é justamente por ter esta consciência e anseio que o felino se dilacera.

---

<sup>38</sup> Kierkegaard, Sören A. *O Diário de um sedutor*. p. 21.

## CAPÍTULO II

### 2. A Construção de uma união fraterna: o homem e o animal

**“Toda a natureza está cheia de milagres. Não nos assombramos com eles, porque estamos habituados a vê-los; sua repetição os opaca aos nossos olhos calejados. É por isto que Deus nos reserva milagres inesperados, além dos que se operam no curso da natureza, para que eles nos espantem pela surpresa.”**

**Santo Agostinho**

**“Viver é a coisa mais rara do mundo.  
A maioria das pessoas apenas existe.”**

**Oscar Wilde**

Neste capítulo, a nossa análise a respeito da construção da união fraterna entre o homem e o animal limita-se a examinar, no conto “Bambo”, quinto conto de *Bichos*, a existência de tio Arruda, antes e depois de um irmão que lhe aparece: o sapo Bambo (“Bambo, o sapo! Criou-se ao deus-dará, como tudo o que é bom” [p. 59]). Como em “Mago”, aqui também há duas personagens, cujas vidas aparecem justapostas. Se lá tínhamos o gato e Dona Sância, aqui temos o sapo Bambo e tio Arruda. No entanto, diferentemente do que ocorre em “Mago”, estamos diante de uma história que fala da construção de uma união equilibrada entre o homem e o animal, e da comunhão íntima de ambos com a natureza.

Bambo, personagem-título, é um sapo que vive integrado à natureza, isto é, numa “paisagem natural”, e, de modo espontâneo, surge na vida de tio Arruda, que se torna o seu único discípulo, para que o milagre se realize. Mas de que milagre se trata? Ao que tudo indica, trata-se do milagre da vida autêntica, que deita suas raízes no solo úmido, fresco e

fecundo da terra. Desse modo, deparamo-nos, no convívio de um homem com um sapo, com a união fraternal bem-sucedida entre o homem, representado pela figura de tio Arruda, e o animal, o sapo, que simboliza a integração do ser à natureza. O sapo contribui de modo significativo para a apreensão que tio Arruda passa a ter do enigma da vida.

Começamos, primeiramente, a analisar a existência do velho sexagenário tio Arruda antes de Bambo aparecer em sua vida. Antes do sapo, tio Arruda levava uma vida triste e inautêntica, sempre a trabalhar por conta dos outros, cansado de regar “milhão” a vida toda; era solteiro e convivia pouco com as outras pessoas, o que, ao que tudo indica, deve tê-lo levado à solidão e ao marasmo (tal como ocorre na sociedade contemporânea). No que concerne à “solidão” e ao modo de vida de tio Arruda antes de Bambo, acreditamos que as teorias existencialistas de Martin Heidegger e Sören A. Kierkegaard, bem como as definições a respeito de espaço e lugar elaboradas pelo antropólogo Marc Augé, possam ajudar-nos a compreender as raízes desse mal existencial que marcava a vida do velho solitário antes do encontro com Bambo.

Apesar de considerado o primeiro existencialista no sentido moderno do termo, Heidegger (1889-1976) não se considerava como tal. Chegou a escrever um opúsculo – *Carta sobre o humanismo* – “para deixar claras as diferenças entre suas idéias e o que se convencionou chamar existencialismo. Questiona-se a respeito do que é o ser. Interessante apenas o seu significado. O ser não é nem particular nem o conjunto de seres particulares, é aquilo que faz com que o mundo seja. Só se pode analisar o ser relacionado com algo determinado, concreto. Sai-se do ser e chega-se ao ente, do universal para o particular. O ente é condição indeclinável do ser. Entre ambos, entretanto, existe uma diferença ontológica.”<sup>39</sup>

Dentro da terminologia heideggeriana, existem o *Dasein* e o *Sein*. O *Dasein* é o ser particular, concreto, perceptível e do qual falamos. Já o *Sein* é o ser geral, abstrato, aquele que engloba tudo. O *Dasein* designa o ser humano que se interroga sobre o sentido do Ser. O *Sein* pertence ao campo ontológico, enquanto o *Dasein* pertence ao campo ôntico, tal qual é. A ontologia se preocupa com o ser do “ente”. A investigação estuda o *Sein*, o campo das ciências. Essa distinção – ôntico/ontológico – é fundamental na filosofia heideggeriana. O *Dasein* é o “ser-no-mundo” ou o “ser-lançado-no-mundo”, ligado à realidade das coisas. É um ser factível, não transcendente, que está além da experiência.

---

<sup>39</sup> Heidegger, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Petrópolis: editora Vozes, 1946.

O “ser-no-mundo” obriga o *Dasein* a se relacionar com outros *Dasein*, o que o transforma em *Mitsein*, um “ser-com”, o que só pode ocorrer no tempo, condição fundamental do “ser-aí”. O *Dasein* é o ser individual, o homem no seu cotidiano. Mas há também a *existenz*, a existência idealizada do *Dasein*, acima do cotidiano, e que representa a possibilidade de uma vida autêntica.

De acordo com Heidegger, as categorias básicas da existência humana são entendimento, sentimento e linguagem, as *existentialia*. Apenas o *Dasein* pode representar o ente como tal e ter consciência disso.

Heidegger distingue “estar-no-mundo” e “estar-no-mundo-do-homem”, que é a mesma diferença estabelecida entre o ôntico e o ontológico. Só é autêntico aquele que reconhece a dualidade entre o humano e o não humano. Quando o ser mergulha na inautenticidade, a *existentialia* sofre uma degradação.

A inautenticidade se manifesta sob duas formas: subjetivamente e objetivamente. Na primeira forma, o *Dasein* não questiona a própria existência, é manipulado. Lê o que se lê, segue os modismos, enfim, não reflete sobre os motivos profundos de suas ações. Assim, anula a singularidade de sua existência, mergulha na massa, torna-se um anônimo. Para Heidegger, a sociedade está estruturada de forma a levar o *Dasein* para uma vida inautêntica, privando-o de sua realidade humana. Aliás, permeia o mundo artificial criado pela tecnologia, onde avulta a importância do trabalho. Tal como está estruturado, o trabalho afasta o *Dasein* de sua autenticidade, pois o trabalhador confunde-se com a máquina, seus afazeres são mecânicos e ele age sob ordens de pessoas que não conhece e que também não o conhecem.

Se nos orientarmos pelo pensamento existencialista de Heidegger, vemos que não só tio Arruda, mas também os demais habitantes de Vilarinho levam uma vida “inautêntica”- um tipo de existência que está arraigada no automatismo de sua rotina. Todos eles sofrem da mesma cegueira de alma, vivendo sem outro sentido além da praticidade e do utilitarismo:

Para todos os habitantes de Vilarinho, sem exceção, as noites eram noites – escuridão apenas. E os dias pior ainda, apesar da claridade. Ricos e pobres nem no brilho do sol reparavam. Comiam, bebiam e cavavam leiras, numa resignação de condenados. (*Bichos*, p. 62)

Assim, o trabalho, para os habitantes de Vilarinho, realizado num espaço campesino, como podemos observar, faz parte da vida de cada habitante, até dos mais velhos, como tio Arruda. Iniciam o trabalho cedo e só param à noite, sem verem a passagem do dia, num serviço árduo, estafante. Podemos depreender, então, que a interação social entre eles ocorre somente de forma imperativa, ou seja, por imposições de ordens para a execução de um determinado trabalho, por exemplo. Desta maneira, todos os dias e noites, tanto para tio Arruda como para os demais habitantes, independentemente de classe social, eram apenas “escuridão”, isto é, sem brilho no viver. São homens cegos, alheados de si mesmos e da vida – autômatos programados para o trabalho.

É consenso considerar o pastor protestante dinamarquês Sören A. Kierkegaard (1813-1855) como o iniciador do existencialismo moderno.

Quanto à existência humana, Kierkegaard considera-a dividida em três estágios: estético, ético e religioso. No nível estético, o homem procura uma justificativa para sua existência. Dominado pelos sentidos, procura desfrutar o máximo de prazer de cada instante de sua vida, pois percebe a efemeridade de tudo e que as paixões jamais poderão ser novamente experienciadas. Faz o que lhe apraz e vive sob o signo da escolha, não há critérios para orientar e determinar racionalmente o modo como o homem deve conduzir sua vida. Com o passar dos anos, ele percebe que suas experiências sensoriais não são suficientes para justificar a finalidade de sua existência. Torna-se melancólico e entediado. Permanecendo no estágio estético, o homem condena-se a uma existência vazia e depravada. Muitos, insatisfeitos nessa procura estética, caem no desespero. Ao estágio estético opõe-se o estágio ético, diferenciados por Kierkegaard:

Quanto aos esponsais, o diabo é haver neles sempre tanta ética, o que é tão enfadonho tanto quando se trata de ciência como quando se trata da vida. Que espantosa diferença! Sob o céu da estética tudo é leve, belo, fugidio;

mas, assim que a ética se mete no assunto, tudo se torna duro, anguloso e infinitamente fatigante.<sup>40</sup>

Na aldeia transmontana de Vilarinho, o meio social em que tio Arruda está inserido, há uma orientação ética (que responde à pergunta “como viver?”), mas cuja orientação é apresentada, a nós leitores, de modo negativo. Isso por que tal orientação cessa o direito à liberdade do indivíduo. Desse modo, a subtração da liberdade de Tio Arruda está, em grande parte, condicionada ao trabalho de lavrador numa propriedade rural, atividade que aprisiona não só a ele como também aos demais habitantes da aldeia. Esse trabalho desempenhado por todos chega a ser desumano, como explicita o narrador: “Ricos e pobres nem no brilho do sol reparavam. Comiam, bebiam e cavavam leiras, numa resignação de condenados” (p. 62). A leitura dos contos de *Bichos* feita por Maria do Amparo Tavares aponta que o bom será o individual e o mal será o social<sup>41</sup>. Este social de que ela fala são as regras exteriores, impostas, e o individual é o do instinto, do respeito pela natureza, da fidelidade ao ser de cada um. Assim, a existência de tio Arruda, único discípulo de Bambo, passa a ter sentido a partir do momento em que o sapo surge em sua vida e o conduz ao verdadeiro sentido da existência, isto é, à comunhão íntima com a natureza, como veremos adiante.

Ainda acerca das reflexões de Kierkegaard, vale a pena acrescentar que é somente no estágio religioso que o indivíduo atinge a culminância de sua existência e entra em comunhão com o Absoluto. É apenas aí que Deus passa a ser regra do indivíduo, a única força capaz de realizá-lo plenamente. É pela fé que o homem consegue resolver a mais intrigante das questões: o mal. No que diz respeito à aldeia transmontana de Vilarinho, ao invés de nos referirmos à religião, é preferível falarmos em religiosidade, pelo fato de haver nesse local um sincretismo em que se fundem catolicismo e um certo paganismo panteísta. A referência ao catolicismo fica evidente no conto, quando o narrador relata a confissão feita por tio Arruda aos “amigos”, acerca dos ensinamentos que o sapo lhe transmitiu a respeito da “ciência da vida”: “confessou isso honradamente à Porta da igreja, no domingo<sup>42</sup>” (p. 64).

---

<sup>40</sup> Kierkegaard, Sören A. *O Diário de um sedutor*. p. 21.

<sup>41</sup> Tavares. *O Paradigma Bíblico em Miguel Torga*: “bichos”, p. 4.

<sup>42</sup> O dia de domingo, além de ser um dia em que os fiéis da religião católica se reúnem com mais frequência para a missa, ele também retrata cronologicamente, segundo a Bíblia, a ressurreição de Jesus Cristo. A palavra

Acreditamos ser relevante chamar atenção para o substantivo *Porta*, que, inclusive, aparece no fragmento grafado com a consoante *P* em letra maiúscula. Segundo Chevalier e Gheerbrant<sup>43</sup>, a porta simboliza o local de passagem entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido. A porta se abre sobre um mistério. Ela tem um valor dinâmico, psicológico, dado que não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la - passagem que simbolicamente aponta para o sagrado. Além disso, retomando Bakhtin, podemos também pensar que o local simbólico onde a porta se faz presente, é um espaço de limiar e intermediário que estabelece o limite que antecede as grandes mudanças. Desse modo, tio Arruda ao entrar na igreja católica, passa a conhecer a figura de Deus como um Ser transcendente, tal como é concebido no cristianismo.

Entretanto, o conhecimento da figura de Deus na concepção cristã, não contribui para uma mudança significativa na existência de tio Arruda, já que ele demonstra não captar plenamente o sentido transcendente desse Deus. Aliás, é a partir do conto “Ladino” que podemos conhecer o padre da igreja, ou seja, o Padre Gonçalo, que se assemelha à figura do pardal Ladino pela sua esperteza e malandragem. O que nos permite fazer tal observação a respeito do sentido que o Deus cristão simboliza para tio Arruda, é o fato de, na maioria das vezes, após o aparecimento de Bambo, Deus ser concebido como a própria natureza, como fundido a ela. E também, vemos, na figura do velho, um homem que é *crente* em Deus e não *temente* a Deus; demonstrando muitas vezes, também, ser a dele uma religião imanente<sup>44</sup>, apegada à terra, panteísta. O apego da personagem à terra, concebida na maioria das vezes como se fosse uma “deusa”, que o transforma e o faz sair da solidão, deve-se aos ensinamentos do sapo, que vive naquilo que podemos chamar de origem da vida.

---

“ressurreição” vem do hebraico *Pessach*, que significa *Páscoa*. A *Páscoa* simboliza, para os cristãos, a celebração da ressurreição de Jesus Cristo que, segundo a Bíblia, teria ocorrido três dias depois da sua crucificação. Ela é a principal festa do ano litúrgico cristão e, provavelmente, uma das mais antigas, pois surgiu nos primeiros anos do cristianismo. Ainda que todos os domingos do ano sejam destinados pelas igrejas cristãs de todo o mundo à celebração da ressurreição de Cristo (o que é feito por meio da eucaristia), no domingo de Páscoa, esse acontecimento ganha destaque, já que se festeja uma espécie de aniversário da ressurreição.

<sup>43</sup> Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*. p. 734.

<sup>44</sup> Nas palavras de Eduardo Lourenço, tirada da sua obra *O Desespero Humanista de Miguel Torga e o das Novas Gerações*, menciona o seguinte: “Deus está na obra torguiana tão profundo como a terra, tão constante como o sonho, tão disperso como a vida e tão ausente como o autor”. (p. 100)

Não obstante, Miguel Torga ao negar Deus, não nega a Sua existência; pelo contrário, ele sente a Sua existência. O escritor, nega, sim, a representação que os homens fazem Dele, isto é, um Ser transcendente ao cosmo. O que frustra o autor, além da idéia de o homem conceber Deus como transcendente, é o dogmatismo imposto pela religião católica ou qualquer outra, isto é, o conjunto de dogmas teológicos transmitidos pela hierarquia da Igreja. Ao mesmo tempo, o sistema religioso, a orgânica e o peso institucional assustam-no, embora tenha da religião um sentido de respeito, significação e até deslumbramento, como ele próprio expressou nos seguintes termos:

Uma autêntica vivência religiosa deslumbra-me sempre. Mas um sistema religioso apavora-me como a morte. À semelhança do que ela faz às vítimas, também ele apaga a chama divina acesa no rosto da revelação, e lhe desenha o esqueleto mundano por debaixo da pele...<sup>45</sup>

Se tomarmos como base o conto “Vicente”, podemos notar que a figura de Deus também aparece como um Ser transcendente ao cosmo. No último conto de *Bichos* encontramos um Deus que age de modo autoritário e despótico quanto às Criaturas que estão na terra. Os caracterizadores mais usados para esse Deus são: *alto, imenso, infinito, grande*. Adquirem um sentido negativo na medida em que são complementados por outros adjetivos: *sinistro, terrível, medonho, gelado, implacável, tirânico*. A imagem de Deus construída ao longo do texto “Vicente” nos faz pensar na imagem de Deus dada pelo Velho Testamento.

Vejamos um episódio que marca o início da narrativa, quando o protagonista Vicente (o corvo<sup>46</sup>), personagem-título, mostra-se insubmisso e rebelde pelo fato de acreditar que

---

<sup>45</sup> Torga, Miguel. *Diário VII*. p. 176.

<sup>46</sup> O corvo é no simbolismo moderno, sobretudo europeu, uma ave de mau agouro, mensageira da morte, ligada ao temor e prenunciadora de desgraças, naturalmente noturno. Entretanto, se visto na ótica simbólica antiga, de gregos a chineses, o corvo é um animal solar, responsável pela criação do sol, dinâmico e organizador; pode ser visto também como um mensageiro divino, anunciador de bons triunfos proféticos. Segundo Chevalier & Gheerbrant seu aspecto positivo está ligado às crenças dos nômades, caçadores e pescadores; torna-se negativo com a sedentarização e com o desenvolvimento da agricultura. (p. 295)

Na Bíblia, o corvo será aquele que primeiro sairá para verificar se a terra começa a emergir das águas pós-diluvianas, perspicazmente, antes da pomba: No fim de quarenta dias, Noé a clarabóia que havia feito na arca, e soltou o corvo, que ia e vinha, esperando que as águas secassem sobre a terra. (Gn 8, 6-7)

a sua liberdade e a dos demais, inclusive a do servo Noé, que se encontram na Arca, esteja sendo subtraída pelo Criador que ordena que eles entrem na Arca em função do dilúvio:

Naquela tarde, à hora em que o céu se mostrava mais duro e mais sinistro, Vicente abriu as asas negras e partiu. Quarenta dias eram já decorridos desde que, integrado na leva dos escolhidos, dera entrada na Arca. Mas desde o primeiro instante que todos viram que no seu espírito não havia paz. Calado e carrancudo, andava de cá para lá numa agitação contínua, como se aquele grande navio onde o Senhor guardara a vida fosse ultraje à criação. [...] a sua figura negra e seca se mantinha inconformada com o procedimento de Deus. (*Bichos*, p. 129)

Podemos notar que o protesto de Vicente tem uma dimensão maior que a da luta individual: sofre no seu corpo um “ultraje à criação”. Ao mesmo tempo, a negrura de suas asas abertas poderia simbolizar uma bandeira negra de protesto quanto à escuridão sinistra do céu. E a caracterização desse espaço temível e desolador, no qual o corvo se lança sem saber ao certo o que vai encontrar, parece tanto traduzir o interior da personagem, quanto o nível de opressão imposto por Deus aos que na arca estavam: “Naquela tarde, à hora em que o céu era mais duro e mais sinistro, Vicente abriu as asas negras e partiu”. Tal fragmento marca o início do dramatismo, e o fato narrado estrutura a primeira função de seqüência que se estabelece o texto, mostrando o ponto de incerteza sobre o qual a narrativa se inscreve: a fuga de Vicente, o ato de sua partida. Ao longo do relato fica bastante evidente que no “duelo entre Vicente e Deus” (p. 134), o Criador cede devido ao fato de que o corvo Vicente tem uma vontade inabalável de ser livre e neste ponto vence Deus.

A tomada de consciência, por parte do corvo, do que é ser livre, bem como do que é a liberdade, é perigosa para o Criador e para a sua imagem, visto que ela põe em questão o seu caráter absoluto. A resistência de Deus quanto à fuga de Vicente tanto ao projeto, quanto ao fato de esta ser um forte indício de que o corvo tem plena consciência de sua liberdade, portanto, como criação que pode desvincular-se do criador. Logo, a liberdade é

---

Dentro dessa perspectiva bíblica se coloca “Vicente”, de Miguel Torga, como sendo um símbolo para a solidão e o isolamento dos que querem cumprir rigorosamente os seus próprios desejos.

estar ciente do próprio destino e de tudo o que ele reserva para quem o assume plenamente, como faz Vicente, vencendo dialeticamente o plano de Deus e a Ele próprio. O corvo Vicente representa tanto o deslocamento do discurso e da linguagem bíblicas pela óptica da criação, quanto à expressão de uma liberdade individual que vence uma imposição divina.

Mas um outro fato que se mostra contingente no texto, é o que diz respeito à manifestação e a colaboração do aspecto telúrico, natural, em contrapartida a uma teofania. A manifestação de Deus, na narrativa, faz-se de forma furiosa: *à ordem Divina, raios, trovões, chuva, a voz tonitruante*, se apresentam como exemplo da força que ali se exercia. Entretanto, pode-se observar que a natureza, mesmo submetida às vontades divinas, opera no sentido de também opor-se ao absurdo que se realizava, colocando-se ao lado de Vicente, que na terra encontra o seu pequeno refúgio para a ira de Deus: “Terra... Sim, existia ainda o ventre quente da mãe”.(p. 133)

Esta visão telúrica vai como que crescendo dentro do texto, à medida que se vêem claras as oposições entre a água – operando no partido de Deus – e a terra, na sôfrega tentativa de colaborar com o desejo do corvo. A terra significará para Vicente mais do que um mero local de fuga, mas mais do que isso: como pedestal e meio de resistência para o corvo, vista como mãe que o acolhe num momento de desespero e se contrapõe à fúria cega do pai.

Este espaço telúrico tende a ganhar valor na medida em que a vitória de Vicente se aproxima: a terra ganha com o corvo, restabelecendo com ele o vínculo primeiro que tinha. Na concepção torquiana, a terra, como plena manifestação de vida, é que assume um certo sentido sagrado, na medida em que promove o acolhimento e salvação de seu filho.

A imanência do discurso teológico acontece através da reflexão feita por Torga, em “Vicente” a respeito do papel que Deus assume perante o homem, mostrando que há alternativa para este fora do domínio da ética judaico-cristã. “Vicente”, enxergado aqui como alegoria da insatisfação humana frente a esse Deus, corresponde a uma atribuição de santidade ao natural em nome de uma dessacralização do divino, pelo fato de a natureza dar respaldo aos anseios humanos, enquanto que o Criador, na sua onipotência habitual, não dedica àquele a devida atenção.

Um outro aspecto ainda que podemos levantar pelo fato de também ter contribuído de modo significativo em relação à solidão de tio Arruda e o seu modelo de vida inautêntica, é acerca dos espaços e lugares em que o velho e os demais estão inseridos. Pois tanto tio Arruda como os demais vivenciam num espaço campesino (espaço primário e predominante). A relação entre os indivíduos nesse espaço em que eles passam a maior parte do tempo trabalhando, não favorece nenhum laço afetivo ou interação social. Enquanto que o citadino (espaço secundário), simbolizado pela figura da igreja que podemos pressupor que seja um lugar em que se estabelece contato social (antes do e após o término da missa) entre os habitantes de Vilarinho. Contudo, o possível contato social entre tio Arruda e os demais na frente da igreja, faz com que pensemos que também não há um elo relacional e afetivo entre eles, pois o velho ao contar aos “amigos” sobre a sua união em relação ao sapo e os conhecimentos que este lhe oferece, passa a ser escarnecido. Dessa maneira, o espaço citadino representado pela figura da igreja e o espaço campesino em que os homens de Vilarinho realizam o trabalho e moram, parecem contribuir de modo significativo para a solidão de tio Arruda.

Pensando ainda acerca destes dois espaços (o campesino e o citadino) e os lugares (o local de trabalho e a igreja), vamos recorrer ao antropólogo francês Marc Auge. Em seu livro intitulado como *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, ao tratar do espaço em que o homem está inserido, o autor nos esclarece que existem dois conceitos em relação aos ambientes com os quais os seres humanos mantêm contato: o conceito de “lugar”<sup>47</sup> e o de “não lugar”. Escreve o autor: "Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não-lugares misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não-lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja" (2003: 98).

O 'lugar antropológico' é definido por Augé (p. 43) como sendo aquele lugar ocupado pelos indígenas e que nele vivem, trabalham, defendem-se, marcam nele seus pontos fortes, guardam suas fronteiras, bem como nele detectam, também, os vestígios

---

<sup>47</sup> O antropólogo nos esclarece que a oposição ao lugar existe o espaço que possui um sentido abstrato, enquanto o lugar é onde ocorrem, por exemplo, os acontecimentos históricos. Nota-se, portanto, que o espaço é aquele que proporciona ao indivíduo a sensação de uma ligação abstrata com aquele espaço determinado, pois, não há nada material que indique a existência de um lugar antropológico e por não haver esta materialização o espaço é a base para a prática dos lugares e não do lugar, especificamente, como sendo reflexo de todo o sentido abstrato do espaço.

dos poderes celestes, dos ancestrais ou dos espíritos que o povoam e que animam sua geografia íntima. O autor diz também que os ambientes que podem ser considerados como *lugar* “têm pelo menos três características comuns. Eles se pretendem (pretendem-nos) identitários, relacionais e históricos.” (p. 52). O lugar caracterizado como “identitário” é criador de identidade por trazer em si o lugar do nascimento, da intimidade do lar, das coisas que são nossas. Demarca, de forma precisa, as fronteiras entre eu e os outros. É “histórico” na medida em que os nativos vivem na história. Assim, se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não preencha estas características comuns passa a ser definido como um “não-lugar”. O lugar seria, portanto, firmado por uma relação contígua, com o qual o ser manteria um paralelo de pertencibilidade e coerência histórica, ou seja, um lugar ao qual o ser considera pertencer, fazer parte e, automaticamente, mantém uma conexão.

Desse modo, na narrativa “Bambo”, o conceito de ‘lugar antropológico’ exposto por Augé, fica bastante evidente, dado que tio Arruda passa a viver num *lugar*, ou seja, estabelece com o espaço e o lugar uma relação afetiva e uma conexão. Bambo surge em sua existência e vai propiciando a ele um outro olhar em relação ao espaço natural (presente numa propriedade rural), tornado agora um *lugar* repleto de significações e sentidos para a sua vida. Tio Arruda passa a viver numa comunhão íntima com a natureza. Além disso, a natureza (como espaço) passa a ser um *lugar* para o velho em que o divino se manifesta, pois a natureza, como já dissemos, é vista como uma “deusa”, panteísta.

Já em relação ao *não-lugar*, a hipótese defendida por Augé é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos (p.73). Augé define o “não-lugar” da seguinte forma:

Vê-se que por não-lugar designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária. (Idem, p. 87)

O não-lugar é um meio que realiza as mediações do homem consigo mesmo e com os 'outros'. Se o lugar antropológico cria o social orgânico os não-lugares criam a solidão do homem que habita a supermodernidade de um mundo sem fronteiras, totalmente globalizado. Tal mundo supermoderno conhece uma única linguagem, a tecnologia, como sendo a forma máxima e única de mediação das relações do homem com o orgânico e com o inorgânico. O *não-lugar* seria marcado por uma relação de continuidade, com o qual se manteria uma vinculação amorfa, ou seja, uma ligação sem significações. O autor ainda nos esclarece que “(...) o espaço do não-lugar liberta de suas determinações habituais quem nele penetra.” (p. 94). Portanto, todo indivíduo, ao entrar em contato com um não-lugar, agiria como se, automaticamente, se desligasse de alguns hábitos de sua vida e só voltasse a pensar neles quando estivesse novamente em contato com um *lugar*.

Assim, os espaços e os lugares em que tio Arruda e os demais habitantes vivem, antes do surgimento do sapo na vida do velho, parecem tratar-se de não-lugares - lugares e espaços que não possuem significações para os homens de Vilarinho (que, ao se encontrarem, seja na igreja ou no local de trabalho, estão somente de passagem). Tais espaços (da religião e do pretense convívio social, bem como do trabalho) contribuem apenas para o marasmo e a solidão de tio Arruda.

Tendo em mente que este é o tio Arruda antes de Bambo, passemos a examinar a existência e a transfiguração do velho sexagenário com o aparecimento de um irmão, o sapo. Bambo é o divisor de águas, pois, a partir do convívio entre os dois, tio Arruda passa a viver uma outra vida, diferenciando-se do modo de vida dos demais habitantes de Vilarinho. E constataremos que a primeira mudança na vida de tio Arruda é a de reconhecer a dualidade entre o humano e o não humano.

De repente, “tchap!” Bambo surge na vida de tio Arruda. Precisamente no dia 15 de agosto, às duas horas da madrugada, quando “a aldeia, adormecida, sonhava”(p. 60). Tempo de verão, hora de “silêncio de pedra”, interrompido pelo “tchap” do aparecimento do sapo, instaurando, desde o início, um hiato naquele silêncio sepulcral. A imagem de Bambo vai sendo construída, ao longo da narrativa, de modo a podermos associá-lo, simbolicamente, a um “bicho-homem”<sup>48</sup> não doméstico<sup>49</sup>, de elevada maturidade, dotado

---

<sup>48</sup> A tal respeito, Cleonice Berardinelli nos esclarece o seguinte: “Os bichos de Torga são, em verdade, muito humanos. O seu próprio criador emprega a palavra *homem* para defini-los em sua maturidade”. (“De bichos e de homens”. In: *Bichos*, p. 2)

de amor, sensibilidade, um ser reflexivo e detentor do conhecimento sobre a “ciência da vida”. Seu conhecimento e sua consciência justificam-se pelo fato de ele ter nascido e crescido integrado à natureza, ou seja, num espaço natural. Na verdade, “Bambo” não é o único conto em que a natureza se mostra sumarenta e vibrante. Em “Ladino”, o primeiro contato com o espaço da liberdade e da natureza se dá durante o dia, mas a linguagem que percorre a descrição desse instante inaugural expressa as mesmas sensações experienciadas por Bambo no pântano em que vive:

Não há dúvida: voar era realmente agradável! E que bonito o mundo, em baixo! Tudo a sorrir, claro e acolhedor...

E pousou. Muito ao de leve, delicadamente, pousou no meio daquela matulagem toda, que se desunhava ao redor duma meda de centeio.

Terra! Pisava-a pela primeira vez! Qualquer coisa de mais áspero que o veludo do ninho, mas também quente e segura. Deu alguns passos ao acaso, a tirar das cócegas nos dedos um prazer de que ainda tinha saudades. (*Bichos*, p.92-93; grifo nosso)

Também no conto “Miura”, essa Natureza aparece como memória do paraíso perdido, numa sucessão de vislumbres da paisagem natal, que se alternam com os sucessivos instantes de confronto entre a multidão e o toureiro, que confunde o touro Miura com seu pano mágico:

A multidão calou-se. Começou a ouvir-se, sedante, nostálgico, o som grosso e pacífico das chocas.

A planície!... O descampado infinito, loiro de sol e trigo. O ilimitado redil das noites suarentas, com bocas mudas, limpas a ruminar o tempo... A fornalha escaldante, sedenta, desesperante que o estrídulo das cegarregas levava ao rubro. (*Bichos*, p.112)

---

<sup>49</sup>Nos contos “Farrusco”, “Ladino”, “Cega-Rega”, “Vicente” e no conto em estudo, estas personagens-título aparecem como animais “não domésticos”, e podemos pensar que eles constituem como figurações ou alegorias que realçam a cosmovisão do autor. Isto é, são seres que vivem na origem da vida e dotados de sabedoria adquirida e dada pela “Mãe-Natureza”, que, como já salientamos num momento anterior, aparece na obra torquiana como divinizada, panteísta.

Nessas passagens do texto, fica bastante evidente a apreensão sinestésica do espaço natural, num convite a que nós, leitores, junto com Ladino e com Miura, assimilamos o real natural pelos sentidos: pelo tato, pela visão, pela audição, pelo paladar e pelo olfato. Como se fossem essas as autênticas vias do perfeito entendimento. Se, em “Miura” temos a vitória da cultura sobre a Natureza, metaforizada pela digna morte de Miura, em “Bambo” temos o oposto disso: a união fraterna entre o sapo e Tio Arruda.

É interessante observarmos que Bambo não surge diante de tio Arruda de um modo pronto, mas como um ser em processo, cuja gradual evolução segue o ritmo da natureza, do sol e da lua, da noite e do alvorecer, da mudança de estações. É como se Bambo fosse um ser em eterna metamorfose. Transcrevemos abaixo a descrição, feita pelo narrador, a respeito da metamorfose<sup>50</sup> sofrida pelo sapo até se fazer *homem*:

Sem pressas, confiado no tempo e na fortuna, [o sapo] foi estendendo a língua pelos anos adiante até se fazer o homem que depois era, largo, grosso, atarracado. Trouxe logo do berço os olhos assim saídos e redondos[...] E também a boca de pasmo, com que pelas noites adiante engolia a imensidade do céu, lhe veio de nascença aberta e vazia como um poço. Mal gatinhava ainda nas beiradas do charco onde nascera, já o corpo lhe pedia mundo, terras novas. (*Bichos*, p. 59-60; grifo nosso)

Esse fragmento deixa evidente que Bambo passou por todas as etapas de seu crescimento físico sempre integrado ao telúrico, representado no excerto como “charco”. Assim como ocorre em outros contos, o narrador ressalta especialmente a personagem saboreando a vida em toda sua concretude: “com a boca de pasmo” engolia “a imensidade do céu”. Em todos os contos de *Bichos*, a idéia de metamorfose está implícita, como a sugerir a concepção de que, assim como a natureza, todos os seres são seres em processo, sejam eles homens ou bichos. Um dos nítidos divisores de água nesse sentido pode ser ilustrado pelo primeiro contato com o sabor da vida. Assim como Bambo “engolia a

---

<sup>50</sup> De origem grega (*metamorphoo*), a palavra metamorfose significa transformação, transfiguração, um processo de mudança, que ocorre naturalmente objetivando a transformação e a evolução dos seres. Em um sentido mais amplo, entende-se por metamorfose um acréscimo de valores que modificam os seres para um estágio de desenvolvimento maior. De acordo com Chevalier & Gheerbrant, a metamorfose simboliza as “expressões do desejo, da censura, do ideal, da sanção, saídas das profundezas do inconsciente e tomando a forma na imaginação criadora. [...] A metamorfose é um símbolo de identificação, em uma personagem em via de individualização que ainda não assumiu a totalidade de seus eu e ainda não atualizou todas as suas potencialidades”. (p. 608/609)

imensidade do céu”, o cão Nero, no conto do mesmo nome, soube o que era a vida pelo sabor da primeira caça que segurou entre os dentes: “O bicharoco estava realmente defunto. Deitou-lhe os dentes. O que era a inocência! Tinha cócegas na boca!... De repente, um cheiro forte, penetrante e doce, inundou-lhe as ventas, penetrou-lhe o estômago, o corpo inteiro! Foi a primeira grande hora de sua vida...” (Idem, p.18) Após esse acontecimento, Nero também sofre uma metamorfose, marcada, na continuidade da descrição, pela sucessão de advérbios indicando um tempo posterior a esse momento saboroso de transição. Vale a pena trazermos para cá um dos momentos de síntese dessa descrição: “(...) a vida sabia-lhe à maior das venturas” (p.19; grifo nosso)

Simbolicamente, a personagem-título Cega-Rega, a cigarra, também passa por uma metamorfose e também vive integrada à natureza. Ao falar dela, o narrador foca o longo caminho que foi necessário que ela percorresse: “embrião, larva, crisálida...”, “todas as estações do íngreme calvário da criação”, até surgirem “asas que o sonho deseja...” (p. 85). É relevante destacar as “asas” da cigarra, pois estas podem sugerir a idéia de liberdade em relação à vida, o que também podemos notar em Bambo, cujo desejo de liberdade parte do seu âmagô de forma instintiva: “o corpo lhe pedia mundo, terras novas” (p. 60).

Significativamente, Ladino, Farrusco e Cega-Rega, além de viverem em comunhão com a natureza, ainda compartilham a capacidade do vôo. De certo modo também Bambo, que, segundo o narrador, tem as “pernas de trás em dobradiça, no mesmo instante um banco ou uma catapulta” (p. 59-60), permitindo-lhe prender-se à terra, em posição de descanso, ou elevar-se às alturas, num movimento de ascensão.

Refletindo ainda a respeito da metamorfose pela qual passou a cigarra desde o estado larvar ao estado perfeito – o estado adulto, com todas as dificuldades inerentes a esse percurso, e atentando para as associações explícitas que o narrador faz, podemos equiparar a transfiguração desta personagem, assim como a de Bambo, com as etapas que o poeta vivencia interiormente, até, finalmente, chegar ao final do processo criativo, que é o ato de criação. Usando uma linguagem metafórica para identificar a cigarra com o poeta, podemos dizer que este ato reflete a vontade do autor em divulgar o seu canto. O canto, assim, é uma forma de manifestação de vida, de ação, de criação. E o narrador, ao reproduzir a alegria da cigarra e o seu tom eufórico pelo fato de aparecer um poeta em sua existência, diz em frases exclamativas: “O Poeta! Louvado seja Deus! Até que enfim lhe

aparecia um irmão!... Um irmão que sabia também que cantar era acreditar na vida e vencer a morte”. (*Bichos*, p. 88).

O irmão que aparece na existência da cigarra poderia chamar-se Miguel Torga, que diz, em um livro de versos intitulado *Orfeu rebelde*, no poema do mesmo nome: “Orfeu rebelde, canto como sou”. E continua: “Eu ergo a voz assim num desafio [...] Canto em minha legítima defesa”(p. 75). Assim, a cigarra comporta-se como o próprio Torga, que, “Orfeu rebelde”, cantou sempre, contra a desigualdade social e qualquer tipo de injustiça, de modo que ninguém, por mais que agisse de forma imperiosa, fê-lo calar-se, até porque “cantar era acreditar na vida e vencer a morte”. É por isso que a cigarra é identificada ao poeta, pois ela é alguém capaz de acreditar na vida e vencer a morte através do canto.

Se no conto “Cega-Rega” aparece um poeta, nos contos “Bambo” e “Farrusco”, as personagens também evocam a figura do Poeta: no primeiro, pela sabedoria de Bambo, que é ensinada ao seu único discípulo tio Arruda; no segundo, Farrusco, o melro, cujas gargalhadas do seu canto, que afastam a melancolia da personagem Clara e a “chamam” para a vida autêntica. Como diz o narrador: “... força virgem daquele riso chamou a vida à consciência dos seus direitos” (p. 106). A moça reage, mas torna a entristecer-se. É aí que soa a segunda gargalhada, à qual ela junta a sua “risada cristalina”. E acrescenta o narrador: “Um segundo a natureza esteve suspensa daquela gargalhada. A vida homenageava a vida. Depois continuou tudo a cantar.” (p. 107)

Voltemos ao momento em que Bambo surge na vida de tio Arruda pela primeira vez, interrompendo com seu “tchap” aquela noite em que o silêncio sepulcral e soturno dominava a aldeia. O velho aproxima-se de Bambo de modo a festejá-lo, porém Bambo:

Simplesmente, Bambo não era um anfíbio qualquer. Embora modesto na escala animal, tinha a sua personalidade. Precatado, discreto, negava-se a cair nos braços do primeiro que lhe desse a salvação. (*Bichos*, p. 60)

Podemos perceber que Bambo possui uma certa insegurança e desconfiança em se relacionar com o outro. Ao mesmo tempo, o sapo é apresentado como um “ser complicado”, “não era um anfíbio qualquer”, “tinha a sua personalidade”. Manifesta a simplicidade típica dos animais que vivem integrados à natureza, criado pelo que “deus

dá”, de forma espontânea, natural – um ser da vida. Amadurecido, tornou-se “um homem [...] largo, grosso, atarracado”(p. 59). Tem olhos saídos que tudo vêem, ao contrário dos homens da aldeia transmontana de Vilarinho, marcados pela cegueira. Suas pernas traseiras dobráveis, “no mesmo instante um banco ou uma catapulta”(p.59-60), permitem-lhe o salto, o impulso para além do marasmo, da quietude e da estagnação de ser apenas “banco”. Bambo está aberto à contemplação da natureza. A imensidade do céu é alcançada por Bambo através de sua boca aberta (disponível) e vazia como um poço em sua grandiosa profundidade: “a boca de pasmo, com que pelas noites adiante engolia a imensidade do céu, lhe veio de nascença aberta e vazia como um poço”. (p. 60)

Tendo Bambo sob os olhos, lembremos aqui das palavras de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa: “Sei ter o pasmo essencial/ Que tem uma criança se, ao nascer,/ Reparasse que nascera deveras.../ Sinto-me nascido a cada momento/ Para a eterna novidade do mundo...”<sup>51</sup> A amplitude do céu penetra no mais recôndito da “alma” do sapo porque ele tem “olhos de ver e boca de engolir” que lhe vieram de berço de suas origens. Andarilho e aventureiro, “o corpo lhe pedia mundo, terras novas”, tendo como defesa o visco<sup>52</sup>, que “o defendia de tudo, à chuva e ao vento...” (p. 60)

O narrador nos diz ainda mais características desse primeiro encontro entre tio Arruda e Bambo:

---

<sup>51</sup> Pessoa, Fernando. *Obra Poética*. p. 204.

<sup>52</sup> *Visco*, *visgo* ou *agárico* (do latim *viscum*, i), é uma planta arbustiva hemiparasita (um parasita que não é completamente dependente do seu hospedeiro), da família das Lorantáceas, de flores apétala, que cresce nos ramos de diferentes árvores (choupo, macieira, muito raramente o carvalho) e cujos frutos brancos contêm uma substância viscosa. A planta arbustiva hemiparasita era antigamente usada como remédio para a epilepsia e distúrbios nervosos, para doenças cardíacas, hipertensão e para a digestão. Esta planta é nativa das regiões temperadas da Europa e do Oeste da Ásia.

O visco era considerado extremamente mágico pelos druidas, que o chamavam de "árvore dourada". Eles acreditavam que ela possuía grandes poderes curadores e concedia aos mortais o acesso ao Submundo. Houve um tempo em que se pensava que a planta viva, que é na verdade um arbusto hemiparasita com folhas coriáceas sempre verdes e frutos brancos revestidos de cera, era a genitália do grande deus Zeus, cuja árvore sagrada é o carvalho. O significado fálico do visco originou-se da idéia de que seus frutos brancos eram gotas do sêmen divino do Deus em contraste com os frutos vermelhos do azevinho, iguais ao sangue menstrual sagrado da Deusa. A essência doadora de vida que o visco sugere fornece uma substância divina simbólica e um sentido de imortalidade para aqueles que o seguram na época do Natal. Nos tempos antigos, as orgias de êxtase sexual acompanhavam frequentemente os ritos do deus-carvalho; hoje, contudo, o costume de beijar sob o visco é tudo o que restou desse rito. (In: MARKALE, J. *Le druidisme, traditions et dieux des celtes*. Paris: Payot, 1985).

Ah, mas Bambo não se entregava assim sem mais nem menos! Na maneira de fitar o interlocutor, no modo reservado como se foi afastando, mostrava claramente que não abria o coração antes de saber a quem. (*Bichos*, p. 61)

Bambo, acima, observa a quem pode servir de ponte, respeitando o tempo da conquista e o da entrega. “A desculpa é que tio Arruda desconhecia a vida do futuro amigo [...] Saudava apenas, num alvoroço justificado de solitário, aquela alma que lhe aparecia”.(p. 61).

Os encontros entre tio Arruda e o sapo só aconteciam depois do pôr-do-sol, que se estende até o amanhecer, condição esta imposta por Bambo, como diz o narrador: “apenas se podiam ver depois de sol posto. Razões particulares...” (*Bichos*, p. 63). Estas “razões particulares” parecem ter a ver com o simbolismo da noite, ou seja, “o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência.” E ainda: “como obscuridade, a noite convém à purificação do intelecto”.<sup>53</sup> Assim, ao passo que esses encontros e ensinamentos propiciados pelo sapo vão ocorrendo, a “alma” de tio Arruda, nesse lapso de tempo, passa a iluminar-se.

A partir de outros encontros, a interação entre o sapo e o velho vai melhorando:

Contudo, tempos depois, quando se viram de novo no tendal de feijões, tudo correu melhor. Nem sombras da natural desconfiança do primeiro dia, nem nada que se assemelhasse ao retraimento antigo, com o salto por um pelo a guardar as distâncias. Coisa muito diversa. Agora Bambo, embora não correspondesse aos cumprimentos, mostrava-se tão urbano, dava tais provas de lhe ter caído bem semelhante encontro, que tio Arruda parecia ter corda na língua. [...] Tio Arruda ignorava que ele, Bambo, passava o inverno recolhido. Que se retirava discretamente num buraco da parede da quinta mal vinha Outubro, e ali permanecia imóvel, calado, sonolento, Novembro, Dezembro, Janeiro, Fevereiro e Março. Daí a razão de semelhante escarcéu. (*Bichos*, p. 61-2)

Como podemos observar, nesse outro encontro, o comportamento do sapo diante do velho sexagenário foi mais afetuoso. Portando-se de maneira “tão urbana”, isto é, como o homem civilizado, por exemplo, que procura viver no meio social de modo a conduzir

---

<sup>53</sup> Chevalier & Gheerbrant. *Dicionário de símbolos*. p. 640.

uma relação harmônica entre o eu e o outro. Tio Arruda sentiu-se estar diante de um amigo: “parecia ter corda na língua”.

O sapo relaciona-se com as estações do ano numa grande contemplação da natureza, passando o inverno recolhido “num buraco”<sup>54</sup> “da parede da quinta” ( propriedade rural). Através deste elemento “quinta”, descrito pelo narrador, podemos notar e reafirmar que tio Arruda é um homem do campo repleto de simplicidade e, apesar disso, não conhecia os mistérios da vida e muito menos compreendia o que a natureza tinha a ensinar-lhe.

No que diz respeito ao tempo, vale a pena mencionar as quatro estações<sup>55</sup>: outono (de 20 de março a 20 de junho no hemisfério sul, e no hemisfério norte: de 21 de setembro a 21 de dezembro), do latim *autumno* também conhecido como o tempo da colheita, pois é nesta época que ocorrem as grandes colheitas; inverno (de 21 de junho a 23 de setembro (hs), e de 21 de dezembro a 21 de março (hn), do latim *hibernu*, *tempus hibernus*, associado ao ciclo biológico de alguns animais ao entrar em hibernação e se recolherem durante o período de frio intenso; primavera (de 23 de setembro a 21 de dezembro (hs), e de 20 de março a 21 de junho (hn), do latim *primo vere*<sup>56</sup>, no começo da primavera; e verão (de 21 de dezembro a 20 de março (hs), e de 21 de junho a 23 de setembro (hn), do latim vulgar *veranum* (*tempus*), tempo primaveril ou primaveral, estação que sucede a primavera e antecede o outono.

Bambo inicia o seu período de contemplação, autorreflexão e renovação de suas energias com a “Mãe-Natureza” durante toda a estação hibernal: “mal vinha Outubro, e ali permanecia imóvel, calado, sonolento, Novembro, Dezembro, Janeiro, Fevereiro e Março” (*Bichos*, p. 62). A ignorância de Tio Arruda acerca de como se processam as coisas no mundo natural se evidencia no “tamanho escarcéu” ao rever Bambo depois de tanto tempo. E o narrador justifica-o:

---

<sup>54</sup> O “buraco”, se nos orientarmos pela sua simbologia, é “símbolo de grande importância, que concerne, essencialmente, a dois planos principais: no da vida biológica, tem poder de fecundação e se relaciona com os ritos de fertilidade; no da vida espiritual ou transmudana, expressa a “abertura” deste mundo com respeito a outro. [...] Como símbolo do céu, o buraco significa a passagem da vida do espaço à inespacial, da vida do tempo à intemporal”. (In: Cirlot, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. p. 126).

<sup>55</sup> Branco, S. M. *Um passeio pelas estações do ano*. p. 48-9.

<sup>56</sup> *Primo* (do latim: *primus*, -a, -um), que está na frente de tudo, o primeiro (no tempo, no lugar); e *Vere* (*ver*, *veris*) - substantivo neutro: a primavera; flores, produtos da primavera.

Ignorância desculpável, aliás. A gente entende pouco do semelhante. Porque, na verdade, Tio Arruda estava diante de um ser complicado. Com os anos é que verificou como eram enganadoras as primeiras impressões. Também ele fizera juízos temerários, fizera! Magia negra, bruxarias, o diabo à encruzilhada... E, afinal... Parecia mentira, realmente. Mas viessem ver a realidade. Viessem ver o demônio do batráquio<sup>57</sup>, reluzente de luar e alheado como um poeta... Quem na freguesia inteira passeava assim cheio de calma e de compenetração no silêncio carregado de estrelas? (*Bichos*, p. 62)

Notamos muito claramente que, com o passar do tempo, com a comunhão existencial, a compreensão despertada em tio Arruda pelo mestre Bambo, permitiu-lhe a mudança no modo de “olhar”, lembrando também que a solidão da personagem foi superada. Seu mestre contribuiu para que ele tivesse um novo “olhar” diante da vida e uma nova forma de se relacionar com a natureza, aceitando a sua existência e a dos demais seres vivos. Como diz o texto: “E a verdade é que nunca encontrara tanto sentido e beleza às coisas que o rodeavam, como naquelas horas silenciosas. Nelas, até as próprias sombras faziam confidências ao entendimento...” (*Bichos*, p. 63). A esse respeito, a leitura interpretativa de Teresa Rita Lopes (1993) é altamente relevante, pois, segundo ela, ninguém melhor que o poeta pode ensinar o homem a ver os mistérios do mundo: “foi um rasteiro bicho de barriga na lama, Bambo, o sapo, que Torga escolheu para encarnar [...] a condição do poeta. É ele que ensina ao homem vulgar, cotidiano, que aparece na pessoa de Tio Arruda, uma certa ‘ciência da vida’.” E, em seguida: “Graças ao sapo, o homem aprendera a ver as coisas como se as olhasse pela primeira vez e a descobrir que ‘final a vida era bem maior’: crescia para baixo, germinava sob os seus pés.”<sup>58</sup>

Levando em conta a concepção artística do autor, devemos dar bastante relevo à idéia de fundura a que Bambo está associado, a qual traduz o traço fundamental que caracteriza a vida humana: o mergulho, a imersão, nas raízes mais fundas da existência

---

<sup>57</sup> Vale a pena salientar que em algumas culturas, o sapo é visto como símbolo negativo, ou seja, é ligado à feitiçaria, como é reforçado no excerto citado do conto. Por outro lado, em outras culturas, como a chinesa, “o consideram como a divindade da Lua, sobre a qual o vêem. [...] entre os vietnamitas, que muito o apreciam, o sapo é, ainda, símbolo de sucesso” (Chevalier & Gheerbrant, p. 803). Percebemos que, nessas duas culturas, o sapo é muito exaltado, respeitado e tido como um ser sensato, assim como Bambo é considerado neste conto.

<sup>58</sup> Lopes, Teresa Rita. *Miguel Torga Ofício a um “Deus de Terra”*. 1993, p.52.

(aqui representada pelo ventre da Terra- Mãe). Como também diz Teresa Rita Lopes : “ter fundura é ter sentido - na única direção válida – a da raiz. 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, do aquém.” (p.53) A mesma estudiosa enxerga Bambo como exemplo desta comunhão regeneradora com a terra:

A comunicação com a terra tem o valor dum ritual. É o impulso dum Ícaro em sentido contrário, no sentido da fundura. É essa intimidade, esse contato com o seio da germinação que o poeta procura, quer tome a forma de Bambo, o sapo ou do Caçador, para quem a caça fora a maneira de se encontrar com as forças elementares do mundo. (*Bichos*, p.52)

E a mesma idéia de fundura acaba por ligar-se a tio Arruda, depois de ele apreender as lições de Bambo. Isso nós podemos constatar pelo modo como o velho Arruda reage às zombarias e ironias do povo acerca de sua visível transformação interior:

Assombrado com semelhante transfiguração, o povo começou a falar. E, pela voz do Chico das Eiras, caçoava:

- Como vão esses amores, Tio Arruda? Já há menino?

Nem sequer respondia. Baboseiras, todos as sabiam dizer. Do esforço de descer ao coração das coisas, é que nenhum era capaz. (*Bichos*, p. 65) (grifo nosso)

A transformação de tio Arruda é um explícito divisor de águas no conto: há um tio Arruda antes do encontro com Bambo e outro depois, quando a vida lhe surge “como um fruto”, “cheia de doçura” (“Mas fora preciso, para o saber, que Bambo lhe aparecesse.” p.64). Tal mudança ocorre quando o velho consegue “auscultar as imponderáveis palpitações da seiva” (p.64). Surge um novo tio Arruda diferente daquele que tinha um “interesse mesquinho, utilitário, que sentia outrora diante de uma sementeira a despontar”.(p. 64) Vejamos um momento em que a vida brota diante do seu novo olhar maravilhado. Trata-se do episódio em que, depois de ter revelado às pessoas a sua

descoberta do mundo e de ter sido alvo de zombaria, encerra-se no seu maravilhamento e na sua “comunhão íntima com a natureza”:

Necessitava de aprender a lição de Bambo, guarda zeloso dum mundo fremente de germinações. Entender em que medida ele se considerava responsável pelo pequeno grão que caía desamparado na terra, e até que ponto o rodeava de protecção. Inesperadamente, quando sol, pela manhã, ao começar o seu giro, coscuvilhava os recantos do planeta, um canteiro, que no dia atrás era chão enigmático, aparecia coberto duma verdura virgem, casta, feita de esperança, água e cor. E só mesmo Bambo conhecia a grandeza do mistério, e o cercava de amor. Nenhuma outra consciência seguira no coração da noite os transe da transmutação germinativa. E nenhuma outra inquietação fazia sentinela ao milagre. (*Bichos*, p. 64)

Não só a natureza se transforma aos olhos do velho, pois em tio Arruda a primeira mudança é interior e surge pelo fato de ter encontrado Bambo e ter conseguido sair, assim, da solidão. Em contrapartida, Tio Arruda, antes do aparecimento do anfíbio, situava-se na condição de humano apático, desenraizado. Contudo, o nome “Arruda” parece ser muito expressivo, isto é, sendo o nome de uma planta, no plano simbólico, confere ao seu portador a possibilidade de vir a se enraizar no telúrico. Ao mesmo tempo, se pensarmos no nome do sapo, Bambo, numa possível conotação atribuída a este adjetivo, num primeiro sentido é aquele que hesita; e num segundo, aquele que é cheio de amor. O primeiro sentido do adjetivo fica evidente no contato inicial entre Bambo e Tio Arruda: “discreto, negava-se a cair nos braços do primeiro que lhe desse a salvação” (p. 60). E após outros encontros, a identificação entre eles é tão grande que Bambo ganha, aos olhos do velho, a dignidade do homem, visto que tem comportamento urbano e é calado como convém a qualquer pessoa sensata. O sapo chega a ser considerado por tio Arruda como “seu semelhante”. Já em relação ao segundo sentido, o sapo propicia ao velho o “despertar” para a vida autêntica, fazendo com que ele descubra que o amor é a base da existência de qualquer ser vivo.

Essa modificação de tio Arruda acarreta uma nova maneira de olhar para as coisas. Antes de sua experiência de aprendizagem com “Mestre Bambo”, o narrador qualifica Tio

Arruda como cego (como uma toupeira<sup>59</sup>) – não só ele, mas também todos os demais habitantes de Vilarinho. Fazendo um contraste entre o modo de olhar de Bambo e o dos demais, o narrador diz:

Quem, àquelas horas mortas, se maravilhava de igual maneira, a olhar deslumbrado a poalha de luz da estrada de Santiago, aberta no céu? Ninguém, a começar por si próprio. Há sessenta anos no mundo, e ceguinho como uma toupeira. E os outros na mesma conformidade. Para todos os habitantes de Vilarinho, sem exceção, as noites eram noites – escuridão apenas. E os dias pior ainda, apesar da claridade. Ricos e pobres nem no brilho de sol reparavam. Comiam, bebiam e cavavam leiras, numa resignação de condenados. (*Bichos*, p.62)

Mas, depois de Bambo, o desânimo e a passividade que haviam dominado o velho sexagenário cedem lugar a uma nova forma de visão, agora mais complexa e mais sinestésica, como vemos no excerto seguinte: [Tio Arruda] “dava largas aos sentidos. E ficava-se também quieto e deslumbrado, a olhar uma gota de orvalho pousada no cetim de uma pétala, ou a escutar, de ouvido fito, um rouxinol que cantava na Silveirinha...” (p.65) (grifos nossos). Nos termos sublinhados, são relevantes dois aspectos: primeiro, a posição reverente de Tio Arruda diante de uma paisagem que lhe parece inaugural. Assim, a quietude e o deslumbramento apresentam-se, neste momento, como posturas sacralizadas diante de uma revelação hierofânica, ou seja, diante de uma visão do divino manifestando-se na natureza; em segundo lugar, como extensão dessa disponibilidade do ser (para- si), dá-se o milagre da vida, que, enquanto tal, só pode ser apreendido pelos sentidos (e pelo espírito), mas não pela razão. Daí a percepção que mescla o tato (o cetim, a maciez da pétala), o olfato (o perfume da flor onde pousa a gota de orvalho), a audição, a visão e mais uma vez o tato (o canto do rouxinol que Tio Arruda vê, toca e ouve com a totalidade do seu ser).

---

<sup>59</sup> *Talpidae* é uma família de mamíferos da ordem Soricomorpha, que inclui as toupeiras e os desmanes. O grupo habita a América do Norte, Europa e Ásia. São animais que vivem no subsolo enterrados em tocas e galerias. As toupeiras têm o corpo alongado e coberto de pêlos. Não têm orelhas externas e, devido ao seu modo de vida, são total ou parcialmente cegas. A sua alimentação faz-se à base de pequenos animais invertebrados que vivem no solo. (HUTTERER, R. *Order Soricomorpha*. In: WILSON, D. E.; REEDER, D. M. (Eds.). *Mammal Species of the World: A Taxonomic and Geographic Reference*. 3. ed. Baltimore: John Hopkins University Press, 2005. v. 1, p. 220).

Um outro exemplo interessante da complexidade do olhar e, conseqüentemente, da complexidade da realidade contemplada é que, depois da transfiguração do real e do homem, o narrador diz que “as minhocas engordam como vacas”, significando a extinção das fraturas entre os dois mundos (o subterrâneo e o que fica sobre a terra) e entre os seres que habitam cada um desses universos: o “mundo larvar” das minhocas assimila as propriedades do mundo da fertilidade telúrica (simbolizada pela vaca).

Assim, em Vilarinho, somente tio Arruda tornou-se um “homem de luz”, graças ao seu mestre. Os demais habitantes continuavam ceguinhos como antes e, inclusive, tal cegueira contribuiu para que tio Arruda fosse alvo de diversos escarnecimentos:

Tio Arruda andara por maus caminhos. Confessou isso honradamente à Porta da igreja, no domingo. Riram-se-lhe na cara. Quem havia de acreditar que um sapo fosse capaz de ensinar a alguém a ciência da vida? Impossível. (*Bichos*, p. 64)

Esse excerto remete-nos ao pensamento existencialista de Kierkegaard, ao qual já fizemos menção. Em *O desespero humano*<sup>60</sup>, o filósofo mostra que a superioridade do homem sobre o animal reside na capacidade de sentir desespero. Pelo desespero o homem consegue atingir o estágio superior, o ético, saindo da passividade existencial, que dissipa suas energias, e assumindo sua condição de sujeito diante da realidade. Descobre, dessa forma, o mundo exterior com suas normas e exigências, as convenções sociais, o que leva a assumir a responsabilidade pelos seus atos. O homem continua livre, mas dentro do círculo das convenções da sociedade. Ora, na cena em que tio Arruda fala aos seus “amigos” (representantes das ‘convenções sociais’), na ‘Porta da igreja’, sobre a “ciência da vida” que apreendeu a partir dos ensinamentos do sapo, seu mestre, ele parece não se preocupar, talvez pela ingenuidade ou por agir somente pela sensibilidade (sensibilidade esta muito presente na existência dos animais que são regidos pelos sentidos), com os julgamentos preconceituosos que poderiam ocorrer mais tarde. Ao que parece, o homem no meio social da aldeia de Vilarinho, exceto tio Arruda depois de Bambo, coloca-se numa posição superior em relação ao animal, o que leva o velho a ser vítima de zombarias e ironias por parte dos habitantes. Inclusive, além dos risos, há uma

---

<sup>60</sup> Kierkegaard, Sören A. *O desespero humano*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

provocação a respeito da união entre tio Arruda e o sapo, marcada na narrativa pela fala da personagem Chico Eiras: “Como vão esses amores, Tio Arruda? Já há menino?”. (p. 65)

Ao contrário de tio Arruda, Madalena, personagem-título de outra narrativa de *Bichos*, oculta do meio social da aldeia transmontana o seu segredo, ou seja, o milagre da gestação da vida. Ao mesmo tempo, se pensarmos numa possível carga simbólica que a Madalena do conto traz, veremos que esta personagem de Torga não é a mesma Madalena do Evangelho. A personagem que encontramos em *Bichos* mascara-se a si mesma; e a do Evangelho é mascarada ou encoberta por Cristo (daí a simbologia será dupla: proteger dos julgamentos preconceituosos, ou enterrar e não deixar florir o que pode ser julgado mau). Aos olhos de uma moral tradicional tal qual a que predomina na comunidade da aldeia, Madalena é vista como uma mulher honesta, porque segue as normas e exigências impostas pelas convenções sociais. Porém, em função de um ‘deslize’ da moça com Armindo, do qual se originou um filho, Madalena passa a se sentir ameaçada em relação ao social pelo fato de estar na condição de mãe solteira. Vejamos como explicita o narrador a respeito do “aprisionamento” de Madalena diante da vida e do social:

[...] Nove meses como nove novenas! 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. Felizmente, até esses vencera sem se denunciar. Fechou-se em casa, com a desculpa de andar adoentada, e aguardou que chegasse o momento de largar. (*Bichos*, p. 41)

A relação entre Madalena e Armindo é restrita somente à esfera meramente sexual e não desabrocha: “Servir-lhe apenas de estrumeira, consentir que se utilizasse dela como de uma reca, não. É verdade que a desfrutara por inteiro naquela maldita tarde... Paciência. O que é, comera por uma vez” (p.40). O corpo de Madalena é fecundado, mas não sua alma. O filho não é o bendito fruto do seu ventre, também ela não é Maria. “O maldito do filho dentro da barriga” (p.42) é “a nódoa maior que pode sujar uma mulher” (p.40), é “um outro corpo estranho [...] o inimigo” (p.44). Madalena age com o filho reproduzindo o comportamento masculino interiorizado: assim como Armindo não

assumira o relacionamento, também ela “Preferia morrer a ficar nas bocas do mundo. Com o correr do tempo, vira-se e desejara-se para manter o disfarce” (p.41). Morre o relacionamento dos dois, tal como o filho. Assim como estoicamente<sup>61</sup> matara o sentimento por Armindo em seu coração, também “Fechou-se em casa” (p.41), “Tratou de enfaixar o ventre” (p.43), “fechara-se num egoísmo desumano” (p.44), quase que impedindo a saída daquele ser que durante toda a sua caminhada em direção à Serra Negra (alto da montanha) dera sinais de vida, a exigir as portas abertas de par em par: “era preciso reagir contra a própria natureza e andar para diante, custasse o que custasse” (p.39).

Simbolicamente, o texto registra a morte da criança: “O sol já não estava a pino. Ia caindo, agonizante, para os lados do Marão. A última dor morrera” (p.44). Ao fim do trabalho de parto, “estava caído e morto o filho. Carne sem vida, vermelha e suja” (p.45), e o segredo da mulher passa a ser naturalmente sepultado no charco. Não é o filho que lhe importa, mas “ter” o filho e, quando percebe que ele está morto, “deixou-se ficar prostrada, a saborear o alívio” (p.45). A morte do filho significou a sua vitória diante da mácula da defloração e de sua possível publicidade através do fruto gerado; permitiu a manutenção de seu segredo só compartilhado com o Deus não transcendente, ou seja, a deusa “Mãe-Natureza”. Não é por acaso que ela se limpa com fetos verdes, já que o bebê, ao morrer, limpa sua honra. Quanto mais atinge o alto da montanha, tanto mais se aproxima da purificação que deseja encontrar, distanciando-se da condenação social.

Assim, se por um lado tio Arruda declara aos homens de Vilarinho o seu suposto segredo em relação ao sapo mesmo sendo alvo de risos e ironias, por outro lado temos a personagem Madalena que se nega a revelar e querer compartilhar do seu segredo com os outros. Dessa forma, ela parece ter mais consciência e conhecimento acerca da orientação

---

<sup>61</sup> Dentro da filosofia estoica, todo o tipo de paixão, é essencialmente má, uma vez que se trata ser uma mera irracionalidade, movida pelos instintos. Desse modo, só resta ao estóico livrar-se dela por meio do total aniquilamento. Note-se não se trata de refrear as paixões e sim destruí-las completamente: “O ideal ético estóico não é o domínio racional da paixão, mas sua destruição total, para dar lugar unicamente à razão: maravilhoso ideal do homem sem paixão, que anda como um deus entre os homens. Daí a guerra justificada do estoicismo contra o sentimento, a emoção, a paixão, donde derivam o desejo, o vício, a dor, que devem ser aniquilados”. (Padovani, Humberto & Castagnola, Luís. *História da Filosofia*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1978, p. 148.)

ética que rege duramente à comunidade da aldeia que tio Arruda. Porém, podemos pensar que tio Arruda, após os ensinamentos de Bambo, não vive mais orientado pelo meio social da aldeia, ou seja, a sua orientação é dada pela “Mãe-Natureza”, que o faz captar o verdadeiro sentido da existência; levando-o a um viver com autenticidade. Já Madalena vive de acordo com as normas e regras do meio social de Vilarinho. Isto é, a sua ação e o seu comportamento para que possa continuar a ter uma imagem que esteja de acordo com o que é determinado pelo meio social, faz com que execute uma ação desumana (renegar o filho, realizando o parto por conta própria, tornando-se culpada pela morte da criança).

Por outro lado, há um aspecto que faz com que tio Arruda e Madalena se assemelhem (além de serem vítimas das convenções sociais). Trata-se da comunhão íntima com a natureza. O velho sexagenário, após ser vítima de tais ironias, refugia-se na natureza para continuar a “aprender a lição de Bambo, guarda zeloso dum mundo fremente de germinações” (64). De modo semelhante, Madalena também se refugia na natureza num momento de desespero e angústia, em função da proximidade da hora do parto, para que o seu segredo seja mantido distante dos outros. Assim, como mostramos anteriormente, o corvo Vicente também recorre à natureza (terra) e a tem como um refúgio em relação à ira de Deus. Dessa maneira, estas três personagens (o velho, a mulher e o corvo) parecem ilustrar a idéia de Torga no sentido de terem a natureza (o telúrico) como um santuário ou uma “deusa”. Também podemos pensar que eles a têm como uma defesa e/ou purificação da alma.

A fidelidade que o sapo Bambo mantém com a natureza, faz com que pensemos que também há uma orientação ética. Ou seja, acreditamos que parece haver uma orientação presente na existência de Bambo pelo fato de ele ser fiel à natureza e também pelos seus conhecimentos acerca da “ciência da vida”, que partem da “Mãe-Natureza”, como já foi exposto. No entanto, esta orientação dada pela natureza não subtrai a sua liberdade, enquanto que no meio social dos habitantes da aldeia transmontana de Vilarinho, a liberdade é subtraída. Desse modo, o sapo ao receber da natureza esta possível orientação, passa a compartilhá-la com tio Arruda, que, antes de seus ensinamentos, tinha uma orientação ética imposta pela civilização. De modo que Bambo, ao aproximar-se de tio Arruda, por mais que sinta estar diante de um ser “diferente”, não dirige ao velho julgamentos morais condenatórios, como fazem os habitantes da aldeia. O sapo, inconscientemente, parece saber das imperfeições que estão presentes em todos os seres sem distinção, e procede instintivamente, reforçando as palavras de Torga: “Todos temos defeitos. E às vezes aqueles que se julgam mais limpos é que estão emboldregados... Não.

Ninguém tem o direito de escarnecer do semelhante, seja ele quem for. E muito menos com a cara tapada...”<sup>62</sup> Diferentemente do que ocorre com tio Arruda que confessa aos amigos na porta da igreja sobre os ensinamentos que estava tendo sobre a “ciência da vida”, os demais homens: “riram-se-lhe na cara. Quem havia de acreditar que um sapo fosse capaz de ensinar a alguém a ciência da vida?”. (*Bichos*, p. 64.)

Há ainda um outro aspecto que precisa ser examinado pelo fato de representar uma possível tônica do humanismo de Torga: é a respeito da figura de Bambo e tio Arruda como símbolos de modelos comportamentais a serem espelhados pelo homem moderno e também por futuras gerações. Percebemos que, na união fraternal entre o velho e o sapo, há uma interpenetração das categorias de homem e animal como forma de realizar a fraternidade entre os seres, filhos da “Mãe-Terra”. Esse retorno, essa busca de uma comunicação com as forças elementares do mundo, é em *Bichos*, segundo Teresa Rita Lopes (1993), resultado da busca angustiada do homem moderno por sua essencialidade perdida, por sua sensibilidade embotada. Desde o Renascimento e com força maior no ‘Século das Luzes’, o homem valoriza a razão e desvaloriza os outros seres por serem irracionais. O mundo, no século XVIII, passa a ser dividido em três reinos: mineral, vegetal e animal; e o homem posiciona-se acima dos demais seres por ser racional e por desprezar a “razão sensível” existente no seu íntimo. Acerca do racionalismo no mundo moderno, o sociólogo Michel Maffesoli, em seu livro intitulado *Elogio da Razão Sensível*, ilustra o seguinte:

[...] A atitude puramente intelectualista contenta-se com discriminar. Em seu sentido mais simples, ela separa o que é suposto ser o bem ou o mal, o verdadeiro do falso e, por isso mesmo, esquece que a existência é uma constante participação mística, uma correspondência sem fim, na qual o interior e o exterior, o visível e o invisível, o material e o imaterial entram numa sinfonia – seja ela dodecafônica – das mais harmoniosas.

O racionalismo esquece que, se existe uma lei, é a da coincidentia oppositorum, que faz com que coisas, seres, fenômenos, totalmente opostos, se combinem. Ao negligenciar isto, o racionalismo, especialmente sob a forma moderna, empenha-se em sufocar, excluir porções inteiras da vida.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Torga, Miguel. *Terra Firme*. p. 76.

<sup>63</sup> Maffesoli, Michel. *Elogio da Razão Sensível*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 30.

Torga transforma Bambo e tio Arruda respectivamente em “bicho-homem” e “homem-bicho”, isto é, seres vivos dotados de uma “razão sensível”. Na essência de ambos há: “... com efeito, dois escolhos que surgem, com regularidade, na ordem do pensamento e da ação social: o racionalismo e o irracionalismo. [...] Em todos os casos são complementares”.<sup>64</sup> Ainda nas palavras de Maffesoli em relação à “razão sensível”, lemos o seguinte:

Em suma, o sensível não é apenas um momento que se poderia ou deveria superar, no quadro de um saber que progressivamente se depura. É preciso considerá-lo como elemento central no ato de conhecimento.

O que é certo é que se trata de considerar o intelecto e a sensibilidade como sendo inseparáveis. O que vem a reconhecer – banalidade que convém não esquecer – que o real é uma mistura de natureza e de cultura, de “physis” e de “logos”, e que o ato de conhecimento não poderia escapar a uma tal organização.<sup>65</sup>

Assim, podemos também depreender que Bambo, ao ensinar o enigma da vida a seu único discípulo, o sapo parece primeiro “despertar” no âmago de tio Arruda a sensibilidade (harmonizando-se com a razão), como meio de apreender a “ciência da vida”. E após tal apreensão, o velho sexagenário passou a ter uma existência autêntica e a viver numa fraternidade existencial com todos os seres vivos do universo. Esse aprendizado de tio Arruda parece ilustrar quanto à cosmovisão de Torga, que, no Prefácio de *Bichos*, faz um apelo à fraternidade existencial entre todos os seres vivos:

És, pois, dono como eu deste livro, e, ao cumprimentar-te à entrada dele, nem pretendo sugerir-te que o leias com a luz da imaginação acesa, nem atrair o teu olhar para a penumbra da sua simbologia. Isso não é comigo, porque nenhuma árvore explica os seus frutos, embora goste que lhos comam. Saúdo-te apenas nesta alegria natural, contente por ter construído uma barçaça onde a nossa condição se encontrou, e onde poderemos um dia, se quiseres, atravessar juntos o Letes, que é, como sabes, um dos cinco

---

<sup>64</sup> Idem, p. 28.

<sup>65</sup> Idem, p. 189, 191 e 192.

rios do inferno, cujas águas bebem as sombras, fazendo-as esquecer o passado.<sup>66</sup>

O prefácio tem o sentido de preparar uma boa receptividade da obra. Desse modo, esse discurso que saúda o leitor e enfatiza a fraternidade universal é recurso para predispor-lo a irmanar-se com ele, autor, de modo que a apreciação feita antes de tudo seja orientada pela sensibilidade que une todos os seres e não por critérios analíticos. Torga, ainda, refere-se à árvore lembrando a não necessidade desta de explicar os próprios frutos. Com isso, o caminho a seguir para a verdadeira apreciação dos seus contos seria o que se pauta pela sensibilidade e não pela racionalidade. O escritor também fala em alegria e contentamento. A alegria advém da interação plena com o outro, que poderá ser uma pessoa ou não, já que fala em condição, mas não a define como a condição humana. De fato, quando diz “onde a nossa condição se encontrou”, depreende-se que a obra objetiva o autoconhecimento, que proporcionaria conjuntamente o conhecimento do outro e a verificação de que os seres do universo estão naturalmente integrados. Isso tornaria menos sofrida a travessia do Letes, referência ao mundo antigo dos gregos. Esse rio do inferno é uma metáfora de vida e morte, pois tanto é dolorosa nossa existência terrena, marcada pela certeza de nosso fim, como a morte em si. Por isso, o autor apela à fraternidade universal como forma de amenizar a dureza do trajeto existencial humano.

Alberto Caeiro, que mencionamos anteriormente, era mestre dos heterônimos e de Fernando Pessoa, e dono de um saber que se ligava à “comunhão íntima com a natureza”. Porém, enquanto este duvidava da existência de mistérios ligados à vida humana: “O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!/ O único mistério é haver quem pense no mistério”.<sup>67</sup> Torga mostra que há um mistério, sim, a ser desvendado. Este estaria ligado fundamentalmente à capacidade de o homem integrar-se à natureza e de partilhar o amor fraterno com todos os seres do universo, inclusive os mais insignificantes. Exemplo disso é que passa a fazer o tio Arruda, que, a partir das lições de Bambo, nunca mais mataria um verme que fosse, a não ser pela sobrevivência de espécies necessárias à continuidade da vida.

---

<sup>66</sup> Torga, Miguel. *Bichos*. In: Prefácio, p. 10.

<sup>67</sup> Pessoa, Fernando, op. cit., p. 207.

Como vimos, a união fraterna entre o velho e o sapo foi muito bem-sucedida, e tio Arruda tornou-se o único homem de luz na aldeia transmontana de Vilarinho. Contudo, aquilo que é inevitável em toda a existência de qualquer ser vivo abre e fecha a narrativa, isto é, a morte. Ainda segundo Heidegger, o *Dasein* é um “ser-para-a-morte”. E essa condição é experimentada diariamente. Como “um ser-para-a-morte”, o homem só se totaliza, quando a encontra. Não se experiencia jamais a morte alheia, por mais que ela cause espanto e dor. Como a morte é o aniquilamento do ‘eu’, o *Dasein*, temeroso, angustia-se ante a perspectiva de sua aproximação. Porém, essa angústia não é algo negativo. Adverte Heidegger:

[...] o homem só atinge a plenitude de seu ser na angústia. É através dela que o *Dasein* transcende os momentos particulares de sua existência, apreendendo-a em seu conjunto, na totalidade de suas manifestações, experimentando antecipada-mente a morte e o nada. Apenas o homem se angustia, pois unicamente ele vive a cada instante sua vida inteira e, neste ato, reflete sobre a totalidade de seu ser. Através da angústia o indivíduo penetra no mais íntimo de sua existência. A angústia ante o nada conduz o homem à existência autêntica, faz com que o *Dasein* atinja sua *Existenz*.<sup>68</sup>

A angústia permanece. É a angústia do nada, que representa os limites temporais do *Dasein*. Antes de nascer, o “ser-aí” é nada. Assim, o *Dasein* vive entre dois nadas. Ele se completa, totaliza-se na morte. Deste modo, na narrativa “Bambo”, o início é marcado com a morte do sapo, que ocorre num tempo presente. No entanto, o único discípulo do sapo tem o término de vida anterior ao de Bambo, ou seja, num tempo passado, como diz o narrador no último parágrafo da narrativa:

Mas um dia Tio Arruda morreu. Um resfriado, e ninguém lhe pôde valer. [...] E, com a sua morte, veio novo caseiro e foi-se de Vilarinho o único homem que sabia de ciência certa quem era Bambo, o sapo. (*Bichos*, p. 65)

---

<sup>68</sup> Heidegger, Martin. *Carta sobre o humanismo*. p. 57.

Podemos observar que a morte de tio Arruda decorreu de uma enfermidade comum, que pode atingir qualquer pessoa: “um resfriado”. Além disso, tio Arruda, um velho sexagenário, já tinha chegado à última etapa do seu ciclo vital, o envelhecimento; sua morte ocorreu de forma natural, ao contrário da morte de Bambo que foi concretizada por um ato perverso. Ainda Teresa Rita Lopes, a respeito do sentido que a “morte natural” possui na obra *Bichos*, ressalta que a morte, se natural, dará início a outro ciclo de vida<sup>69</sup>. Desse modo, a morte é algo inerente à vida e necessária para que ocorra a sua renovação. Assim, a morte de tio Arruda, por exemplo, pode ser pensada como uma renovação da vida, pois, com a vinda do “novo caseiro”, um homem que pertence a uma nova geração e também com mais vitalidade, passará a tomar conta da propriedade rural; e podemos pensar em um outro início de ciclo de vida, que será representado pela figura da criança, o filho do novo caseiro.

Ainda a respeito da idéia da morte como renovação de vida, tal idéia também está presente nos contos “Nero” e “Tenório”. A personagem Nero, cujo nome, faz-nos pensar numa possível alusão ao imperador romano pela sua simbologia (a de ser um “bicho-homem” forte, vigoroso), aparece no início do conto, já envelhecido, num momento de quase morte: “Sentia-se cada vez pior. Agora nem a cabeça sustinha de pé. [...] Tinha-se despedido já de todos” (p. 13). O cão “entregava a alma ao Criador, ali, desdentado, com as urinas em sangue, cego duma vista...”, e sua morte configura-se “quando o cheiro da última perdiz se esvaiu dentro de si, [...] quando a imagem do filho se lhe varreu do juízo, fechou duma vez os olhos e morreu”(p. 24). A morte de Nero assemelha-se à morte de tio Arruda, pois o cão também morre de velhice e de enfermidades, sendo assim, podemos visualizá-la como uma morte natural. Percebemos também que há uma renovação de vida, isto é, Nero morre com a imagem do filho Jau na memória, o que parece significar que, por mais que Nero se lamentasse no seu momento de transe, que o filho não tivesse herdado o seu faro para a caça, ainda assim a renovação da vida acontece.

Já Tenório assiste a seu próprio envelhecimento (deveras trágico, por sinal) e percebe como a velha dona facilmente o substitui quando, olhando-o, “começou a afiar a faca no alguidar” (p. 76). Num primeiro momento, pensamos que a sua morte não foi natural como as de tio Arruda e Nero. No entanto, vemos que o galo chegou à última

---

<sup>69</sup> Lopes – *Miguel Torga: ofícios a um deus de terra*. 28 e 31-32, respectivamente.

etapa da vida, ou seja, chegou à velhice (encarada pelo galo de forma negativa), o que faz com que pensemos que a sua morte estava prestes a acontecer. A aceitação da ordem natural das coisas tornou-se menos penosa porque Tenório cumpriu enquanto pôde a sua obrigação, a de cantar. Assim, se, no conto “Nero”, o pai, de certa maneira, aceita a idéia do fim de sua existência e a continuidade da vida representada por seu filho, no conto “Tenório”, o galo parece não aceitar a idéia de morrer, e muito menos a possibilidade de ser substituído pelo filho, o que representaria a renovação do ciclo da vida.

Quanto à morte de Bambo, ela não ocorre de modo natural, isto é, concretiza-se com um ato de violência. É com ela que se inicia o conto, cujo modo de narrar assemelha-se ao movimento lento de uma câmera, movimento a que nós assistimos horrorizados, até que se dá a grande crueldade: “Zás!” A estaca espetada nas costas do sapo: “O filho do caseiro novo é que lhe fez aquilo. Devagar, muito devagarinho, chegou-se a ele e – zás!: espetou-lhe a estaca nas costas. Depois ergueu-o e, de barriga para o ar, deixou-o ali suspenso, a espernear ao sol.” (p. 59). Tal cena assemelha-se a um rito sacrificial. Segundo James Frazer, em *A Rama dourada*, essa prática deve-se à crença das sociedades pré-industriais de que o rito representa uma forma de proporcionar a revitalização da existência e da vida, ligando-se aos ciclos regenerativos da Natureza. Esta possibilidade de leitura nos levou a dizer, inicialmente, que parecia haver em “Bambo”, dois tempos: o presente e passado. Agora já podemos atestar a presença de um terceiro tempo - o tempo cíclico – cuja presença pode ser confirmada pela recorrência de vocábulos ligados ao campo semântico da fecundação. A título de ilustração transcrevemos o seguinte fragmento:

Seduzida e contagiada, a alma do trabalhador abria-se pouco a pouco às íntimas razões dessa comunhão profunda. [...] Agora, Tio Arruda descobria em cada gomo ou em cada folha a porta dum Sésamo<sup>70</sup>. E tudo obra de Bambo! Ao lado de sua serenidade e do seu apego à terra do que nela havia de essencial – o dom de fecundar e parir – ia conseguindo auscultar as imponderáveis palpitações da seiva. (*Bichos*, p. 64; grifos nossos)

<sup>70</sup> A metáfora Sésamo, em diálogo com o sentido que o vocábulo tem em *As mil e uma noites*, significa, simbolicamente, o mistério do ventre fechado da Terra- Mãe, segundo Teresa Rita Lopes, em *Miguel Torga – ofícios a um deus da Terra*.

O instrumento utilizado pela criança para sacrificar o animal, ele é bem significativo, pois são estacas que costumam ser enterradas no coração de vampiros ou seres coniventes com o mal. Assim, no plano figurativo da narrativa, é a ignorância popular, a superstição, e a voz do senso comum que falam aos ouvidos de Joana Angélica e da criança quando os levam a temer a figura grotesca de Bambo. O próprio tio Arruda também tinha receio do sapo, antes de ter um contato mais próximo com o novo amigo.

Pensando na ação e na simbologia da criança em relação à morte do sapo, podemos depreender que o instinto de maldade que o narrador atribui à criança é uma maldade inocente. De acordo com o pai da psicanálise Sigmund Freud, a estrutura da mente humana é constituída de três componentes: *id*, *ego* e *superego*<sup>71</sup>. Desse modo, pressupomos que ao “furar os olhos dos passarinhos” e “cortar as pernas dos saltaricos”, esta criança age de forma “instintiva” e inconsciente (orientada pelo *id*). O *id* constituiria em tudo aquilo que seria herdado e inato no ser humano, sobretudo “os instintos originais na organização somática” (primeiro aspecto da determinação material). A “sanidade da personalidade” (orientada pelo *ego*), na criança que aparece no conto “Bambo”, está em conflito com o *id*, isto é, pelo fato de sua personalidade estar em maturação e também por não ter uma identidade definida.

Logo que nasce, o ser humano não possui a noção de “eu”. Isto só se dá quando a satisfação de um impulso instintivo depende de outro que não ele. O *ego* é definido, então, como síntese entre os impulsos básicos de origem somática e um mundo externo objetivo. Esta objetividade ainda permanece externa e é vista pelo *ego* como formação de barreiras interpostas entre o impulso e sua realização. Mas deixa de ser externa. Forma-se no ego uma instância especial que perpetua esta influência parental, à qual se dá o nome de *superego*.

---

<sup>71</sup> O *Id* é a estrutura da personalidade original, básica e central do ser humano. É o reservatório de energia de toda a personalidade. Apresenta a forma de instintos inconscientes que impulsionam o organismo, os de vida e os de morte. O *Id* não tolera a tensão. Se o nível de tensão é elevado, age no sentido de descarregá-la. O princípio de redução de tensão pelo qual o *Id* opera chama-se princípio do prazer. O *Ego* é a parte que está em contato com a realidade externa. Ele se desenvolve a partir do *Id*, à medida que a pessoa vai tomando consciência de sua própria identidade. O *Ego* protege o *Id*, mas extrai dele a energia suficiente para suas realizações. Ele tem a tarefa de garantir a saúde, a segurança e a sanidade da personalidade. O *Superego* desenvolve-se a partir do *Ego* e atua como um juiz ou sensor sobre as atividades e pensamentos do *Ego*, é o depósito dos códigos morais, modelos de conduta e dos parâmetros que constituem as inibições da personalidade. Freud atribui ao *Superego* três funções: consciência, auto-observação e formação de ideais. (Braghirolli, Elaine Maria; Bisi, Guy Paulo; Rizzon, Luiz Antônio; Nicoletto, Ugo. *Psicologia Geral*. 13.ed. Petrópolis: Vozes, 1995).

O superego constitui-se, então, na interiorização de normas, regras e padrões de conduta apresentados pelos adultos que convivem com a criança, permitindo a esta que leve em conta as exigências do mundo externo mesmo na ausência destes adultos. (...) O salto de qualidade que aqui se verifica é que a mediação do ego agora se dá internamente entre as duas instâncias que representam, cada uma à sua vez, os impulsos somáticos e a realidade objetiva.<sup>72</sup>

Freud afirma também que, na influência parental, atuam a índole pessoal dos pais, as tradições familiares, raciais e nacionais que estes perpetuam as demandas do respectivo meio social que representam. “Aquilo que é interiorizado por meio da formação do superego poderia muito bem ser definido como um certo estágio das relações sociais que constituem uma cultura, em outras palavras, uma sociedade” (Idem, p. 139). Portanto, observa-se o processo pelo qual uma certa sociedade e suas demandas e regras, passam a fazer parte do universo psíquico do indivíduo e este passa a reconhecer estas demandas e valores como seus. A criança vive a relação com os adultos e a incorpora antes como carga afetiva. O que significa que um valor pode estar assimilado antes de assumir uma forma sistematizada de idéia. Desse modo, Freud considera a criança amoral, e o papel desempenhado pelo superego está no começo entregue a um poder externo, a autoridade parental. Assim, podemos pensar que a personagem Joana Angélica, uma adulta, cuja personalidade está completamente formada, exerce o papel de uma autoridade parental em relação à criança, e os seus valores morais estimularam-na a cometer tamanha barbárie contra Bambo.

Outro fato que merece ser ressaltado, embora numa condição hipotética, é a simbologia acerca do segundo nome da personagem Joana (a única personagem feminina do conto). Etimologicamente podemos ligar o nome “Angélica” ao latim “angelus” (anjo), numa alusão ao atributo da personagem, de “angelical”, pura, imaculada. No entanto, se atentarmos ao comportamento desta personagem, descrito pela voz do narrador, podemos conjecturar que o nome sofre, neste contexto, uma possível inversão de sentido. Isto é, o nome - “Angélica” – está mais próximo de “demoníaca” que de angelical. Em síntese, pensamos que há uma inversão na valoração de Bambo, o sapo, e na de Joana Angélica.

---

<sup>72</sup> Iasi, Mauro. *As metamorfoses da Consciência de Classe: O PT entre a negação e o consentimento*. São Paulo: Expressão Popular, 2006, p. 138.

Ao sapo, corresponde a santidade; à mulher Angélica, a malignidade demoníaca. Assim, a maldade, o embotamento, e o preconceito terminam por deteriorar a sensibilidade que existe nos seres humanos, decretando a morte dos Bambos que nos habitam: “Cada um de nós é um enigma, que a maior parte das vezes fica por decifrar” (p. 62).

Bambo, o poeta, o mestre, é o símbolo da ascensão, do vôo pela sensibilidade, na comunhão consigo e com o outro, com a natureza. Parece existir algo dessa espécie dentro de cada um, propiciando a transfiguração, a metamorfose de vida, face à acomodação e à luta pela sobrevivência que a vida impinge aos seres. Alguns homens deixam Bambo viver e com ele aprendem “o esforço de descer ao coração das coisas”. Outros o matam, deixando-o apodrecer por dentro, secando, desfazendo-se em pó. Grande enigma é o ser humano.

Bambo é a tênue corda interior de cada um, que pode produzir notas harmoniosas ou desconcertadas, que pode produzir seres em deslumbrante comunhão com o cântico da vida ou divorciados do amor em árida vivência a soldo de morte. Bambo simboliza a corda bamba que propicia o vôo à sensibilidade ou a queda no vazio existencial.

## CAPÍTULO III

### 3. A figura de Jesus como o divino humanizado

Como vimos no capítulo anterior, além da união fraterna bem-sucedida entre o homem e o animal, o mestre Bambo, a partir de seus ensinamentos sobre a “ciência da vida”, contribuiu para que tio Arruda se tornasse um homem dotado de uma “razão sensível”. O sapo foi o elo para a integração do velho à natureza. Semelhantemente, neste capítulo, através do sétimo conto de *Bichos*, “Jesus”, cujo título é o nome do protagonista, uma criança, conheceremos uma história que se assemelha à de “Bambo”. Temos também em “Jesus” o “despertar” da sensibilidade do homem. Contudo, no que tange à diferença das duas narrativas (“Bambo” e “Jesus”), na segunda a criança é o protagonista e não um animal, e também é essa personagem que contribuirá para que o homem passe a ter uma “razão sensível”.

Desta maneira, podemos pensar numa questão a ser levantada e respondida no decorrer de nossa análise: por que a criança Jesus está entre os bichos? No conjunto da coletânea, dez personagens são animais; três dentre os seres humanos assemelham-se a animais por procedimentos que lhes são próximos. Madalena, como já dissemos, dá à luz um filho morto e enterra-o num charco, num comportamento inumano. Ramiro, personagem-título, o pastor, age de maneira fraternal em relação a todos os outros seres no universo, a ponto de matar em solidariedade à cordeira Mimosa, morta acidentalmente por uma pedrada de Ruela:

O coitado do Ruela, ao tornar o gado, puxou demais à mão. O certo é que tal pedrada mandou à barriga da cordeira, que a desgraçada, prenha como uma vaca, abortou e morreu.

Enquanto durou a agonia [da cordeira Mimosa], Ramiro, apertava o cabo da foice numa raiva açaimada. A própria vermelhidão que lhe alastrava nos olhos mostrava esse esforço de contenção.

E, sobre a morte inocente daquele homem, apenas se ouviu, num instante fugidio, um assobio seco, agudo, a chamar o rebanho para o curral. (*Bichos*, pp. 101 – 102)

Já o Senhor Nicolau, personagem-título, afasta-se, voluntariamente, da sua relação com os humanos, identificando-se cada vez mais com os bichos, especialmente os insetos - a ponto de, ironicamente, ser integrado, depois de morto, ao mesmo universo inumano:

Calmamente, amorosamente, à medida que o tempo andava, crescia o cemitério [de insetos]. E, calmamente, o coveiro, o Sr. Nicolau, ia envelhecendo entre os mortos.

O seu mundo fechara-lhe ali, concêntrico, sem horizontes, murado pelas estantes envidraçadas, onde o sonho se conservava em naftalina. [...] Mas o senhor Nicolau, alheio às paixões humanas, continuava a povoar os dias de libélulas e borboletas. (*Bichos*, p. 124)

E finalmente a quarta personagem humana, pertencente, que como já apontamos, ao sétimo conto, é Jesus – ser humano diferenciado em relação aos três que acabamos de citar. Se buscarmos o sentido do número “sete”, lugar ocupado pelo conto, o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant esclarece que o “sete” indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva (p. 827). Assim, de modo incipiente, já podemos ressaltar que “Jesus” surge como um modelo de homem e de mundo renovados depois de um ciclo de contos (exemplos de relação com o mundo) caracterizados essencialmente por falhas éticas (de “Nero”, “Madalena”, “Morgado”, “Bambo” e “Tenório”). E a partir do sétimo conto podemos constatar que os protagonistas tipificam comportamentos eticamente positivos do ser humano, culminando com Vicente, que como já dissemos, ousando enfrentar o seu Criador (figura autoritária e despótica) declara a sua independência e autonomia em relação ao traçado do seu destino.

Além disso, o conto “Jesus”, que é considerado por grande parte da crítica como um poema em prosa, em que o narrador-poeta pôs o mais delicado afeto, apresenta-nos uma criança com o nome do Filho de Deus, que age de forma, digamos, “sacralizada”, como veremos adiante. Isto é, Torga faz uma recorrência aos evangelhos canônicos (além de *Vicente* como já expusemos), ou seja, ele se apropria da figura de *Jesus Cristo*, recriando

a sua infância e o período em que o Filho de Deus vivia na Terra, sem ser ainda a figura encarnada de um Ser transcendente ao cosmo. O autor recria os pais do menino Jesus, fazendo com que estas figuras canônicas estejam em função do seu propósito artístico-crítico e de sua cosmovisão. As imagens e outros elementos contidos no conto que o autor nos dá da criança Jesus<sup>73</sup> (como o “divino humanizado”), resultam, em parte, do diálogo criativo que o autor mantém com as figuras dos Evangelhos canônicos, e, em parte, da imaginação do contista. Em função disso, devemos trazer para esta análise as considerações de Bakhtin acerca do modo como Dostoiévski se apropria de vários elementos do protótipo bíblico e explora as possibilidades contidas nele: “Enquanto artista, Dostoiévski revelou na imagem dessa ou daquela idéia não só os traços histórico-reais dessa imagem, presentes no protótipo (...) mas também as suas possibilidades, e essas possibilidades são justamente o mais importante para a imagem artística”.<sup>74</sup> De modo semelhante, no conto “Jesus”, observaremos como se dá a semelhança e a diferença da criança Jesus, no que diz respeito à figura bíblica, Jesus Cristo.

Tal diálogo que o autor mantém com as figuras dos evangelhos canônicos para a sua produção textual, ou seja, diálogo este que é marcado pela diferença crítica, leva-nos a pensar que temos um conto paródico.

Considerando, pois, a paródia como um procedimento intertextual, a teórica Linda Hutcheon diz em *Uma teoria da paródia* (1985, p. 47-48), que a palavra paródia, em si, já é contraditória. É de origem grega, não se sabendo exatamente quando passou a ser usada. A maioria dos críticos emprega o uso do termo com o sentido de “contra-canto”. Mas, o prefixo “para” tem dois significados: além de dar a idéia de oposição, e significar “contra”, ele também quer dizer “ao lado de”, existindo, desta forma, uma sugestão de intimidade, em vez de contraste.

Para Hutcheon (1985, p. 15, 16), a paródia é uma relação formal ou estrutural entre dois textos, um modo de chegar ao acordo com os textos do passado, pois esta autora

---

<sup>73</sup> A título de ilustração, vale ressaltar que o autor ao apropriar-se da figura de *Jesus Cristo*, retoma a existência do filho de Deus na Sua infância. Durante toda a infância do filho de Maria e do carpinteiro José, se nos orientarmos pelas descrições dadas pela *Bíblia*, podemos constatar que há falta de informações a respeito da infância do filho de Deus. Dos quatro evangelhos que contam o surgimento do chamado *Messias*, somente dois – os de Mateus e Lucas – trazem episódios da primeira fase de sua biografia. As menções são escassas e frustram quem gostaria de saber mais da vida do menino.

<sup>74</sup> Bakhtin, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. p. 76.

também vê a paródia como uma forma de homenagear o texto anterior, como acontece com a *Eneida*, uma “continuação” dos episódios da guerra de Tróia. Mas a paródia não corresponde apenas à imitação ridicularizadora como é descrita nos dicionários. O *Ulisses*, de James Joyce, é um exemplo patente da paródia do século XX. É um romance sério, segundo a autora. O que antes era um gênero baixo ganha novo status. A proposta de Linda Hutcheon é alargar o conceito de paródia, desmistificando a crença de que ela é apenas um gênero ligado ao cômico ou ao ridículo. A paródia transforma, mas não precisa ridicularizar o seu alvo. Conforme dissemos há pouco, sua raiz etimológica tem dois significados. O mais tradicional é contra-canto, mas há um segundo sentido para isso. O prefixo “para” também significa “ao lado de”, e sugere um acordo e intimidade entre as partes, em vez de um contraste. Hutcheon (op. cit., p. 48) trabalha com a segunda significação, pois esta “alarga o escopo pragmático da paródia de modo útil para as discussões das formas de arte modernas”. E nada “existe na paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada ou na burla”. Diz a autora que o prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vaivém intertextual”, quando o leitor consegue identificá-la com alguma passagem ou evento conhecido. Por vezes, são as convenções tanto como as obras individuais que são parodiadas.

A autora também define a paródia como “repetição com distância crítica que marca a diferença em vez da semelhança”<sup>75</sup>, o que a caracteriza como aproximação e distanciamento ao mesmo tempo.

Tendo em mira o exposto, passemos, agora, a examinar através de elementos presentes no texto em pauta, isto é, na micronarrativa *Jesus*, como forma de dar consistência às ponderações feitas acima.

O início do texto é linearmente contado num tempo presente, mas no decorrer da micronarrativa o narrador onisciente volta ao passado (analepse). O conto tem o seu começo marcado da seguinte maneira, como diz o narrador:

---

<sup>75</sup> Hutcheon, Linda. *Poética do Pós-modernismo – história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 47.

Comiam todos o caldo, recolhidos e calados, quando o menino disse:

- Sei um ninho!

A mãe levantou para ele os olhos negros, a interrogar. O pai, esse, perdido no alheamento costumado, nem ouviu. (*Bichos*, p. 79.)

Percebemos que a família se encontra num momento sagrado, ou seja, na hora da refeição. E todos estavam numa comunhão e em silêncio até que a criança Jesus diz algo inusitado aos pais. O narrador reproduz, por meio dum discurso direto, a fala da criança sobre a descoberta dum ninho. O interesse em indagar a criança parte primeiro de sua mãe.

Um outro aspecto que nos faz refletir é que essa família é constituída por um triângulo, remetendo-nos às figuras bíblicas de José e Maria, pais de *Jesus Cristo*.

Voltando à exclamação de Jesus, manifestando o seu entusiasmo em compartilhar com os seus pais a sua suposta descoberta, o narrador nos diz:

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.

(*Bichos*, p. 79.)

Nesse segundo momento de persistência de Jesus, é significativo que o pai demora a atentar para o feito do filho, enquanto a mãe já demonstrara afetividade e apreço desde o início. Ao que parece (até pela identificação da personagem feminina com a figura da Virgem Maria) Torga pretende realçar a sensibilidade da mulher em oposição à aparente impassibilidade da figura masculina, representada no conto pelo pai da criança. Vejamos no conto:

A Mãe bebia as palavras do filho, a beijá-lo todo com a luz da alma. 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 e qual a Mãe...

(*Bichos*, p. 79.)

Este fragmento ratifica o que acabamos de dizer: que Torga exalta a figura da mulher, pela sensibilidade e pela clareza de alma. Ao mesmo tempo, o escritor conduz-nos a pensar que a figura da mãe traz harmonia para o convívio familiar, assemelhando-se esta personagem à figura do Evangelho canônico, Maria.

A criança, no ato de compartilhar com os seus pais a sua experiência, deixa em evidência o seu compromisso (como bom pastor que é) de cuidar de sua ovelha. Pois tomou todas as precauções para evitar a perda da ovelha pela qual é responsável, o que pode simbolizar, numa leitura existencialista, o comprometimento e responsabilidade entre mim e o outro.

A preocupação em não perder a ovelha ilustra o modo como o pensamento existencialista concebe a liberdade: a liberdade de um indivíduo está atrelada à liberdade dos outros com quem ele se relaciona, independentemente de ser esse indivíduo adulto ou não. Para o pensamento existencialista, a liberdade de subir na árvore é um ato existencial, isto é, envolve uma escolha e um compromisso consciente, que não prescinde da responsabilidade nem do compromisso com a ovelha. Essa responsabilidade e esse compromisso, no existencialismo, não nascem na racionalidade do adulto, mas são condições da existência, são pré-reflexivos, conforme podemos entender das explicações de Gerd Bornheim.<sup>76</sup>

Dentro desta perspectiva, parece que algo de semelhante se passou com o corvo Vicente; pois, como já expusemos, dele dependeria um certo entendimento entre o céu e a terra, já que a terra nunca chegaria ao céu e o céu se recusava a descer à terra. Mas Vicente não é só o protótipo habitualmente apresentado da insubmissão a um destino fatal (ou, muito menos, a uma vontade arbitrária): Vicente é antes de mais nada o exemplo do assumir responsável da sua própria identidade e da recusa em ser considerado mais um dos dependentes da barca de alguém. Nem sequer lhe interessará ser considerado um dos eleitos sem ter feito nada por isso. E Vicente é ao mesmo tempo a coerência da liberdade

<sup>76</sup> In: Bornheim, Gerd. *Sartre. Metafísica e Existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

e da responsabilidade. Já perto do fim do conto, se repararmos bem, o narrador diz que “escolhera a liberdade, e aceitara desde esse momento todas as consequências da opção” (p. 133). Diz também duas outras coisas que dão sentido à liberdade e conteúdo à responsabilidade de Vicente: a primeira é que a nossa personagem não perdeu de vista a barca, manteve-a como sinal negativo da sua identidade (isto é, do que não queria ser) e o que ele profundamente receava era a degradação (que aos olhos dos outros seria a salvação); a segunda é que o risco de Vicente foi calculado, porque ainda havia um pedestal ou ponto seco que sustinha Vicente<sup>77</sup>, e é apresentada a salvação dos passageiros da arca na dependência direta da sorte de Vicente. Poderemos, portanto, inferir legitimamente que Vicente saiu da arca para encontrar uma forma nova de vida e, ao mesmo tempo, pensou em partilhá-la com os outros.

Por que o corvo o escolhido e não a pomba? O Gênesis (8,7-8) só distingue essas duas aves; mas diz também que a primeira a ser libertada para encontrar terra já sem água foi o corvo e só depois a pomba; e diz também que o corvo voltou e entrou na arca, enquanto que a pomba, ao voltar da primeira vez que não encontrou a terra, teve de ser ajudada pelo braço de Noé para conseguir entrar. Independentemente de qualquer outra interpretação que até o texto bíblico poderia sofrer, o corvo não deixará de ser o mais forte entre as duas aves para se poder arriscar com mais segurança. Para além, portanto, de qualquer outra interpretação possível, “Vicente” é o conto da responsabilidade assumida por si e pelos outros – antes e até para poder ser um conto de liberdade.

Em contrapartida, temos no conto “Morgado”, personagem-título, que é o nome de um animal (um jericó), a falta de sensibilidade, comprometimento e responsabilidade por parte do homem. Inicialmente, a convivência do novo dono com Morgado foi a de demonstrar muito afeto, como explicita o narrador:

E, apenas o novo dono se lhe escanchou em cima e seguiram pela estrada de Feitais, parecia-lhe que tinha asas, de tão feliz. À chegada, logo uma manta a resguardá-lo dum resfriado, e milhão branco e graúdo na manjedoura. Um céu aberto! Evidentemente que não havia só rosas naquela casa. (*Bichos*, p. 50)

---

<sup>77</sup> Mesmo que não queiramos ver aqui a metáfora de inconsciente coletivo em que cada homem confira racionalmente para distinguir o bem do mal, não podemos recusar o apoio necessário em certos valores para negar outros.

No entanto, numa outra passagem do texto podemos observar a crueldade e insensibilidade do homem em relação ao animal. Ao subirem, durante a noite, uma serra transmontana, ambos se depararam, naquela noite, com uma alcatéia e o patrão pouco se importou com o jerico pensando em salvar-se e também nas dezessete libras que pagara pelo animal. Eis o texto:

Que raio de manobra era aquela? Pretenderia o patrão tentar a fuga? Queria trepar-lhe ao lombo e abrir caminho pela serra fora? Nem mais. Mas uma triste ideia, aliás. Ele, Morgado, já não tinha as pernas da mocidade. Muito embora se considerasse ainda um animal capaz de cumprir o seu dever, não lhe pedissem semelhante bonito, depois de três horas de jornada, mal dormido e mal comido...

Muito embora [Morgado] quisesse valer à aflição do dono, e a sua também, as pernas negavam-se. Por isso, pouco a pouco, foi abandonando o passo, a fazer sabe Deus que sacrifício para não cair redondo no chão.

[...] Mas apenas o almocreve desmontou, e num relâmpago lhe tirou os aparelhos, [Morgado] acabou por compreender que o ia abandonar ali, esfalfado, coberto de suor, indefeso, à fome do inimigo. Salvava a vida com a vida dele... E lamentava as suas dezassete libras!

(*Bichos*, pp. 54, 55 e 56)

Como podemos notar, Morgado aparece afirmado por esse esforço de ser o melhor possível o que pode ser – e isso incluía, como burro de moleiro, subir com os quinze alqueires a ladeira da Queda. Ao mesmo tempo, este conto faz uma referência às condições de cumprir o dever, que são comer e beber. Mas no dia fatal em que os lobos atacam, ele cumpre-o na mesma, apesar de “mal dormido” e “mal comido”. E cumpre-o porque há uma relação com alguém – o patrão, com quem simpatiza, que o estima e que partilha sentimentos com ele. Contudo, este o abandona num momento mais calamitoso, e ao amanhecer e ao ver o seu dono caminhando pela serra, o jerico em transe e prestes a morrer, sente a desconsideração de seu dono: “[...] sentiu os dentes do primeiro lobo cravados no pescoço, é que reparou que a luz do dia começara a desenhar as coisas e a dar significação a tudo”. (p. 56)

Voltemos à aventura da criança Jesus. O narrador nos conta de modo muito interessante, pois ele focaliza simultaneamente a arriscada subida da criança ao cedro, em busca do ninho, e a expectativa atemorizada dos pais em relação a esse feito, o que confere à narração muito mais tensão dramática. Ao mesmo tempo, podemos depreender, com base na voz narrativa, que a história contada pela criança aos seus pais os envolve de tal modo que faz com que pensemos que eles se projetam para o momento presente em que a criança começa a subir rumo ao topo do cedro. Observamos, inclusive, que se intercalam no relato, as ações de Jesus e as reações dos pais, sempre em orações curtas e, na maioria das vezes, em períodos simples ou compostos mas curtos. Este procedimento sugere envolvimento, ansiedade, tensão, diante do risco de o menino cair.

A subida levou tempo. Foi até preciso descansar três vezes pelo caminho, nos tocos duros dos ramos. Por fim, o resto teve de ser a pulso, porque eram já só vergôntes as pernadas da ponta. Transidos, nem o Pai nem a Mãe diziam nada. Deixavam, apavorados, mudos, que o pequeno chegasse ao cimo, à crista, e pusesse os olhos inocentes no ovo pintado. O ninho tinha só um ovo. Aqui, o menino fez parar o coração dos pais. Inteiramente esquecido da altura a que estava, procedera como viver ali, perto do céu, [...] E ambos viram num relance o pequeno rolar, cair do alto, da ponta do cedro, no chão duro e mortal de Nazaré. (*Bichos*, p. 80)

Temos, neste fragmento, o “clímax” do conto, ou seja, momento em que o caso acaba tomando um aspecto miraculoso, pelo fato do pequeno ter conseguido chegar a um lugar tão alto e tomar o ovo que ali estava nas mãos sem sofrer uma queda, o que deixou os pais pasmos.

A passagem do fragmento “procedera como se viver ali, perto do céu”, faz com que pensemos no seu contato íntimo e prazeroso com a natureza, tendo esta enviado-lhe um possível “sinal” para o seu efetivo retorno à natureza, isto é:

... [A criança] vira sair um pintassilgo de dentro dum grande cedro. E tanto olhara, tanto afiara os olhos para a espessura da rama, que descobrira o manhuço negro, lá no alto, numa galha. (*Bichos*, p. 79)

Devemos fazer referência acerca da simbologia do cedro. Pois a árvore permite à criança Jesus (o divino humanizado) estar próxima do céu de modo semelhante ao telúrico. 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.<sup>78</sup>

Num estudo feito por Teresa Rita Lopes sobre a relação Céu-Terra na obra torguiana e particularmente no poema “Querem o céu”, de *Cântico do Homem*, ela enfatiza que a terra é o referencial que dá sentido à vida humana e é nela que o Céu se espelha, se projeta. Convém transcrevermos as palavras da autora, pois elas, a nosso ver, esclarecem a relação que existe no conto “Jesus”, entre a terra, onde está enraizada a árvore, o céu, para onde a árvore se eleva, e, junto a tais elementos, a presença do ovo no ninho. Segue o texto de Teresa Rita Lopes: “[...] há um descer do Céu à Terra, para no seu ventre ganhar “presença íntima” e raiz. [...]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*.” (1993, p. 40)

Ressaltemos também que o narrador descreve o espaço físico (como um “espaço natural”) onde o pequeno estava e, conseqüentemente, onde o pequeno vivia - isto é, o “chão duro” e “mortal de Nazaré”. Mais uma vez, temos uma outra simbologia que nos remete a refletir sobre a figura canônica de Jesus Cristo. No texto de Lucas 2, 3 (versículos 39, 40 e 41), Novo Testamento, após o nascimento de Jesus em Belém e a ida de José, Maria e a criança a Jerusalém onde foi anunciado o nascimento do novo Messias, encontramos a seguinte passagem textual:

---

<sup>78</sup> Chevalier & Gheerbrant, op. cit, p. 84.

E quando acabaram de cumprir tudo segundo a lei do Senhor, voltaram à Galiléia, para a sua cidade de Nazaré.

E o menino crescia, e se fortalecia em espírito, cheio de sabedoria; e a Graça de Deus estava sobre ele.

Ora, todos os anos, iam seus pais a Jerusalém, à festa da páscoa [...] <sup>79</sup>

Como podemos observar, a figura canônica e a figura de Jesus criada por Torga possuem semelhanças quanto ao crescimento. Ambas passaram a infância em Nazaré, cheios de vitalidade, sabedoria, pureza e com uma alma “iluminada”, ratificando, aqui, mais uma vez, o diálogo de Torga com os Evangelhos canônicos.

Ainda acerca do fragmento do conto “Jesus”, além da atitude participativa dos pais, maravilhados com o feito do filho, sobressai, na narrativa, a forma como este faz a sua aproximação ao ovo:

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

E o menino contava esta maravilha com a sua inocência costumada, como quando repetia a história de José do Egípto, que ouvira ler a um vizinho.

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.

(*Bichos*, pp. 80-1)

Notamos que, por mais alto que fosse o lugar a que a criança estivesse subindo, ela continuou confiante em sua subida. Assim que chegou ao ninho, pegou o ovo e, com o toque de seus lábios e o seu calor, a sua pureza e ingenuidade, concretizou o seu primeiro “milagre”, do qual nasceu um filhote de pintassilgo (pássaro canoro de cor verde e amarela). Ressaltamos também que a esse menino, além de não ter pensado na sua capacidade miraculosa, bastou-lhe ver o pássaro, sentir o seu nascimento. Não lhe ocorre

---

<sup>79</sup> Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. *A Bíblia Sagrada: O Velho e o Novo Testamento*. In: Novo Testamento, p. 79.

qualquer sentimento egoísta de posse, pois o que importava era aquele exato momento em que a vida se fez. A felicidade estava, desse modo, em deixar o outro viver da forma como desejasse a natureza e reter aquela “novidade”, aquele momento único, que o mundo lhe oferecia.

Seguindo ainda esta linha de pensamento, podemos também pressupor que não é apenas a criança Jesus a única figura importante do conto; ao lado dela, aparece também o pintassilgo. 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 divino), unidos por um elemento comum, a terra, simbolizada no texto pela “árvore da vida”. Poderíamos pensar que o 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).

Numa leitura desta ordem, estaria implícita a idéia de um procedimento paródico em relação à Santíssima Trindade veiculada pela tradição cristã, que concebe a Trindade como a fusão inseparável de Deus Pai, do Filho e do Espírito Santo. Conforme já tivemos a oportunidade de apontar, a teórica Hutcheon ressalta que o prefixo “para” da palavra paródia, também significa “ao lado de”, e sugere um acordo e intimidade entre as partes, em vez de um contraste. E esta significação “alarga o escopo pragmático da paródia de modo útil para as discussões das formas de arte modernas” (op. cit., p. 48). Desse modo, podemos inferir que no texto de Torga, repetimos, a Trindade, que é Una, funde Jesus Menino, o Natural, que é o pintassilgo prestes a nascer, e a Terra, simbolizada pela imagem arquetípica da Árvore da Vida. Com base em uma leitura interpretativa como a que acabamos de propor, fica evidente a noção de panteísmo inerente a este texto de Torga. Verificamos nele que o Divino existe enquanto imanência, ou seja, está presente neste mundo, em todos e em cada elemento da natureza. Nele não vemos Deus (ou a Força Criadora que a Ele corresponde) como uma figura à parte deste mundo. Em síntese, o divino habita este mundo, mas na sua condição natural e não cultural, civilizada, transformada segundo os interesses do homem social.

Uma outra ponderação de ordem religioso-cristã a ser considerada diz respeito a um outro procedimento paródico em relação a algumas passagens do texto bíblico que relatam sobre a figura canônica *Jesus Cristo*.

Primeiramente, façamos uma breve recorrência às *Escrituras Sagradas* acerca do nascimento do Filho de Deus, como forma de mais adiante refletirmos sobre a possível função e sentido que esta passagem bíblica passa a ter no texto de Torga. De acordo com o Novo Testamento, Nazaré era a terra natal de José e Maria, e o local da Anunciação, quando Maria foi informada pelo arcanjo Gabriel que teria Jesus como seu filho. Contudo, algum tempo antes de Jesus nascer, Maria (grávida) e José foram a Belém, a fim de terem seus nomes registrados em um recenseamento. Devido a um decreto de Otávio Augusto, todas as pessoas que viviam no mundo romano tiveram que se alistar em suas respectivas cidades, sendo que José era de Belém. Por esse motivo, Maria e José viajaram de Nazaré a Belém - distância de uns 150 km – onde Maria teve o seu filho primogênito e também onde nasceu o prometido Messias e Salvador da humanidade, ou "o Cristo, o filho do Deus vivo", conforme Mateus (16:16). Maria necessitava de um local tranquilo e isolado para o parto (Lucas 2:4-8). No entanto, não havia lugar disponível para eles no alojamento, isto é, não havia divisões disponíveis na casa que os hospedava. Até que o casal, Maria e José, angustiados por ocasião do nascimento de seu filho, encontrou abrigo num estábulo para a realização do parto. No meio dos animais. E após o nascimento do Menino *Jesus*, a Virgem Maria o envolveu em faixas de panos e o deitou em uma manjedoura.

Um outro dado ainda a ser referido pelo fato de ser relevante nesta nossa leitura, é a respeito do batizado da figura canônica *Jesus Cristo*. Como é trivial, o Seu batismo foi concretizado no rio Jordão e realizado pelo profeta João Baptista<sup>80</sup>. E após *Jesus* ter sido batizado, Deus Pai fez ouvir sua voz e o Espírito Santo apareceu em forma de pomba, como demonstra o texto de Lucas 3 (versículos 21 e 22):

---

<sup>80</sup> Segundo a narração do *Evangelho de São Lucas*, João Baptista era filho do sacerdote Zacarias e Isabel (ou Elizabete), prima de Maria, mãe de Jesus. Foi profeta e considerado pelos cristãos como o precursor do prometido Messias, Jesus Cristo. Baptizou muitos judeus, incluindo Jesus, no rio Jordão, e introduziu o batismo de gentios nos rituais de conversão judaicos, que mais tarde foram adotados pelo cristianismo.

E aconteceu que, como todo povo se batizava, sendo batizado também Jesus, orando Ele, o céu se abriu, e o Espírito Santo desceu sobre Ele em forma corpórea, como uma pomba; e ouviu-se uma voz do céu, que dizia: Tu és meu filho amado, em ti me tenho comprazido.

Considerando essas passagens bíblicas, passemos, agora, a investigar, a possível paródia presente no texto de Torga. Isto é, com base em nossa leitura interpretativa, notaremos que o autor ao retomar os textos canônicos, estabelece uma relação de intimidade e, ao mesmo tempo, configura um sentido que esteja em conformidade com a sua cosmovisão.

Como vimos, a criança Jesus concretizou o seu “feito heróico” e também o seu primeiro “milagre”, isto é, após toda a sua subida em direção ao ninho, que se faz presente no topo do cedro, o protagonista encontrou um único ovo e ao tocá-lo e beijá-lo, nasceu um filhote de pintassilgo. Um primeiro aspecto a ser refletido sobre este episódio é no que tange ao nascimento do pintassilgo no “ninho”. Como pudemos notar, o Filho da Virgem Maria, após o seu nascimento, foi posto numa manjedoura. Enquanto que o pássaro pintassilgo, ainda que dentro do ovo, já se fazia presente no “ninho” e também teve o seu nascimento no mesmo local. Desse modo, ao que parece, Torga faz uma inversão da versão oficial, isto é, substitui a “manjedoura” pelo “ninho” e, inclusive, quem nasce e está no ninho não é uma criança e sim um pássaro. Daí, podemos pensar que este pássaro poderia simbolizar a pomba (Espírito Santo) que apareceu no dia do batizado do Filho de Deus. Como ressalta Chevalier e Gheerbrant: “Ao longo de toda a simbologia judaico-cristã, a pomba – que, com o Novo Testamento, acabará por representar o Espírito Santo – é, fundamentalmente, um símbolo de pureza, de simplicidade [...]” (p. 728).

Porém, diferentemente da pomba, o pássaro pintassilgo, desde o seu período de gestação no ovo até o nascimento, é pertencente de modo imanente do cosmo e da deusa “Mãe-Natureza”, representada no texto pelo cedro ou “árvore da vida”. Ao passo que a pomba foi enviada do Céu por Deus Pai, simbolizando em forma corpórea o Espírito Santo e também um Ser transcendente ao cosmo. Desta maneira, podemos pensar que, embora o pássaro pintassilgo estivesse próximo do Céu, isto é, no topo do cedro, sugerindo-nos a idéia do Divino, contudo, a árvore que está enraizada no telúrico, faz com

que o pássaro esteja associado à terra. Em suma: o divino habita neste mundo, mas de modo natural.

Ao mesmo tempo, podemos também depreender que, assim como a pomba (Espírito Santo), no cristianismo, além de outros símbolos como o peixe<sup>81</sup> por exemplo, simboliza a figura de *Jesus Cristo* como fundidos, o pássaro pintassilgo poderia simbolizar a duas faces da mesma moeda, isto é, o Espírito Santo (como um Ser não transcendente e Natural) e a criança Jesus (o divino humanizado).

Retomando aquela pergunta que fizemos no início deste capítulo (Por que a criança Jesus está entre os Bichos?), acreditamos que já temos com base no que foi depreendido acima, a resposta prometida. Em primeiro lugar, vale a pena salientar e ressaltar novamente, que a criança Jesus é o protagonista do conto e não o pássaro. No entanto, ambos estão interligados pela mesma força cósmica e/ou existencial que é dada pela natureza. Torga escolheu uma criança “divinizada” como o protagonista do conto, em virtude de exprimir pureza, ingenuidade, sensibilidade e simplicidade - características que também estão presentes na existência do pintassilgo e também na essência da figura canônica *Jesus Cristo*. Em segundo lugar, estar em harmonia e seguir a sua vitalidade de acordo com as leis da natureza, faz da criança um ser sensato e pertencente ao mesmo cosmo do animal. Devido a essas semelhanças entre a criança e o animal, a aproximação entre ambos foi bem-sucedida. “Há aí uma doutrina de harmonia universal que se funda sobre o vínculo entre o mundo interior do indivíduo e o mundo interior da natureza”.<sup>82</sup> Seguindo ainda o pensamento de Maffesoli, o sociólogo nos alerta que o homem moderno precisa estabelecer um novo modo de relacionamento com a natureza, isto é:

A natureza não mais como algo a dominar, conhecer com mestria, esgotar, mas, muito pelo contrário, como uma parceira com a qual convém

---

<sup>81</sup> Chevalier e Gheerbrant nos explicitam que “Cristo é freqüentemente representado como um pescador, sendo os cristãos peixes, pois a água do batismo é seu elemento natural e o instrumento de sua regeneração. Ele próprio é simbolizado pelo peixe” (p. 704). Além disso, os autores ainda nos esclarecem que “a simbologia do peixe estendeu-se ao cristianismo, com um certo número de aplicações que lhe são próprias, enquanto que outras interpretações foram evidentemente excluídas. A palavra grega *Ichtus* (= peixe) é, com efeito, tomada pelos cristãos como ideograma, sendo cada uma das cinco letras gregas vista como a inicial de palavras que se traduzem por: *Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador, Iesus Christós Theou Uios Soter*”. (Ibidem)

<sup>82</sup> Maffesoli, Michel. *Elogio da Razão Sensível*. p. 67.

estabelecer uma reversibilidade. A natureza como globalidade da qual cada um, bem como o conjunto social como um todo, faz parte.<sup>83</sup>

Há nesse excerto a idéia de um novo olhar dirigido à natureza, ou seja, o homem tem de se conscientizar de que ele é um ser integrante e oriundo da natureza, e não como um ser superior como ocorreu no ‘Séculos das Luzes’, isto é, quando ele passou a investigar a natureza e apreendê-la por meio da “razão racional” (*a posteriori*) e esquecendo-se da “razão sensível” (isto é, a harmonia e o equilíbrio entre a razão e a emoção). Essa ideia de Maffesoli nos ajuda a entender a cosmovisão de Torga refletida em seu conto por meio da personagem Jesus. Ao mesmo tempo, o aprendizado que a criança Jesus alcançou com seu “feito heróico” jamais será preterido de sua essência. Como nos esclarece Rousseau, segundo Rolland: “Observai a natureza e siga o caminho que ela vos traça. Ela exercita continuamente as crianças; e endurece o seu temperamento com provas de toda espécie; e ensina-lhes, muito cedo, o que é uma dor e o que é um prazer”.<sup>84</sup>

Há ainda um outro diálogo do conto com os Evangelhos canônicos, na passagem que diz: “E o menino contava esta maravilha com sua inocência costumada, como quando repetia a história de José do Egípto...” (p. 80). Muito claramente o Jesus ficcional assemelha-se também à figura bíblica pelo fato de contar histórias, pois o Jesus canônico contava parábolas, como por exemplo: as histórias ilustrativas registradas no Evangelho de Lucas que são, geralmente, classificadas como histórias que servem de modelo e de exemplo a serem imitados ou evitados. Incluindo entre outras, *a parábola do bom samaritano* (Lc 10.30-37); *a parábola do rico insensato* (Lc 12.16-21); *a parábola do rico e Lázaro* (Lc 16.19-31); e *a parábola do fariseu e o republicano* (Lc 18.9-14).

Quanto à história de José do Egípto, o texto bíblico (o Gênesis 37, versículos de 1 a 11) retrata os sonhos de José, que eram revelações e promessas de Deus para sua vida e para o benefício de muitos. Porém, houve um contraste entre o plano de Deus e a realidade aparente. A história de José parecia tomar um rumo totalmente oposto aos seus sonhos. Suas experiências no deserto rumo ao Egíto foram as mais adversas: o poço, a escravidão, a acusação de adultério e a prisão. Ao invés de melhorar, a situação de José parecia piorar cada vez mais. Entretanto, ele estava sendo conduzido para o lugar onde

---

<sup>83</sup> Idem, p. 134.

<sup>84</sup> Rolland, Romain. *O Pensamento Vivo de Rousseau*. p. 122.

Deus queria levá-lo. Cada tribulação fazia com que ele chegasse mais perto do propósito final. E finalmente, a vitória de José por ter chegado ao governo do Egito. Seu caminho foi árduo, mas as promessas de Deus se cumpriram em sua vida. Assim, podemos inferir que há semelhanças entre ambas as histórias, isto é, a história contada pela criança Jesus aos seus pais e a bíblica, no sentido de exprimirem pureza e proações.

Após o relato feito aos pais, o protagonista, cansado da aventura, adormece no regaço da mãe:

A ceia acabou num silêncio carregado. Só depois, à volta do lume quente do cepo de oliveira em brasido, é que os pais disseram um ao outro algumas palavras enigmáticas, que o pequeno não entendeu. Mas para quê entender palavras assim? Queria era guardar dentro de si a imagem daquele passarinho depenado e pequenino.

E tanto se encheu da imagem do pintassilgo, tanto olhou a roca, o fuso, e aqueles dedos destros e maravilhosos, que daí a pouco deixou cair a cabeça tonta de sono no regaço virgem da Mãe. (*Bichos*, p. 81)

Podemos notar que o menino Jesus não apreendeu a linguagem enigmática dos pais, que eram intelectualmente maduros e, portanto, capazes de reflexões mais abstratas. Por outro lado, a criança foi guiada pela “eterna inocência” e pelo “não pensar”, fazendo a sua grande descoberta existencial (a Vida) por meio das sensações; levando-nos a pensar que esta criança poderia ser um protótipo ilustrativo da “filosofia”<sup>85</sup> do heterônimo Alberto Caeiro – pensamento filosófico-poético que é uma tentativa de levar o homem a reconhecer de novo o mundo como alguém que ainda não fosse capaz do uso da razão, fazendo, assim, uma aproximação do outro por meio das sensações e do instinto, como fazem os animais. Embora a mundividência de Caeiro esteja ligada ao natural, ao simples

---

<sup>85</sup> Segundo Maria Helena Nery Garcez: “[...] Caeiro cria sua própria filosofia, antecipando-se às correntes que surgiriam algumas décadas depois: a fenomenologia e o existencialismo. Pessoa-Caeiro foi capaz de ser verdadeiramente o porta-voz de seu tempo, do mundo intelectual de sua época, de auscultar-lhe as inquietações e de dar corpo às tendências que estavam latentes no pensamento do homem europeu do início do século XX, ainda acoçado pelas filosofias idealistas e tentando reagir a elas, buscando novas sínteses”. (In: Garcez, Maria Helena N. *Caeiro “Descobridor da Natureza”?*. (Tese de Livre-Docência apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1981, p. 37)

e ao primitivo, a simplicidade de suas idéias é uma mera aparência. Elas guardam, de fato, um saber que é fruto de uma reflexão de profunda complexidade.

Já aos adultos, representados pelas figuras dos pais, na impossibilidade de supressão de pensamento, cabe interpretar a história do filho e depreender dela o verdadeiro sentido da existência; e após a apreensão desta história tão pura e ao mesmo tempo “sagrada”, podemos pensar que os pais (como símbolos do homem moderno) passarão a ter a sensibilidade despertada e um possível convívio equilibrado com a natureza e com todos os seres do universo sem distinção.

É relevante também notarmos que a aprendizagem da criança se diferencia da do homem do século XX por se dar por meio da “razão sensível”, referida por Maffesoli, e não por meio do pensamento conceitual. Por isso a criança diz aos pais: Eu “sei” um ninho (e não eu “vi” um ninho). Na verdade, está claro no texto que a criança toca a essência humana e, ao mesmo tempo, parece que se trata duma “criança sagrada”.

O sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades “naturais”. [...] a linguagem apenas pode sugerir tudo o que ultrapassa a experiência natural do Homem mediante termos tirados dessa mesma experiência natural. O Homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Eliade, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. p. 16-17.

## CONCLUSÃO

Pelo que desvendamos, ao longo desta dissertação, dos contos de *Bichos*, de Miguel Torga, pudemos verificar que há uma cosmovisão que nos evidenciou a idéia de que a salvação do homem e da humanidade reside num regresso às origens e ao seio da deusa “Mãe-Natureza” que dignifica tudo o que vive na sua intimidade.

A Natureza (o telúrico), nas narrativas, não se restringe apenas a um único espaço e lugar. Vimos que é exibida de maneira fragmentada em diversos espaços e lugares: na aldeia transmontana de Vilarinho, no espaço onde ocorreu o dilúvio e no campesino de Nazaré. E, a partir da fusão de todas essas paisagens naturais é que podemos visualizar o todo da origem da vida.

Quanto à aldeia transmontana de Vilarinho, mostramos que o espaço natural está agregado intrinsecamente ao social. O modo de vida dos habitantes de Vilarinho, independentemente de classe social, está exageradamente condicionado ao trabalho. Isto é, trabalho este que subtrai a liberdade do indivíduo, transformando-o em “máquina” e o faz perder o sentido da existência.

À luz do antropólogo francês Marc Augé, pudemos notar que o espaço campesino em que os habitantes de Vilarinho trabalham e vivem como também o cidadão, onde se encontram na igreja, são considerados como “não-lugares”. Pois são lugares e espaços que não possuem significações para os homens da aldeia. Tais espaços (da religião e do pretense convívio social, bem como do trabalho) contribuíram apenas para o marasmo e a solidão (muito presente na sociedade contemporânea) da personagem tio Arruda.

Pudemos também constatar que a personagem Madalena vive na aldeia transmontana e, ao optar por seguir as normas e exigências impostas pelas convenções sociais, a moça, na condição de mãe solteira, dentro de uma comunidade machista, não deixou florir a vida. Madalena não cumpriu o dever de mãe, do mesmo modo que o pai da criança não cumpriu o dever de pai e não salvou a criança, a honra da mãe nem a sua própria dignidade. O não cumprimento do dever, seja de quem for, levou ao egoísmo adulto e à morte da criança.

Ao contrário da liberdade subtraída das personagens que habitam na aldeia, Torga nos apresentou modelos positivos de um viver para a liberdade através das existências das personagens (animais não domésticos) Ladino, Cega-rega, Farrusco e Vicente. Nas palavras do autor presentes no seu *Diário XVI*: “só depois de ser autêntico se é livre”<sup>87</sup>. Talvez, pudéssemos pensar que as ações destas personagens diante da vida ilustrariam tal pensamento referido.

Além disso, o universo transmontano no plano real representa a região de origem do autor – Trás-os-Montes, onde se situa S. Martinho da Anta – que é, até hoje, essencialmente rural, ainda que bastante árida e, por isso, pouco acolhedora. Contudo, no plano simbólico, embora paralelamente ao biográfico, a concepção de Natureza (telúrico) transcende a região nordestina de origem do escritor, isto é, ganha uma dimensão universal não se restringindo unicamente à paisagem transmontana.

Assim, reportando-se por meio da sociedade transmontana, o autor parece denunciar a cegueira humana, o sofrimento humano e certos valores impostos pelo social que aprisionam as suas vítimas e os levam a um viver angustiante e à falta de sensibilidade quanto ao seu semelhante. Assim sendo, Miguel Torga, de modo sensível, solidário e fraterno em relação ao homem - “o homem continua a ser a minha grande aposta. Sem acreditar nele, como poderia acreditar em mim?”<sup>88</sup> -, apontou, como mostramos ao longo desta nossa trajetória, uma forma de amenizar a dureza do trajeto existencial humano, marcado pela angústia, solidão e a certeza do nosso fim. Isto é, o regresso do homem à Natureza (ao telúrico) e, por meio do contato com os seres vivos que vivem integrados no seu seio materno, reaprende a usar a sua sensibilidade harmonizando-a com a razão. Passando, assim, a viver de modo equilibrado e fraterno com todos os seres do universo.

Como vimos, tal cosmovisão foi bem retratada através da existência da personagem tio Arruda que levava uma vida inautêntica e mergulhada numa profunda solidão. Embora vivesse num espaço em que a natureza se manifestava de todas as formas, precisou aparecer o anfíbio Bambo para que aquele espaço natural transmontano se tornasse um lugar repleto de significações e de sentido para a sua vida. A partir dos ensinamentos do sapo, que vive integrado à natureza e é dotado de simplicidade, pureza e sensibilidade, é que o seu único discípulo pôde encontrar um sentido para a sua existência e um novo

---

<sup>87</sup> Torga, M. *Diário XVI*, p. 117.

<sup>88</sup> Torga, op. cit., p. 30.

olhar diante da vida. Isto é, reaprendeu a usar a sua sensibilidade tornando-se um ser dotado de uma “razão sensível”. Descobrimo, assim, que a fraternidade e a solidariedade partilhada com todos os seres do universo, é a base de um viver com autenticidade.

Ao mesmo tempo, a re-ligação de tio Arruda ao elo perdido trouxe à tona a idéia de panteísmo. Pois o Deus que a personagem conheceu dentro da concepção judaico-cristã, passou a ser concebido como a própria natureza, como fundido a ela. Deste modo, a natureza (o telúrico), na concepção torguiana, como plena manifestação de vida, é que assume um sentido sagrado, na medida em que promove o acolhimento e salvação de seu filho.

A pureza, inocência, simplicidade e sensibilidade presentes também na existência do animal pintassilgo e na essência da figura canônica *Jesus Cristo* da qual Torga se apropria através de um procedimento paródico, fez de sua personagem Jesus, o divino humanizado e filha da “Mãe-Natureza”, a porta-voz de sua cosmovisão. Após todo seu ato de coragem, a sua descoberta existencial (a Vida) por meio das sensações, a voz da verdade é posta na boca desta criança: “Sei um ninho!”. E, a partir desta história tão pura contada pela criança aos seus pais, que simbolizam a figura do homem moderno, ficou bastante evidente a idéia de “razão sensível” e o retorno do homem ao elo perdido.

Em contrapartida, procuramos mostrar que as personagens dona Sância (vista como símbolo da figura do homem moderno) e o felino Mago vivem num espaço citadino (“paisagem modificada pela cultura”) distanciados de modo exagerado da “Mãe-Natureza”. O comportamento da velhota solteirona diante do felino vai de encontro à cosmovisão do autor, pois não houve uma união fraterna e equilibrada entre eles. Desse modo, dona Sância simboliza um modelo de existência negativo. Já Mago, na medida em que passou a conviver com a sua dona, perdeu a sua identidade por abdicação sobre as dificuldades que a vida lhe apresentou. A opção pelo mais agradável foi a sua degradação e a sua não perpetuação.

Coerente com as idéias iniciadas do Segundo Modernismo português, capitaneado pela “Presença”, Miguel Torga faz da grandeza do homem o fulcro da sua obra. Perquirir o trágico, inerente ao ato de viver com autenticidade, tem sido o seu horizonte, a sua linha de prumo retesada pelo peso específico de uma linguagem, por meio da qual a literatura portuguesa se apresenta renovada no mundo de hoje.

Aqui se fecha nossa leitura crítica, mas não as possibilidades interpretativas dos contos de *Bichos*. Cada obra de arte apresenta múltiplos aspectos que dão margem a uma infinidade de interpretações. Nosso olhar recaiu sobre um aspecto e, a partir dele, tentamos buscar elementos presentes nas narrativas como forma de cumprir com o propósito de nosso estudo. Porém, como Luigi Pareyson, acreditamos que “a interpretação é um discurso inexaurível, porque o processo interpretativo é infinito, e infinitas são as novas perspectivas pessoais, e inexaurível é a própria obra”.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Pareyson, op. cit., p. 246.

## BIBLIOGRAFIA:

### 1. Obras de Miguel Torga:

#### 1.1. Poesia

*Ansiedade*. Coimbra, Imprensa Acadêmica, 1928. (fora de mercado)

*Rampa*. Coimbra, Presença, 1930. (esgotado)

*Tributo*. Coimbra, ed. do A., 1931. (esgotado)

*Abismo*. Coimbra, ed. do A., 1932. (esgotado)

*O outro livro de Job*. Coimbra, ed. A. 1936; 2ª. ed. 1944; 3ª. ed. 1951; 4ª. ed. 1958.

*Lamentação*. Coimbra, ed. do A., 1942; 2ª. ed. 1958; 3ª. ed. 1970.

*Libertação*. Coimbra, ed. do A., 1944; 2ª. ed. com um poema-prefácio, 1952; 3ª. ed. 1960.

*Odes*. Coimbra, ed. do A., 1946; 2ª. ed. ref. e aum. 1951; 3ª. ed. rev. 1956.

*Nihil Sibi*. Coimbra, ed. do A., 1948; 2ª. ed. 1956; 3ª. ed. 1975.

*Cântico do homem*. Coimbra, ed. do A., 1950; 2ª. ed. 1950; 3ª. ed. 1954; 4ª. ed. 1974.

*Alguns Poemas Ibéricos*. Coimbra, ed. do A. 1952. (esgotado)

*Penas do Purgatório*. Coimbra, ed. do A., 1954; 2ª. ed. aum. 1954; 3ª. ed. 1976.

*Orfeu Rebelde*. Coimbra, ed. do A., 1958; 2ª. ed. rev., 1970.

*Câmara Ardente*. Coimbra, ed. do A., 1962; 2ª. ed., 1983.

*Poemas Ibéricos*. Coimbra, ed. do A., 1965; 2ª. ed., 1982. Tradução espanhola, 1984. Tradução francesa, 1990.

*Antologia Poética*. Coimbra, ed. do A., 1981; 2ª. ed. aumentada, 1985. Tradução norueguesa, 1979. Tradução romena, 1990.

## 1.2. Prosa

*Pão ázimo*- 1931 (esgotado).

*A terceira voz*- 1934 (esgotado).

*A criação do mundo*- Os dois primeiros dias- 1937; 2ª. ed., revista, 1948; 3ª. ed., 1952; 4ª. ed., refundida, 1969.

*O terceiro dia da criação do mundo* – 1938; 2ª. ed., refundida, 1948; 3ª. ed., revista, 1952; 4ª. ed., refundida, 1970.

*O quarto dia da criação do mundo* – 1939 (fora do mercado); 2ª. ed., refundida, 1971.

*Bichos* – 1940; 2ª. ed., 1942; 3ª. ed., 1944; 4ª. ed., 1946. Tradução espanhola, 1946. Tradução inglesa ilustrada, 1950. Tradução romena, 1950; 5ª. ed., refundida, 1954; 6ª. ed., remodelada, 1961; 7ª. ed. revista, 1970; 8ª. ed., 1976; 9ª. ed., 1978; 10ª. ed., 1980. Tradução francesa, 1980; 11ª. ed., 1981; 12ª. ed., 1982; 13ª. ed., 1983; 14ª. ed., 1984. Tradução japonesa, 1984; 15ª. ed., 1985. Tradução servo-croata, 1985; 16ª. ed., 1986. Tradução alemã, 1986.

*Contos da montanha* – 1941 (fora do mercado); 2ª. ed., refundida e aumentada – Rio de Janeiro, 1955; 3ª. ed., remodelada – Rio de Janeiro, 1962; 4ª. ed., revista e aumentada e com um prefácio. Coimbra, 1969; 5ª. ed., 1976; 6ª. ed., revista, 1982; 7ª. ed., 1987. Tradução espanhola, 1988. Tradução inglesa, 1991.

*O senhor ventura* – 1943; 2ª. ed., refundida, 1985. Tradução chinesa, 1989. 3ª. ed., 1991.

*Um reino maravilhoso* (Trás-os-montes) – Conferência, 1941 (esgotado).

*Rua* – 1942; 2ª. ed., 1951; 3ª. ed., refundida, 1956; 4ª. ed., refundida e aumentada, 1967. Tradução francesa, 1987.

*O Porto* – Conferência, 1944 (esgotada).

*Portugal* – 1950; 2ª. ed., refundida, 1957; 3ª. ed., revista, 1967; 4ª. ed., 1980; 5ª. ed., revista 1986. Tradução francesa, 1988. Tradução chinesa, 1990.

*Pedras lavradas* – 1951; 2ª. ed., revista, 1958; 3ª. ed., 1976. Tradução francesa, 1982. Tradução espanhola, 1987.

*Novos contos da montanha* – 1944; 2ª. ed., 1945; 3ª. ed., refundida e aumentada, 1952; 4ª. ed., refundida e aumentada, 1959; 5ª. ed., acrescentada, revista e com um prefácio, 1967; 6ª. ed., revista, 1975; 7ª. ed., 1977; 8ª. ed., 1978; 9ª. ed., revista, 1980; 10ª. ed., 1981; 11ª. ed., 1982; 12ª. ed., 1984; 13ª. ed., 1986. Tradução espanhola, 1986, 14ª. ed., 1988. Tradução polaca, 1988; 15ª. ed., 1991.

*Vindima* – Romance, 1945; 2ª. ed., refundida, 1954; 3ª. ed., revista, 1965; Tradução alemã, 1965; 4ª. ed., revista, 1971. Tradução inglesa, 1988.

*Traço de união* – 1955; 2ª. ed., revista, 1969.

*O quinto dia da criação do mundo* – 1974.

*Fogo preso* – 1976; 2ª. ed., 1989.

*O sexto dia da criação do mundo* – 1981.

*A criação do mundo* – Tradução francesa num só volume, 1985. Tradução espanhola num só volume, 1986. Tradução catalã, num só volume. Edição conjunta, 1991.

*Antologia de contos* – Tradução norueguesa, 1979. Tradução sueca, 1988.

*Antologia de contos* – Tradução romena, 1990.

### 1.3. Teatro

*Terra firme, Mar* – 1941 (esgotado).

*Terra firme*, 2ª. ed., ref. 1947; 3ª. ed. ref. 1960; 4ª. ed. remodelada, 1977.

*O paraíso* – 1949 (esgotado). Tradução francesa, 1949; 2ª. ed., refundida, 1977.

*Sinfonia* – Poema dramático, 1947. Coimbra Editora (fora do mercado).

*Mar* – 2ª. ed., refundida, 1958; 3ª. ed., revista, 1970; 4ª. ed., 1983.

### 1.4. Poesia e Prosa

*Diário* (1º. Volume) – 1941; 2ª. ed., 1942; 3ª. ed., 1946; 4ª. ed., revista, 1960; 5ª. ed., revista, 1967; 6ª. ed., 1978; 7ª. ed., 1989.

*Diário* (2º. Volume) – 1943; 2ª. ed., 1949; 3ª. ed., revista, 1960; 4ª. ed., 1977.

*Diário* (3º. Volume) – 1946; 2ª. ed., 1954; 3ª. ed., 1973.

*Diário* (4º. Volume) – 1949; 2ª. ed., 1953; 3ª. ed., 1973.

*Diário* (5º. Volume) – 1951; 2ª. ed., 1955; 3ª. ed., revista, 1974.

*Diário* (6º. Volume) – 1953; 2ª. ed., revista, 1960; 3ª. ed., 1978.

*Diário* (7º. Volume) – 1956; 2ª. ed., revista, 1961; 3ª. ed., revista, 1983.

*Diário* (8º. Volume) – 1959; 2ª. ed., 1960; 3ª. ed., 1976.

*Diário* (9º. Volume) – 1964; 2ª. ed., 1977.

*Diário* (10º. Volume) – 1968; 2ª. ed., revista, 1991.

*Diário* (11º. Volume) – 1973; 2ª. ed., 1991.

*Diário* (12º. Volume) – 1977; 2ª. ed., 1977; 3ª. ed., revista, 1986.

*Diário* (13º. Volume) – 1983. Tradução francesa (selecção num só volume), 1982. Tradução espanhola (selecção num só volume), 1988. Tradução sueca (selecção num só volume), 1990. Tradução búlgara (selecção num só volume), 1990.

*Diário* (14º. Volume) – 1987.

*Diário* (15º. Volume) – 1990.

*Diário* (16º. Volume) – 1995.

## 2. Sobre o autor:

ALVAREZ, Fernandes; PILLAR, Eloisa Maria. *Miguel Torga (Diário XII)*. Colóquio Letras, Lisboa, 43:79-8, 1978.

ANIDO, Nayade . *Miguel Torga e a recusa do Divino*. Colóquio Letras, Lisboa, 24:31-40, 1975.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. *Uma leitura do Diário*. Colóquio Letras, Lisboa, p. 22-4, 1995.

BRASS, Denis. *The art and poetry of Miguel Torga*. Silages, Politiens, 2:67-93, 1973.

CESAR, Guilhermino. *Miguel Torga, o Ibérica*. Colóquio Letras. Lisboa, 41:34-36, 1966.

CHORÃO, João Bigotte. *Como é Torga?*. Colóquio Letras, Lisboa, p. 19-21, 1987.

----- . *O monodialogo de Torga*. Colóquio Letras, Lisboa, p. 13-18, 1995.

CIDADE, Hernani. *Um livro de Torga: O Terceiro Dia da Criação do Mundo entre o 1º a 4º edições*. Colóquio Letras, 17:78-80, 1974.

FREIRE, António. *Lendo Miguel Torga*. Porto: Edições Salesianas, 1990.

GIL, Castro. *Sá Carneiro, Miguel Torga, José Régio. Três Atitudes perante a vida*. Mensagem, Coimbra, p. 65-69, 1949.

GONÇALVES, Fernão de Magalhães. *Sete Meditações sobre Miguel Torga*. Coimbra, Gráfica de Coimbra.

----- . *Uma obra – Miguel Torga: um trágico cepticismo*. Jornal de Letras, Artes e Idéias, Lisboa, 19 Dez., 1983, p. 3.

LOPES, Oscar. *Esquema do Teatro de Torga. Cinco Personalidades Literárias*. Porto, Ed. do A., 1961, p. 181-184.

----- . “Do velho e do novo na poesia de Torga”. In: *Estrada Larga*. Porto, Porto Ed., s/d, v. 3, p. 274-277.

LOPES, Teresa Rita. *Além, aqui e aquém em Miguel Torga: análise de 'Vicente'*. Colóquio Letras, Lisboa, 25:34-49, 1975.

----- . *Ao princípio era a terra. A propósito do teatro de Torga*. Colóquio Letras, Lisboa, 43:51-61, 1978.

----- . *Miguel Torga Ofícios A "Um Deus de Terra"*. Rio Tinto: Edições Asa, 1993.

----- . *Miguel Torga. Mito, rito e disfemismo*. Bulletin des Etudes Portugaises et Brésiliennes, Lisbonne, 35-36:205-233, 1975.

LOURENÇO, Eduardo. *O desespero humanista de Miguel Torga e o das novas gerações*. Porto: Editora Inova, 1974.

MACHADO, Álvaro Manuel. *Miguel Torga ou a impureza da criação*. Colóquio Letras, Lisboa, 43:44-50, 1978.

MARTINHO, Fernando J. B. "1936, um ano a três vozes: Régio, Torga e Irene Lisboa". Colóquio Letras, Lisboa, p. 39-47, 1994.

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

MOURA, Frederico de. *Vestígios de Miguel Torga*. (Bacelos), David Jorge Ferreira, 1977.

SIMÕES, João Gaspar. *Sentido da poesia de Miguel Torga*. Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa. Porto, Brasília Ed., 1976, p. 291-296.

TAVARES, Maria do Amparo. *O Paradigma Bíblico em Miguel Torga: "bichos"*, in Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses, nº 7, 1979, 3-11.

TORGA, Miguel. *A Criação do Mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1996.

----- . *Bichos*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1996.

----- . *Contos da Montanha*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1996.

----- . *Diário* (VI Volume).Coimbra: Edição do Autor, 1953.

- . *Diário* (VII Volume). Coimbra: Edição do Autor, 1956.
- . *Diário* (XIV Volume). Coimbra: Edição do Autor, 1987.
- . *Novos Contos da Montanha*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1996.
- . *Orfeu Rebelde*. Coimbra: Edição do Autor, 1958.
- . *O Senhor Ventura*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1999.
- . *Poemas Ibéricos*. Coimbra: Edição do Autor, 1965.
- . *Terra Firme*. Coimbra: Coimbra Editora, 1977.

### 3. Sobre o Presencismo:

ANDRADE, João Pedro de. *Intenções e Realizações de Presença na Prosa de Ficção*. Estrada Larga, Porto, Porto Ed., p. 518-524, v. 1.

ANDRADE, José Pedro de. “Ambições e Limitações do Neo-Realismo”. In: *Tetracórnio* (Antologia de Inéditos de Autores Portugueses Contemporâneos). Org. José Augusto França. Meio Século XX de Literatura Portuguesa. Lisboa, 1955, p. 3-26.

CIDADE, Hernani. “O Movimento da Presença”. In: *O Conceito de Poesia como expressão Cultural*. São Paulo, Livraria Acadêmica, p. 285-299.

----- . “Os poetas Modernistas. A Técnica Modernista”. In: *Tendências do Lirismo Contemporâneo*. Lisboa, Portugal, 1939.

GUIMARÃES, Fernando. *Da Presença ao Neo-Realismo*. Porto, 1909, p. 9-116.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 8ª ed., São Paulo: Cultrix, 1970.

----- . *O Conto Português*. 10ª ed., São Paulo, Cultrix, 1995.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A Poesia da Presença: estudo e antologia*. Lisboa, Moraes Editora, 1972.

----- . *O Romance e seus Problemas*. Lisboa, Livr. Ed. da Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 237-242.

MOURÃO-FERREIRA, David. “Caracterização da Presença ou das Definições Involuntárias”. In: *Tetracórnio* (Antologia de autores portugueses contemporâneos). Org. José Augusto França, Meio Século XX de Literatura Portuguesa. Lisboa, 1955, p. 40-50.

RÉGIO, José. *Da geração modernista. Presença: folha de arte e crítica*. Coimbra, 1927.

----- . *Literatura viva e literatura livresca. Presença: folha de arte e crítica*. Coimbra, 1927.

SIMÕES, João Gaspar. *O provincialismo literário e a literatura da grande metrópole*. Literatura, Literatura, Literatura... Portugal, 1964.

-----*História do Movimento da Presença*. Coimbra, Atlântida, 1958.

#### 4. Geral:

*A Bíblia Sagrada: O Velho e o Novo Testamento.* Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

ABBAGNANO, Nicola. *Introdução ao existencialismo.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ABDALA, Benjamin & PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa.* São Paulo: Ed. Ática, 1985.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade.* 3ª ed., São Paulo: Papirus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski.* Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

----- . *Questões de Literatura e estética: a teoria do romance.* São Paulo: Annablume, 2002.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção.* Lisboa: Arcádia, 1980.

BORNHEIM, Gerd. Sartre. *Metafísica e Existencialismo.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRAGHIROLI, Elaine Maria; BISI, Guy Paulo; RIZZON, Luiz Antônio; NICOLETTO, Ugo. *Psicologia Geral.* 13ª ed., Petrópolis: Vozes, 1995.

BRANCO, S. M. *Um passeio pelas estações do ano.* São Paulo: Moderna, 2001.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade – estudos de teoria e história literária.* 5ª ed., São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos.* Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. 4ª ed., São Paulo: Centauro, 2007.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia.* São Paulo: Ática, 2002.

CHEVALIER, Jean & 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.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GARCEZ, Maria Helena N. *Caeiro “Descobridor da Natureza”?*. São Paulo, USP, 1981. (Tese de Livre –Docência).

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1946.

----- . *O ser e o tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

HOFMANN, Helga. *O gato: entendendo as necessidades e instintos de seu gato*. São Paulo: WMF, 1997.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo – história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

----- . *Uma Teoria da Paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Portugal: Editora 70, 1985.

IASI, Mauro. *As metamorfoses da consciência de classe: o PT entre a negação e o consentimento*. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

KIERKEGAARD, Sören A. *O desespero humano*. São Paulo: editora Martin Claret, 2002.

----- . *O diário de um sedutor*. São Paulo: editora Brasiliense, 1999.

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

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da Razão Sensível*. Trad. Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 1998.

MARKALE, J. *Le druidisme, traditions et dieux des celtes*. Paris: Payot, 1985.

MORA, J.F. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PADOVANI, Humberto & CASTAGNOLA, Luís. *História da Filosofia*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1978.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 4ª. ed. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, F. *Obra Poética*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

ROLLAND, Romain. *O Pensamento Vivo de Rousseau*. Trad. João Cruz Costa. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1960.

SARAIVA, Antônio José & LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Coimbra: Editora Porto, 1987.

SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Editora Presença, s/d.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)