



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

PERCURSOS DO TRÁGICO NOS CONTOS DE MIGUEL TORGA

SOLANGE ARAÚJO FIORAVANTI

Feira de Santana — Ba
Fevereiro de 2008



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

PERCURSOS DO TRÁGICO NOS CONTOS DE MIGUEL TORGA

SOLANGE ARAÚJO FIORAVANTI

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana, sob a orientação do Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Feira de Santana, 29 de fevereiro de 2008.

Ficha Catalográfica – M^a de Fátima de Jesus Moreira

Bibliotecária - CRB - 5/1120

Fioravanti, Solange Araújo

F546p Percursos do trágico nos contos de Miguel Torga /
Solange Araújo Fioravanti. – Feira de Santana, 2008.
147 f.

Orientador: Márcio Ricardo Coelho Muniz

Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade
Cultural) – Universidade Estadual de Feira de Santana.



PERCURSOS DO TRÁGICO NOS CONTOS DE MIGUEL TORGA

SOLANGE ARAÚJO FIORAVANTI

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e
Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana,
avaliada e aprovada por

Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (UEFS)
(Orientador)

Prof^a Dr^a Maria de Fátima Maia Ribeiro (UFBA)
(Membro da Banca Examinadora)

Prof^a Dr^a Maria Elvira Brito Campos (UEFS)
(Membro da Banca Examinadora)

Em 29/02/2008

Feira de Santana,
Fevereiro/2008

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ser meu porto seguro, por todas as conquistas, realizações e por ser luz nos percursos mais difíceis da minha caminhada.

Ao meu marido e companheiro, Ernesto Caponi Fioravanti, por ser presença amorosa em todos os momentos de minha vida, e pelas lições de generosidade e de cumplicidade no dia-a-dia.

À minha filha, Amanda Maria Araújo Fioravanti, pelo sorriso, carinho e compreensão pelas vezes em que não pude me desdobrar como mãe em suas instigantes brincadeiras.

À minha mãe, Maria da Glória; meu pai, Eliziário, e aos meus irmãos, pelo apoio e a presença fundamental em todos os dias. E em especial, à minha irmã, Eliana Araújo dos Santos, pelas horas incansáveis de dedicação e pelas vezes em que teve que abandonar seus afazeres e compromissos profissionais para tirar dúvidas de ordem tecnológica.

A Walmir Mota de Carvalho, pela amizade e incentivo.

Aos meus colegas, ex-professores e alunos do Colégio Polivalente de São Gonçalo dos Campos, pela torcida.

A Francisco Gavazza, amigo e poeta, pela atenção dispensada em todos os momentos em que o solicitei.

A Mara Virgínia, Evaldo, Luísa Sélis, Ana, Tadeu e Luiz Cláudio, pela amizade, apoio e incentivo, sempre.

À professora Elaine Cristina Vieira Freitas, por me ter “apresentado” a Miguel Torga, ao ministrar a disciplina *Literatura e Modernidade em Portugal*, durante o período da especialização.

A Márcio Ricardo Coelho Muniz, pela orientação, paciência, confiança, amizade, estímulo e incentivo. Por todos os seus ensinamentos e pelas incansáveis horas de leitura e discussão a cada novo capítulo.

Às professoras, Maria de Fátima Maia Ribeiro e Maria Elvira Brito Campos, pela honra de fazer parte da banca de examinadores.

A todos os professores do PPGLDC, pelas contribuições que foram de suma importância no prosseguimento deste trabalho.

Ao escritor e crítico português, António Manuel Ferreira, pela confiança e generosidade em enviar seus textos inéditos.

Ao professor Antônio Wilson, pela presteza e solicitude ao comprar livros da fortuna crítica de Miguel Torga e por coletar dados fundamentais para a pesquisa nas bibliotecas de Portugal e enviá-los em tempo recorde.

À professora Rita Queiroz, pelo apoio, carinho e amizade desde a época da graduação, e por ter sido a mediadora nas negociações junto ao professor Antônio Wilson.

Ao professor Antônio Gabriel, pela acolhida, orientação e amizade durante o período do meu estágio docência.

Aos colegas do Mestrado, Ady, Adriana, Alesandro, Cristiano, Deize, Grazy, Léo, Rosana e Valdomiro Santana: pelas trocas de experiências, de vida e de amizade.

Às secretárias do PPGLDC, Lúcia, Gislene, Lindinalva e Joelma, pelo carinho com que sempre me atendiam.

A todos os que, direta ou indiretamente, colaboraram e fizeram possível a realização deste trabalho.

RESUMO

Miguel Torga, pseudônimo literário do médico português Adolfo Correia da Rocha (1907-1995), destaca-se, segundo a crítica, por possuir um talento multimodo enquanto escritor. O presente trabalho que tem como título *Percursos do trágico nos contos de Miguel Torga*, no qual se pretende apontar e discutir o trágico como elemento central em cinco contos torguianos: *Madalena*, do livro *Bichos*; *A Maria Lionça*, de *Contos da montanha*; *O Alma-Grande*, *O Milagre* e *O Leproso*, de *Novos contos da montanha*, utilizando-se do viés comparatista, da pesquisa bibliográfica, do método dedutivo e da análise literária. Para desenvolver estas leituras, foram utilizadas teorias de Edgar Allan Poe, André Jolles, Raimundo Magalhães Júnior, Hermann Lima, Júlio Córdazar, Nádía Gotlib, Massaud Moisés, Ricardo Piglia, António Manuel Ferreira, entre outros, que oferecem subsídios para a história e análise do conto enquanto forma compacta, concisa, com identidade própria e bem definida. Por outro lado, nas discussões acerca do trágico, objetivou-se travar um diálogo entre o trágico tradicional e o trágico moderno nos cinco contos elencados. Para tanto, foram utilizados, além da fortuna crítica do escritor, estudos de Aristóteles, Kitto, Albin Lesky, Nietzsche, Jean-Pierre Vernant, Vidal-Naquet, Emil Staiger, Northrop Frye, Junito de Souza Brandão, Raymond Williams, Rachel Gazolla, Lígia Militz da Costa, Maria Luiza Ritzel Remédios, entre outros. Enfim, intenta-se com este trabalho oferecer uma contribuição para ampliar, ainda mais, a leitura e o conhecimento da produção contística de Miguel Torga no panorama da literatura portuguesa.

Palavras-Chave: Literatura Portuguesa; Miguel Torga; Conto; Tragédia.

ABSTRACT

Miguel Torga, the Portuguese doctor's literary pseudonym Adolfo Correia da Rocha (1907-1995), he stands out, according to the critic, for possessing a talent varied while writer. The present work that has as title *Tragic Paths in Miguel Torga's Stories* (*Percursos do trágico nos contos de Miguel Torga*) in which it intends to point and to discuss the tragic as central element in five short stories by Torga: *Madalena*, of the book *Bugs* (*Bichos*); *Maria Lionça* (*A Maria Lionça*), of *Mountaint Short Stories* (*Contos da montanha*); *The Big-Soul* (*O Alma-Grande*), *The Miracle* (*O Milagre*) and *The Leper* (*O Leproso*), of *New Mountain Short Stories* (*Novos contos da montanha*), being used of the comparative inclination, of the bibliographical research, of the deductive method and of the literary analysis. To develop these readings, theories were used of Edgar Allan Poe, André Jolles, Raimundo Magalhães Júnior, Hermann Lima, Júlio Cortázar, Nádía Gotlib, Massaud Moisés, Ricardo Piglia, António Manuel Ferreira, among others, that offer subsidies for the history and analysis of the short stories while it forms it compacts, concise, with own and very defined identity. On the other hand, in the discussions concerning the tragic, it is objectified to join a dialogue among the tragic traditional and the tragic modern in the five stories selected. For so much, they were used, besides the writer's critical fortune, studies of Aristotle, Kitto, Albin Lesky, Nietzsche, Jean-Pierre Vernant, Vidal-Naquet, Emil Staiger, Northrop Frye, Junito de Souza Brandão, Raymond Williams, Rachel Gazolla, Lígia Militz da Costa, Maria Luiza Ritzel Remédios, among others. Finally, it is attempted with this work to offer a contribution to enlarge, still plus, the reading and the knowledge of Miguel Torga's short story production in the panorama of the Portuguese literature.

KEY WORDS: Portuguese Literature; Miguel Torga; Short Story; Tragedy.

Todos nós criamos o mundo à nossa medida. O mundo longo dos longevos e curto dos que partem prematuramente. O mundo simples dos simples e o complexo dos complicados [...]. O meu tinha de ser como é, uma torrente de emoções, volições, paixões e intelecções a correr desde a infância à velhice no chão duro de uma realidade protéica, convulsionada por guerras, catástrofes, tiranias e abominações, e também rica de mil potencialidades, que ficará na História como paradigma do mais infausto e nefasto que a humanidade conheceu, a par do mais promissor. Mundo de contrastes, lírico e atormentado, de ascensões e quedas, onde a esperança, apesar de desiludida, deu sempre um ar da sua graça, e que não trocava por nenhum outro, se tivesse de escolher.

Miguel Torga

SUMÁRIO

1

1 INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: O CONTO E SUAS RELAÇÕES COM O TRÁGICO	22
1.1 REFLEXÃO SOBRE O SURGIMENTO DO TRÁGICO	22
1.2 OS SENTIDOS DO TRÁGICO NA MODERNIDADE.....	30
1.3 NAS TEIAS DO CONTO E DO TRÁGICO	47
1.4 O CONTO EM PORTUGAL	62
CAPÍTULO 2: OS SENTIDOS DO TRÁGICO EM MIGUEL TORGA	71
2.1 PRESENÇA DO TRÁGICO EM <i>MADALENA</i>	76
2.2 O ENIGMA TRÁGICO EM <i>O ALMA-GRANDE</i>	88
2.3 TRAVESSIAS DO TRÁGICO EM <i>O MILAGRE</i>	98
CAPÍTULO 3: O TRÁGICO MODERNO EM MIGUEL TORGA	113
3.1 <i>A MARIA LIONÇA</i> : O DRAMA DOS RETORNOS TRÁGICOS	118
3.2 TENSÃO TRÁGICA EM <i>O LEPROSO</i>	128
4 CONCLUSÃO.....	138
REFERÊNCIAS	Erro! Indicador não definido.

1 INTRODUÇÃO

Ao enveredarmos pela análise dos contos de Miguel Torga, percebemos que há muito a ser feito, pois ainda são poucos os trabalhos de análise e de crítica literária dedicados à contística torguiana. Todavia, é preciso ressaltar que a obra do escritor de *Contos da montanha* possui uma força que emana da própria tessitura de sua produção e que, ainda que tímida, se vê refletida nos trabalhos ensaísticos a ela dedicados.

Mergulhando na obra torguiana, o leitor poderá constatar a riqueza do escritor de *Bichos*, do seu fazer literário. Não é por acaso que o crítico português Manuel Alegre tenha assim se expressado: “como toda a grande literatura, a obra de Torga é uma máquina interrogativa. Não há receitas, nem certezas, nem dogmas. Nada é fácil, mesmo quando parece” (ALEGRE, 2000, p. 18). Daí a riqueza da obra, por produzir tais inquietações e interrogações, daí a motivação deste nosso trabalho de pesquisa: fruto de constantes indagações e incertezas, sem buscar receitas ou verdades absolutas.

A propósito, nesta dissertação, procuramos enveredar pelas vias do trágico, traçando percursos, conforme já enunciado no título. Nestes percursos, procuramos, como o viajante em sua ânsia pelo novo, buscar o inusitado, o não-dito. Com essa ânsia pelo novo, que é, a nosso ver, o que desafia o pesquisador pudemos enveredar na leitura dos contos de Miguel Torga, acreditando ser possível repensá-los na perspectiva do trágico.

Esta dissertação está subdividida em três capítulos. No primeiro, dedicado ao estudo do trágico, traçamos um percurso pela tragédia na Antigüidade Clássica para entender os sentidos que o trágico ganha na modernidade, sem esquecer de visualizar o viés histórico e suas problematizações. Neste capítulo, o leitor poderá ainda encontrar esboçado um pequeno e conciso estudo sobre a história do conto, em que demonstramos como este gênero foi se consolidando, enquanto forma artística, com autor próprio, ao contrário dos contos populares, caracterizados pela coletividade autoral, além de tomar conhecimento do percurso da narrativa curta em Portugal.

Considerado um gênero que se destaca pela economia de meios narrativos, o conto, pela sua natureza semântico-pragmática, exige do escritor, segundo Ferreira (2007), uma atenção vigilante, por ser um gênero literário que se faz pela tensão, abarcando situações conflituosas. Nesta perspectiva, este gênero pode envolver

situações trágicas, motivadas por um conflito, já que o trágico nasce da desmedida, da cegueira das paixões humanas, contrariando a razão, na contramão do *socratismo estético*¹, contestado por Nietzsche.

É válido ressaltar que a ausência de uma teoria mais aprofundada sobre o estudo do conto, conforme apontam críticos e pesquisadores da área, ao contrário das inúmeras teorias dedicadas ao romance, leva-nos, muitas vezes, a lamentar que este gênero que se impôs como um fluxo vital na modernidade, pela sua compactação, poder de síntese, linguagem e forma própria, tenha sido relegado a um reduzido número de ensaios e artigos pela crítica moderna. Apesar disso, a grandeza e a magnitude do conto, enquanto obra de arte, foi suficiente para sedimentá-lo e disseminá-lo no mundo moderno, fazendo que ele fale por si.

Importa lembrar que, neste estudo, não adotaremos o conceito de “conto trágico” proposto por André Jolles, em seu livro *Formas simples*, por esta concepção, no livro citado, estar quase próxima do conto maravilhoso, propriamente do conto de fadas — e também por não existir tal subgênero ou teorias que o fundamentem, por isso preferimos optar por falar em contos de efeito trágico, à moda poeana.

Júlio Cortázar, um dos mais importantes contistas da modernidade, em um dos seus ensaios consegue diferenciar com maestria o conto do romance: “[...] o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). Desse modo, Cortázar defende que no bom conto não se pode achar elementos meramente supérfluos ou decorativos, por considerar que o contista não tem o tempo e o espaço como aliados, já que estes devem estar bem condensados. Assim é, a nosso ver, a contística torguiana, incisiva, provocante, “sem trégua desde as primeiras frases”, mas coadunando um humanismo entranhado, capaz de “regalar”, comover ou quem sabe responsabilizar o leitor, como diria o próprio Torga em seu prefácio à segunda edição de *Novos contos da montanha*.

Quanto ao segundo capítulo, intitulado *Os sentidos do trágico em Miguel Torga* procederemos à análise de três contos torguianos: *Madalena*, do livro *Bichos*; *O Alma-Grande* e *O Milagre*, do livro *Novos contos da montanha* — que acreditamos estar muito mais marcados por um viés trágico tradicional do que pelo trágico moderno,

¹ Nietzsche condena o *socratismo estético* por acreditar que a incessante busca de verdades e do conhecimento tenha perpetrado a morte da tragédia em sua fase áurea, por isso, em seu livro, *O nascimento da tragédia*, Sócrates e Eurípedes são responsabilizados pelo fim da arte trágica entre os helenos.

embora reconheçamos que o tradicional e o moderno se entrecruzam e permanecem quase imbricados na contística do escritor transmontano.

É importante ressaltar que o critério da escolha dos contos enunciados se deu pela atmosfera trágica circundante presente em cada um deles: *Madalena*, bicho humanizado, é a *Medéia* torguiana, que sepulta o próprio filho no silêncio da montanha, sem ao menos contar com a ajuda do *deus ex machina*, a exemplo da tragédia euripídiana. *O Alma-Grande* e *O Milagre* retratam, respectivamente, o conflito e o preconceito destinado aos cristãos-novos, mostrando que o trágico é possível dentro do mundo cristão.

Por fim, no terceiro capítulo intitulado *O trágico moderno em Miguel Torga*, analisaremos os contos *A Maria Lionça*, do livro *Contos da montanha*, e *O Leproso*, inscrito no livro *Novos contos da montanha*. A escolha dos respectivos contos se deve às marcas do trágico moderno serem mais predominante nestes do que o trágico antigo ou tradicional, e também ao fato de que, em *A Maria Lionça*, a personagem-título, considerada paradigma da beleza e da virtude da mulher portuguesa, viver o drama dos retornos trágicos do marido e do filho. Maria Lionça é, ao contrário de Raquel de *O Milagre*, a “cachopa mais alegre, assente e respeitada” da terra. Além disso, Maria Lionça, em oposição à *Madalena*, de *Bichos*, é modelo de virtude para toda aldeia, já que não tem nada a esconder, mesmo assim a fatalidade cega as vidas do marido, do filho e da própria personagem.

Por outro lado, em *O Leproso*, Julião é o homem marcado para/pela morte, em oposição ao *O Alma-Grande* que é considerado, perifrasticamente, “o pai da morte”. Enquanto *Alma-Grande* encarna, como uma *Parca*, sua missão de cortar o fio da vida dos agonizantes da aldeia judaica de Riba Dal, Julião é queimado até à morte em um ritual catártico e dionisíaco pela sociedade de Loivos, por amigos e colegas de trabalho.

As personagens torguianas se destacam pela sua singularidade, protótipos literários que se fincam na memória dos leitores, como símbolos do comportamento humano, ganhando autonomia da obra (ARNAUT, 1997, p. 70), por isso o trabalho de seleção dos referidos contos ter sido árduo, dada a infinidade de personagens e de tipos e face ao caráter exemplar das histórias. Dessa forma, optamos pelos cinco contos, muito mais guiados pelo gosto pessoal, já que a contística do escritor de *Contos da montanha* é bastante permeada pelo trágico, tendo plena consciência de que existem outras figuras paradigmáticas que caberiam perfeitamente em nossas análises.

Importa atentar que, neste estudo, nosso objetivo será o de tentar identificar indícios ou traços de conformação trágica na construção dos contos, além de discutir o conceito de trágico na Antigüidade clássica e na modernidade a partir da análise dos cinco contos torquianos já explicitados, mesmo concordando com Albin Lesky de que “não se pode aqui desenvolver o problema do trágico em toda a sua extensão e profundidade” (LESKY, 1976, p. 17), do contrário seríamos pretensiosos, ingênuos ou levianos.

Por outro lado, tentar abarcar o fenômeno trágico em uma definição é reduzir a natureza complexa do trágico, como postulou o crítico austríaco, mas o que não nos impede, no entanto, de levantar hipóteses, já que essa é a tarefa do investigador — investigar, mesmo que essa tarefa se apresenta para ele, muitas vezes, como um fosso de dúvidas.

Contudo, este trabalho não pretende trazer à baila uma definição filosófica sobre a tragédia, por postular, como Peter Szondi, que, não sendo filósofa, “por isso não é minha tarefa oferecer ao mundo uma concepção própria do trágico, nem tenho o direito de fazê-lo” (SZONDI *apud* SÜSSEKIND, 2004, p. 12), mas temos o propósito de oferecer aos estudos de literatura portuguesa uma pequena contribuição do que entendemos como trágico nos contos torquianos.

Metodologicamente, este trabalho perpassará o viés da Literatura Comparada em concomitância com a pesquisa bibliográfica, a análise literária e o método dedutivo, a fim de enriquecer a temática proposta. Além disso, para maior exequibilidade deste trabalho é que se adotará, a partir da análise dos contos do escritor português Miguel Torga, uma reflexão mais aprofundada acerca do viés trágico, em seus aspectos e configurações, como traço de conformação trágica na construção das personagens Madalena, Alma-Grande, Pedro, Raquel, Maria Lionça e Julião.

Assim sendo, serão analisados trechos ou passagens dos contos acima arrolados que possibilitem a visualização do trágico na modernidade, a partir da análise da contística torquiana. No primeiro momento, destacar-se-ão os trechos ou passagens das referidas obras para uma discussão acerca do trágico, em seus múltiplos aspectos ou configurações. Num segundo momento, comentar-se-ão os trechos que mais se adaptam às definições apresentadas, apontando, em ambos os momentos, os elementos pertinentes para a compreensão das características que constituem o trágico como principal fator de conformação trágica, utilizando-se do aporte teórico, da fortuna crítica e da análise da contística torquiana.

Miguel Torga é considerado pela crítica como um escritor eminentemente humanista, atormentado com/pelo sofrimento humano, com os pés fincados na terra, deixando-nos antever, muitas vezes, um lirismo trágico em suas obras. Embora portador de um grande talento como escritor, Miguel Torga esteve por muito tempo no anonimato aqui no Brasil, devido à censura salazarista e à publicação de suas obras feita de próprio punho, o que possibilitou que sua produção chegasse com dificuldade em terras brasileiras, com exceção da segunda edição dos *Contos da montanha*, saída no Rio de Janeiro em 1955. Com efeito, o crítico português António Freire apontou algumas dificuldades que tornaram a produção torguiana pouca estudada e quase desconhecida do grande público

[...] a dificuldade em publicar livros, por escassez de dinheiro e pouca saída dos mesmos, o silêncio dos literatos e a malevolência de certos pontífices das letras, todos estes entraves extrínsecos, acrescidos aos aleijões intrínsecos, atrás enumerados, encurraram M. Torga numa jaula de individualismo, solidão, arrogância e sobranceira que o tornaram quase impermeável ao meio português (FREIRE, 1990, p. 257).

Além disso, durante a vigência do Estado Novo foram criados decretos que garantissem a censura prévia às obras literárias ou às publicações gráficas de modo geral, que veiculassem assuntos de cunho político ou social — a *Comissão de Exame Prévio do Porto* fora instituída sob a força de um decreto-lei de 11 de abril de 1933, com o número 22469. Segundo Renato Nunes, quaisquer publicações que abarcassem temas ou conteúdos políticos, sociais, econômicos, deveriam ser vistoriados por um censor, a fim de se emitir um parecer, antes de uma pretensa publicação (NUNES, 2007, p. 32).

Devido ao seu caráter iconoclasta, rebelde, autônomo e independente, Torga jamais teria submetido as suas obras à censura prévia, arcando com todos os prejuízos de sua postura crítica, política e ideológica: “[...] Miguel Torga, nunca terá acedido a enviar as suas obras à censura prévia e isto, saliente-se, apesar dos graves prejuízos que semelhante acto poderia trazer à editora, à tipografia e, como se pode imaginar, ao próprio autor da obra” (NUNES, 2007, p. 35). Dessa forma, o regime português era “obrigado” a passar em revista a obra de Torga, apreendendo as produções que até então circulavam, chegando a ponto de instaurar-lhes um processo-crime que o manteve preso na cadeia de Aljube, como o próprio autor narra em *A criação do mundo*, por conter

elementos de alta “periculosidade” à ditadura vigente. Não foi por acaso que o livro *Contos da montanha* foi censurado em Portugal, sendo publicado, inicialmente, no Brasil, conforme já antecipamos.

Talvez, esse contexto de perseguições de cunho político-social tenha motivado Torga a escrever, com tanta voracidade, contos que conotem, em sua grande maioria, um lirismo trágico; embora consideremos que esta perspectiva biográfica seja pouco produtiva para a proposta de nossa análise neste trabalho, ainda que concordemos, parcialmente, com Nunes quando preconiza ser “impossível dissociar vida e escrita em Miguel Torga” (NUNES, 2007, p. 41).

Apesar de todas as dificuldades, a produção torguiana não soçobrou, não sucumbiu quando veio à luz, graças ao talento e ao seu indiscutível valor literário, que falando do local, sabe ser universal, atravessando os tempos sem deixar de refletir as vicissitudes, as dificuldades do presente.

Embora a crítica considere Miguel Torga um escritor multimodal, é no conto que ele mais se destaca. Os críticos portugueses, António Manuel Ferreira e António Freire, entre outros, consideram Miguel Torga o melhor contista do século XX na literatura portuguesa. Para António Manuel Ferreira, Torga é o que “melhor corporiza a rigorosa exigência da escrita contística” (FERREIRA, 2007b, p. 1) e, como tão bem frisou este ensaísta, Torga além de ser um criador multimodal, por versar modos e gêneros literários, vários com resultados estéticos assimétricos, consegue coadunar em sua contística um lirismo movido pela paisagem física e humana de um Portugal gregário e nuclear.

Em uma resenha crítica publicada no *Jornal das Letras*, o ensaísta português Eduardo Lourenço (2001) pontua que o melhor da obra de Torga reside em seus contos por reunir características singulares, entre as quais: o poder de síntese que possibilita desenvolver de forma natural uma história por mais simples que seja, além da intensa habilidade para sugerir um alcance humano que transcende o localismo das histórias narradas.

A contística do escritor transmontano consegue seduzir o leitor pelo o seu alto poder de síntese, pelo humanismo entranhado e por trabalhar tensões e conflitos de um mundo rural e agrário, mas que se revela universal, por construir o conflito de qualquer ser humano imerso no seu *locus vivendi*, entrecortado por uma linguagem disfêmica, objetiva, direta e concisa. Acerca do disfemismo em Torga, Teresa Rita Lopes assim se expressa:

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

Percebemos que a linguagem torguiana não tenta escamotear a realidade, daí sua força, traduzindo a violência das situações do mundo real pelas fraturas do texto literário. Sua linguagem rompe com as interdições da cultura, não tem uma natureza refratária, por isso denota uma rudeza indisfarçável.

Isabel Vaz Ponce de Leão pontua que os contos torguianos apresentam uma polifonia de vozes, refletidas em um tom harmônico, que narrativizam a passagem do homem pela vida e a sua inevitável caminhada pela morte. Além disso, tanto em *Bichos* (1940), como em *Contos da montanha* (1941), ou em *Novos contos da montanha* (1944), a simplicidade dos contos não impede que as grandes temáticas existenciais, como o nascimento e a morte, sejam referenciadas; e, apesar de serem concebidas em um ambiente rural, condensam uma amplitude universal (LEÃO, s/d, p. 34-35) que, como nós já referimos, pode ser abarcada por todos os homens, de todos os tempos e lugares.

Manuel Alegre, em seu prefácio à *Fotobiografia* de Miguel Torga, afirma que o mais o encantou na escrita do autor de *Contos da montanha* foi a “sensação de estar a ler palavras restituídas à sua pureza primordial, reduzidas a osso, como se aquela prosa e aqueles versos fossem esculpidos na pedra pelo primeiro homem que juntou as sílabas segundo regras mágicas” (ALEGRE, 2000, p. 13-14). Para Alegre, Torga é um escritor de “palavras substantivas, necessárias e únicas”, e os seus livros “respiram” Portugal, não um Portugal ufanista, mas uma pátria livre de mistificações e mitificações patrioteiras.

Já Fernão de Magalhães Gonçalves sublinha que na obra de Miguel Torga estão presentes implicações sociais, morais e metafísicas do indivíduo e da liberdade. Na produção torguiana, o indivíduo estaria acima dos valores estabelecidos e de todo o poder normativo (GONÇALVES, 1995, p. 21). Evidentemente, a ênfase no individual remonta uma característica muito mais romântica do autor de *Bichos* do que neo-realista. O crítico também reconhece que a obra de Torga “não se curva ao Cristianismo” (1995, p. 23), mas, pelo contrário, reflete um tom nietzschiano em sua

produção. Dessa forma, poderíamos afirmar que ao lado de um niilismo e de um pessimismo que condensam a produção torguiana, coexiste paradoxalmente um entusiasmo báquico impulsionado pelo anarquismo² torguiano de viés trágico.

Por outro lado, esse anarquismo torguiano de vertente trágica está apoiado no humanismo do escritor dos *Contos da montanha*, já que “na construção da justiça social, da dignificação política dos cidadãos, na legitimação da violência revolucionária, — é sempre de homens que se trata. E cada homem é portador de uma pressão trágica que a coletivização não pode esvaziar” (GONÇALVES, 1995, p. 24). Com efeito, a pressão trágica de fulcro torguiano advém do indivíduo com vistas ao coletivo, uma vez que, segundo este crítico, a consciência literária torguiana emerge do espírito social, ou seja, “[...] na mundividência torguiana, a consciência individual é indissociável da consciência social” (1995, p. 119). Dessa forma, as implicações de natureza social presentes na narrativa torguiana vão privilegiar categorias ou personagens socialmente marginalizados como o leproso Julião, a louca/estéril Raquel, os cristãos-novos, entre outros.

É válido ressaltar, ainda, que a escrita torguiana não tem um matiz panfletário, embora acompanhe, implicitamente, um tom confessional, movido por um pessimismo de reminiscência romântica, já que “o propósito de Torga — como o da própria literatura em geral — não é tanto resolver problemas, mas sim propor esses problemas com todo o seu vigor e atrativo” (ROMO, 2000, p. 88). Acerca desse pessimismo, podemos notar que o trágico emerge do mesmo e está bem presentificado na contística torguiana, pois de acordo com Barthes, citado por Gonçalves, a tragédia é um mecanismo usado para justificar a desventura humana, ou seja, a dor, o sofrimento, a catástrofe, entre outros (BARTHES *apud* GONÇALVES, 1995, p. 28). A nosso ver, o trágico na obra torguiana nasce do confronto, das antinomias, nasce da bipolarização e, como diria Miguel Torga: “É que efetivamente o mundo tem dois pólos. E ambos verdadeiros” (TORGA, 1973, p. 105).

Em Torga, o trágico ocorre pela vontade e pelo livre arbítrio humano, mas sem desprezar o destino, o qual é explicitamente lembrado em algumas passagens dos seus contos. De certa forma, o destino na ficção torguiana está destituído evidentemente de seu poder nemésico, sobrenatural, exercendo uma certa força sobre os indivíduos, que

² O anarquismo torguiano, segundo a crítica, é uma marca idiossincrática de Miguel Torga, já que este nunca se submeteu a modas literárias ou a credos religiosos. Além disso, Torga rompe com o Presencismo, desafia a censura salazarista, é preso, tem seus livros apreendidos e desterrados, mas nunca silenciou sua voz enquanto escritor.

fazem lembrar dois versos lapidares do poema *Orfeu rebelde*, considerado o próprio *alter ego* do poeta: “O destino destina/ Mas o resto é comigo” (TORGA, 1970, p. 9).

Nos contos torguianos que analisamos, percebemos tacitamente a atmosfera do sagrado e do profano como presenças imanentes na narrativa do escritor de *Rua*, confirmando o excerto: “No fundo trata-se da permanente afirmação dos valores a que sempre me rendi: o sagrado e o profano. O sagrado e o profano que há na própria vida” (TORGA *apud* ROMO, 2000, p. 85).

Em se tratando da díade sagrado/profano, Mircea Eliade postula que tal ambivalência se traduz como uma oposição entre os mecanismos do real, do irreal e do pseudo-real e considera que o homem religioso almeja profundamente ser um participante da realidade e saturar-se de poder por transformar atos fisiológicos ou orgânicos em atos sagrados, demiúrgicos (ELIADE, 1956, p. 27). O ensaísta considera, ainda, que as oposições sagrado/profano estão presentes na modernidade, mesmo quando os ditos “modernos” sentem uma dificuldade cada vez mais crescente em reencontrar os resquícios do homem religioso de uma determinada sociedade.

Percebemos que em Torga coexiste também a atmosfera do sagrado e do profano gerando tensões, angústias e o desespero trágico eivados dessa “imagem viva dum inferno de contradições” (TORGA *apud* ROMO, 2000, p. 85), transitando pela ambigüidade, já que o escritor parece “jogar sempre em dois tabuleiros”, ou seja, “joga no tabuleiro de Deus e do homem” (LOURENÇO, 1957, p. 35). Por certo, tais contradições, de acordo com Eduardo Lourenço, “crucificam” o escritor “que escreve deuses e pensa em Deus, que escreve Deus e não sabe se não pensa em Nada. Mas esse Nada o inquieta como se fosse Deus” (LOURENÇO, 1957, p. 35). Não é por acaso, que Eduardo Javier Alonso Romo também preconize que Torga seja um agnóstico que nunca se distancia de Deus, refletindo em sua forma de escrever a repetição de imagens e símbolos religiosos, de origem bíblica, embora acoplados para o simples avesso imanentista.

Já o ensaísta português Paulo Quintela, citado por Armindo Augusto, assinala que a obra de Torga revela um constante monólogo com Deus, “trágico e tenso, como convém à natureza polar, opositiva, extrema, talvez contraditória, do poeta” (QUINTELA *apud* AUGUSTO, 1997, p. 80). De fato, Armindo Augusto reitera a afirmação de Quintela pontuando que o drama da obra torguiana é de viés religioso (AUGUSTO, 1997, p. 100). A nosso ver, esse drama é revestido de conflitos humanos trágicos mesclados com elementos e símbolos da mitologia cristã com reverberações de

um panteísmo imerso em um telurismo de raiz, assim como o pseudônimo do nosso autor indica.

Em Torga, o ato de narrar é um ato demiúrgico, daí as constantes aproximações com o *locus* do sagrado, pois assim como Deus criou o mundo pela Palavra, Torga cria seu mundo pela Escrita. Em *Bichos*, em *Contos da montanha* ou em *Novos contos da montanha*, a escrita demiúrgica cria seres, bichos humanizados, e até bichos-homens, e é das montanhas que Torga escreve, do seu *habitat* natural, de um lugar epifânico, onde se dá a manifestação do divino, longe das mazelas e dos interditos das instituições sociais, em um lugar povoado de homens que vivem às intempéries da natureza, a fome, a ignorância, o desespero, o trágico embate vida/morte, como ele próprio afirma em seu prefácio à segunda edição de *Novos contos da montanha*:

Escrevo-te da Montanha, do sítio onde medram as raízes deste livro. Vim ver a sepultura do Alma-Grande e percorrer a via-sacra da Mariana. Encontrei tudo como deixei o ano passado, quando da primeira edição destas aventuras. Apenas vi mais fome, mais ignorância e mais desespero (TORGA, 1996b, p. 9).

Os contos de Torga são capazes de seduzir o leitor, porque coadunam “a magia da arte” e os “imperativos da vida”, ou porque revelam um Portugal nuclear, com gente rude e simples que se purifica “com sofrimento universal num purgatório de chamas transmontanas” ou por ser reveladores de “uma super-realidade da realidade” (TORGA, 1996b, p. 10-12). Tais contos são capazes de narrativizar o social sem esquecer o individual, fomentados por “uma solidariedade de berço, umbilical e cósmica” (TORGA, 1996a, p. 9), sem trair as angústias e as vicissitudes do homem de todos os tempos e lugares.

Aprioristicamente, não podemos falar da tragédia moderna sem nos reportar às origens deste gênero na Antigüidade. Na tragédia clássica, quando há o ultrapassar dos limites por alguma paixão natural, o castigo deve ser aplicado, tem de ser pago, quer pelo infrator, quer pelos que estão ao seu redor, ou por todos (KITTO, 1972, vol. 2, p. 23). Ao analisar a tragédia de Eurípides, Kitto adverte que as paixões e a ausência de razão são os maiores flagelos para a humanidade. Não é por acaso que Nietzsche critica o *socratismo estético* engendrado por Eurípides em sua dramaturgia, atribuindo a morte da tragédia à deificação da razão em detrimento da própria arte.

De modo geral, a tragédia antiga pressupõe “a existência de um universo cujos poderes não podemos nem compreender nem dominar — apenas tomar parte nele”

(KITTO, 1972, vol. 2, p. 31). Esse mundo contrário à razão, fruto do inexplicável, é o mundo trágico, que não formula suas leis pela ciência, que não se orienta pelas sendas do dogmatismo científico.

Entretanto, a tragédia moderna trabalha com a noção de culpa e de consciência, conceitos inexistentes, em sua plenitude, na tragédia clássica. Além disso, persiste a resignação trágica na modernidade que consiste em aceitar o mal como inevitável e que, na esteira do pensamento de Raymond Williams, é o que se torna mais intolerável, porque nem sempre o homem do nosso tempo reconhece que esse mal é fruto das ações e deliberações do livre arbítrio dos indivíduos.

A propósito, em seu romance autobiográfico *A criação do mundo*, Miguel Torga se autodefine como sendo um homem dividido por contradições insanáveis, pois “o homem, que por fora parecia um monolito de certezas, por dentro era um amálgama de dúvidas. Sedento de absoluto, só conhecera o gosto amargo do relativo. Profundamente religioso, nunca pudera dobrar os joelhos diante de nenhum altar” (TORGA, 1996d, p. 643). Essas contradições em Torga fazem ecoar as palavras de um outro Miguel, Miguel de Unamuno³. O escritor espanhol, em seu livro *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos*, postula, assim como o escritor de *Pedras lavradas*, que a vida é cheia de contradições insofismáveis: “Pois que só vivemos de contradições, e por elas; pois que a vida é tragédia, e a tragédia é perpétua luta, sem vitória nem esperança de vitória, é contradição” (UNAMUNO, 1996, p. 13). Assim como Raymond Williams, em sua *Tragédia moderna*, Unamuno acredita que a tragédia tem seu fulcro e seu fundamento na própria vida humana, por ser a vida fruto das contradições e antinomias do homem dividido pelas incertezas e pleno de interrogações. A partir dessas incertezas e interrogações, que são inerentes à condição humana, é que procuramos neste estudo expor nossa visão acerca dos sentidos do trágico nos contos de Miguel Torga, acreditando que a empreendedora tarefa de encontrar respostas a quaisquer tipos de inquietações fica a critério do leitor arguto.

³ Adolfo Correia da Rocha adota seu pseudônimo Miguel Torga em 1934, após a publicação do seu livro poético *A Terceira Voz. Torga*, em analogia à planta de raiz transmontana que vive fincada nas rochas e *Miguel*, em homenagem a dois espanhóis: Miguel de Unamuno e Miguel de Cervantes, célebre escritor do romance *Dom Quixote de la Mancha*.

CAPÍTULO 1: O CONTO E SUAS RELAÇÕES COM O TRÁGICO

1.1 REFLEXÃO SOBRE O SURGIMENTO DO TRÁGICO

Sabe-se que a tragédia nasce a partir de condições históricas, sociais, religiosas que fecundaram na Grécia Antiga, por isso não podemos falar do trágico sem precisar o momento histórico no qual tal gênero está devidamente inserido na Antigüidade. Em *As Origens do Pensamento Grego*, Jean-Pierre Vernant traz à luz três momentos fundamentais do mundo grego que, a nosso ver, lançaram as bases para o surgimento da tragédia no período da Antigüidade clássica: o micênico, a invasão dórica e a formação da *polis* e do pensamento racional.

O período micênico (séculos XVI a XII a. C.) é marcado por uma visão mítica da realidade, tendo na figura do rei (o *anáx*), do soberano, a concentração de todos os poderes religiosos, políticos, militares e administrativos. Além disso, o período micênico está muito ligado ao mundo oriental, já que o “Mediterrâneo não marca ainda uma separação entre o Oriente e o Ocidente, o mundo Egeu e a península grega se ligam sem descontinuidade” (VERNANT, 1981, p. 9). O poder micênico se caracteriza por ter uma vida social centralizada em torno do palácio e de um rei, protegido por uma aristocracia guerreira, investido de poderes divinos, controlando e regulamentando a vida política e social do seu povo.

Segundo Vernant, a derrocada do poder micênico, a expansão dos dórios no Peloponeso, em Creta e em Rodes vão inaugurar uma nova era da civilização grega. Nesse período (século XII a. C.), a figura do *anáx* desaparece, juntamente com o seu significado e, em seu lugar, surge o termo *basileus*, que designa o conjunto de figuras influentes da hierarquia social, surgindo novos problemas como o conflito entre grupos rivais, tensões pelo choque de prerrogativas e de funções opostas, já que com a crise micênica o poder não estava mais concentrado nas mãos do *anáx*, mas de grupos oligárquicos (VERNANT, 1981, p. 26-31). Dessa forma, o poder absoluto é rechaçado do novo quadro que se estabelece pela crise da soberania gerada pela invasão dórica.

Essa época caracterizou-se, principalmente, pela dissolução do poder absoluto, simultaneamente à institucionalização de uma estrutura de poder que compreendia quatro domínios; o religioso, o guerreiro, o agrícola e o mágico. Momento em que a monarquia cedeu lugar à

aristocracia, é um período de transição onde o mágico ligava-se às forças do fogo e onde as forças dos artesãos serviu para expressar a idade do ferro (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 7).

De fato, com a dissolução do poder monárquico e, simultaneamente, a queda dos rituais reais e dos mitos de soberania, ligados às antigas cosmogonias, desponta um pensamento novo mais preocupado em estabelecer relações de igualdade, de equilíbrio entre os vários elementos que compõem o mundo grego (VERNANT, 1981, p. 6), superando uma mentalidade religiosa que ultrapassou o mítico pelo uso da razão, com a consolidação da filosofia no âmbito da cidade.

Vernant define o surgimento da *polis* como o acontecimento decisivo na história do pensamento grego (séculos VIII e VII a. C.). Simultaneamente, a filosofia ganha papel de destaque, a palavra “torna-se o instrumento político por excelência, a chave de toda a autoridade do Estado, o meio de comando e de domínio sobre outrem” (VERNANT, 1981, p 34) pelo uso do pensamento racional, do poder da palavra que faz da comunicação e da persuasão instrumentos da vida política da *polis*.

Com efeito, todo o poder engendrado pela palavra, contribui para tornar os mitos cada vez mais questionáveis, mas não os excluindo de seu campo de ação, uma vez que o “racionalismo político que preside às instituições da cidade se opõe certamente aos antigos processos religiosos do governo, mas sem por isso excluí-los de maneira radical” (VERNANT, 1981, p. 39).

Por seu turno, Costa e Remédios pontuam que é neste terceiro período do mundo grego que brotam as condições propícias ao aparecimento da tragédia, pelo embate entre as duas justiças (*diké*)⁴: o declínio do pensamento mítico e o advento de um saber racional. (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 8). As ensaístas deixam claro que a tragédia nasce da colisão de forças antagônicas: do mítico e do racional. Desta forma, a tragédia engendra em si mesma ambigüidades e aporias. Não é à toa que Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, fixa-se nas antinomias do dionisíaco e do apolíneo, não como forças antagônicas, mas como forças complementares responsáveis pela explosão do trágico entre os gregos.

⁴ Costa e Remédios, assim como Vernant e Vidal-Naquet, esclarecem que na Grécia Clássica coexistiam duas justiças: uma mítica e uma racionalista. A primeira, fruto do politeísmo grego, favorecia a discussão de problemas morais, religiosos e filosóficos, pelo viés do sagrado. Enquanto a segunda, fruto do pensamento racionalista, em expansão, deu ao homem grego uma nova concepção de realidade. Fica claro que a coexistência das duas justiças gerou a crise, originando a evasão pela arte trágica. Esta última soube retratar tão bem o “agonizante mundo mítico e o efervescente mundo racionalista da *polis*” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 8), contribuindo para o surgimento da tragédia.

Considerando que o mundo grego se apoiava na luta entre a *diké* mística e a *diké* racionalista, vê-se, entretanto, que os gregos, durante muito tempo, conceberam o mundo através da visão mítica. Evoluindo, passaram a concebê-lo a partir da racionalidade, o que lhes deu uma nova percepção da realidade. Da crise resultante da luta entre as duas justiças, surge a tragédia como gênero literário (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 9).

Por certo, a *diké* (justiça) atuava com toda sua força mítica no período micênico, na fase anterior ao regime da cidade, mas com o advento da *polis* “vai poder encarnar-se num plano propriamente humano, realizar-se na lei” (VERNANT, 1981, p. 37), sem contudo perder sua dimensão sagrada, já que com o surgimento da cidade os cultos se tornam oficiais, ganham domínio público, institucionalizam-se. Um exemplo disto é o culto prestado a Dioniso (Baco), deus do vinho e da embriaguez, entidade divina responsável pela fartura e pela prosperidade, celebrado quatro vezes ao ano com danças e cantos ditirâmbicos.

Os críticos franceses, Vernant e Vidal-Naquet, no livro *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, confirmam que a tragédia nasce a partir do surgimento da *polis*, ou seja, “quando a linguagem do mito deixa de apreender a realidade política da cidade” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 7). Para estes ensaístas, a tragédia nasce do conflito trágico, do movimento dialético das duas *diké* (justiça) e localiza-se entre dois mundos: entre o mundo mítico já em declínio e o efervescente mundo racionalista da cidade em expansão nos seus valores coletivos engendrados pela nova ordem democrática.

O que a tragédia mostra é uma *diké* em luta contra uma outra *diké*, um direito que não está fixado, que se desloca e se transforma em seu contrário. A tragédia, bem entendido, é algo muito diferente de um debate jurídico. Toma como objeto o homem que em si próprio vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 13).

Desta forma, o trágico surge ao lado do direito jurídico⁵, de uma democracia em formação, nasce das tensões, dos conflitos, das vicissitudes do homem político na

⁵ Vernant e Vidal-Naquet apontam que o direito na Grécia não está visivelmente demarcado, não está organizado em um sistema coerente, por estar fincado em graus de direito, ou seja, numa esfera, o direito se apóia na coerção de uma autoridade constituída; na outra, põe em jogo poderes divinatórios: a ordem do mundo, a justiça de Zeus. Os planos divino e humano embora pareçam distantes e distintos, apresentam-se inseparáveis nesta fase de formação do direito (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 13-14).

Grécia antiga, convivendo com a religião já institucionalizada e com o universo do mito em dissolução.

Não é à toa que a tragédia na Antigüidade é explicada, em sua origem, a partir das festividades em honra ao deus da possessão, Dioniso, criador do vinho. Segundo o mito narrado na Grécia Antiga, o deus, na ocasião da colheita, recebia homenagens em rituais em que lhe era imolado um bode acusado de comer as folhas das videiras. Entretanto, a parte mais significativa dos rituais báquicos era o canto do Ditirambo, outro apelido dado a Dioniso que, de acordo com a mitologia grega, teria nascido duas vezes (do ventre da princesa tebana Sêmele e da coxa de Júpiter) (D'ONOFRIO, 1995, p. 149).

Costa e Remédios postulam que entre todos os cultos da religião oficial da Grécia, o dionisiaco foi o mais importante, servindo de pano de fundo para a formação da tragédia, por conciliar paralelamente sua característica de grande festa popular e coletiva ao lado de uma tradição mítica que celebrava, quatro vezes anualmente, pela fartura da terra, do leite, do mel e do vinho. Sem contar que nessas festas, havia danças e cantos do ditirambo, que impregnavam o culto de um certo caráter lírico que a tragédia assimilou em suas fontes primevas (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 9).

Considerado originariamente um canto de viés lírico-narrativo, o ditirambo pode ser definido como um hino religioso em que um coro de doze pessoas selecionadas (coreutas) entoava as façanhas do deus. Com o passar do tempo, o ditirambo transitou de sua vertente de canto lírico-narrativo para adquirir contornos dramáticos. Dessa forma, o coro acabou se dividindo em duas partes, uma fazendo perguntas e outra respondendo; um corifeu foi designado para coordenar o canto dos dois semicoros. Já em 534 a. C., na fase histórica da Grécia, Tepsis (primeiro dramaturgo de que se tem notícia) organizou a arte teatral: os episódios da vida do deus Dioniso deixaram de ser liricamente cantados e passaram a ser dramatizados⁶ ao introduzir a figura do ator ou *hipokrités* (este usando máscaras para representar personagens mitológicas, passou a dialogar com o coro), o deuteragonista (um segundo ator) e o tritagonista (um terceiro ator) (D'ONOFRIO, 1995, p. 149-150).

Ainda no século V a. C., Ésquilo, Sófocles e Eurípedes consagrados como os três grandes tragediógrafos do século aperfeiçoaram a forma e o conteúdo da tragédia

⁶ Nietzsche, em seu livro *O nascimento da tragédia*, confirma que originalmente a tragédia era só coro e não drama e que, é só posteriormente se faz a tentativa de apresentar Dioniso em cena (NIETZSCHE, 2005, p. 62).

ática. Não podemos esquecer que, nesta época, o Estado institui concursos públicos com o objetivo de premiar o autor da melhor tetralogia, que a rigor era formada por uma trilogia trágica (três tragédias) e um drama satírico (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 263). Analogamente, Vernant e Vidal-Naquet postulam que o advento da tragédia ática engendra um novo tipo de espetáculo nas festividades públicas da *polis*, a fundação dos concursos trágicos em Atenas. Estes críticos esclarecem que tal evento institucionaliza o novo gênero literário em formação e traz à tona aspectos despercebidos da experiência humana, por estar ligada à realidade social, não refleti-la, mas problematizá-la.

Com efeito, a máscara, considerada como um importante apetrecho para as cerimônias rituais, perde seu caráter ritual ao ser introduzida na tragédia, seu papel agora é fundamentalmente estético. Acerca do uso *sui generis* da máscara na tragédia antiga, de acordo com Vernant e Vidal-Naquet (1977), o coro, personagem anônima e coletiva, a princípio, ao que parece, não mascarado, mas comumente disfarçado, era encarnado por um colégio de cidadãos que transmitia temores, esperanças, julgamentos e sentimentos da audiência, da comunidade cívica. Já o herói⁷, por ser o único a portar uma máscara, tornava-se individualizado, isto é, um sujeito psicológico com características distintas e bem demarcadas em relação ao disfarçado coro, sendo vivido por um ator profissional (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 11-12). Dessa forma, segundo os ensaístas, a máscara tem o papel de integrar a personagem trágica em uma ordem social bem demarcada, ou seja, na hierarquia dos heróis.

Em sua *Poética*, Aristóteles lança as bases que possibilitarão a definição do herói trágico, como sendo aquele que caiu na infelicidade, na desdita, no infortúnio, não por ser perverso e vil, mas por ter cometido algum erro, alguma falta grave. Para isso, o Estagirita assinala que para o enredo ser bem construído, é necessário que

[...] seja simples de preferência a duplo, como pretendem alguns, e que a mudança se verifique, não da infelicidade para a ventura, mas, pelo contrário, da prosperidade para a desgraça, e não por efeito da perversidade, mas de um erro grave, cometido por alguém dotado das características que defini, ou de outras melhores, de preferência a piores (ARISTÓTELES, 2004, p. 61).

É válido salientar que o estatuto da falta postulado por Aristóteles deve estar dissociado de aspectos morais, já que a “arte não é moral, nem imoral, é arte simplesmente” (BRANDÃO, 1985, p. 13). Para Aristóteles, a tragédia “se serve da ação

⁷ Rachel Gazolla considera a máscara, um meio de o herói trágico despertar o imaginário do espectador, já que oculta sua identidade, aproximando-o do deus-máscara, Dioniso (GAZOLLA, 2001, p. 46).

e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões” (ARISTÓTELES, 2004, p. 48-49). Por isso, ao suscitar o terror e a compaixão, a tragédia provoca a catarse, a purificação das paixões, a purgação, ou seja, “as paixões arrancadas assim de sua natureza bruta alcançam pureza artística, tornando-se, na expressão do Estagirita, uma alegria sem tristeza” (BRANDÃO, 1985, p. 13). Desse modo, para a episteme aristotélica, a tragédia conferirá o equilíbrio através dos próprios expedientes da catarse trágica, que não se coadunam com a deficiência moral, mas se manifesta com alguma falha grave cometida e que deverá ser expiada, purgada, com a aquiescência do herói trágico. Da mesma forma, Frye (1993) ao falar da *hamartia* ou falha, no sentido aristotélico do termo, especifica que esta não tem nada a ver com fraqueza moral, por não ser necessariamente um ato mau (FRYE, 1957, p. 44). O crítico argumenta que na tragédia, o que acontece ao herói trágico independe de seu *status* moral, já que se opera pela ação trágica a curiosa mistura do inevitável, do inexorável e do incongruente.

Por outro lado, Isabel Carmelo Rosa Renaud aponta que o trágico tradicional está permeado pela contradição, argumentando que tal paradoxo reside na unilateralidade subjetiva do herói, nos seus trágicos embates externos (acontecimentos programados pelos deuses) ou nos seus conflitos internos (a *guénos* ou a cegueira herdada motivando as paixões internas). De acordo com a ensaísta, o trágico se configura por ser essa incomensurável contradição impensável; por isso atesta, indubitavelmente, que “a saída do trágico é literária ou teatral, isto é, estética e não, teológica” (RENAUD, 2002, p. 377).

Assim, na concepção de Renaud, o teologicamente insustentável que habita o trágico convencional está no entrelaçamento da díade culpabilidade e inocência, isto é, na predestinação trágica do herói, arquitetada pela inexorável e inexplicável vontade dos deuses. E é por isso que a ensaísta defende que a tragédia tem uma evasão estética, enquanto espetáculo, por ser teologicamente insustentável. Já Paul Ricoeur, citado por Renaud, pontua que a salvação não reside do trágico, mas apenas no trágico: “Tal é a libertação que já não é fora do trágico, mas no trágico: uma transposição estética do medo e da piedade pela virtude do mito trágico que se tornou poesia e pela graça de um êxtase de espetáculo” (RICOEUR *apud* RENAUD, 2002, p. 376). Dessa forma, é pela catarse, enquanto purificação das paixões de terror e compaixão, que a tragédia pacifica o espectador, favorecendo a reconciliação pragmática com o impensável e o inaceitável trágico, de acordo com Renaud. A nosso ver, aquela libertação apontada por Ricoeur

como um elemento gerado pela catarse produz no leitor ou espectador uma secreta emoção e dá vazão ao dionisiaco, mapeado por Nietzsche, fazendo sucumbir no homem o *socratismo estético*.

Conforme já pontuamos, a tragédia encerra uma contradição em seu recôndito e, como bem preconizou Renaud, o trágico se inscreve na categoria do impensável, do paradoxal, pois segundo Vernant e Vidal-Naquet (1977), o que ela apresenta é uma justiça⁸ no embate contra uma outra justiça, isto é, um direito que não está estabelecido, que se movimenta e se mimetiza em seu contrário. A tragédia antiga, segundo Vernant e Vidal-Naquet, insere-se em uma ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa por se localizar na zona fronteira onde as ações humanas vêm dialogar com as potências divinas, daí redundar no que Renaud caracterizou como o “teologicamente insustentável”.

Para Vernant e Vidal-Naquet, as noções de escolha, de vontade, de responsabilidade e de intenção do homem moderno são diferentes da mentalidade grega antiga, uma vez que o trágico no mundo grego acontece por coerção, pelas forças de paixões irresistíveis: o homem é objeto do destino, das potências divinas inscritas em seu próprio íntimo e que o assediam, mas na decisão trágica opera um clímax de cumplicidade, já que há uma colaboração singular entre os desígnios dos deuses e os projetos ou as paixões humanas. Dessa forma, a ação trágica na Antiguidade pressupõe a distinção dos planos divino e humano, bem como a indissolubilidade desses planos, já que o homem delibera, mas em consonância com o destino, com a vontade dos deuses (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 57). Logo, o homem da tragédia antiga delibera, escolhe, mas não é o senhor de seu próprio destino.

A tragédia pode ser ainda definida como uma interrogação que não admite resposta, segundo os ensaístas, pois “na perspectiva trágica, o homem e a ação se delineiam, não como realidades que se poderiam definir ou descrever, mas como problemas. Eles se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado nem esgotado” (1977, p. 23). Dessa forma, a tragédia traz imbricada, em si mesma, escolhas e situações questionadoras e questionáveis que vão instaurar o conflito e a tensão trágica, numa atmosfera crescente de incertezas, incoerências e ambigüidades.

⁸ Staiger esclarece que o direito e a justiça no mundo grego eram resolvidos diretamente com os deuses e que só às vezes, um caso era levado de uma instância a outra, sendo discutido até que se chegasse finalmente ao tribunal competente. O crítico sublinha que todo esse processo cria na arte a tensão, pois “de coluna em coluna, a abóboda esforça-se para alcançar a culpa vertiginosa” (STAIGER, 1993, p. 143).

[...] a tragédia apresenta indivíduos em situação de agir; coloca-os na encruzilhada de uma opção com que estão integralmente comprometidos; mostra-os, no limiar de uma decisão, interrogando-os sobre o melhor partido a tomar (1977, p. 27-28).

Assim, a ação trágica consiste na dualidade da escolha de uma opção a fim de se tomar uma decisão. Esta quase sempre incorre em um erro, a *hamartia*, por deliberar com o desconhecido, com o enigmático, pois “é no final do drama que os atos assumem sua verdadeira significação e os agentes, através daquilo que realizaram sem saber, revelam sua verdadeira face” (1977, p. 28). Assim, o que percebemos é que a opção é sempre difícil, mas congrega em si mesma uma decisão contingente, mas inelutável, já que, de acordo com o pensamento dos críticos, o homem da tragédia ática estava permanentemente coagido pelo temor da potência divina, forçando-o a ter uma única escolha, embora se lhes afigurassem duas possibilidades à sua frente.

Quanto à origem etimológica do vocábulo “tragédia”, existem várias versões bastante controversas para se explicar que *tragos* (bode) e *oidé* (canto) veio a designar em grego *tragoedia* (tragédia), ou seja, “o canto do bode”⁹.

Sabe-se que a desmedida do herói, ou seja, o seu desafio arrogante à vontade dos deuses, ao destino ou às autoridades constituídas de poder, é um dos fatores preponderantes para que o trágico aconteça na Antigüidade Clássica, já que “o espetáculo trágico destinava-se a operar uma purificação (*catharsis*) das tendências imorais de cada espectador, exibindo a conseqüência horrível (o *páthos*) de um descomedimento de forma a excitar o terror religioso e a compaixão” (SARAIVA; LOPES, 1999, p. 263).

Embora haja controvérsias, é válido ressaltar que ao contrário do que estes críticos preconizam, a tragédia não possuía, na Antigüidade Clássica, fins moralizantes ou religiosos, mas queria provocar a catarse, isto é, um alívio associado ao prazer dos afetos gerados pela díade terror/compaixão, a fim de se estabelecer um equilíbrio, um

⁹ De acordo com dados históricos, todos os anos comemorava-se a festa do vinho novo por ocasião da colheita. Os participantes simbolizando os companheiros de Baco se disfarçavam em sátiros, concebidos pela imaginação popular como “homens-bodes”, embriagavam-se e, sendo contagiados por um delírio báquico, começavam a cantar e a dançar efusivamente à luz de archotes e ao som de címbalos, até cair desfalecidos (BRANDÃO, 1999, p. 10). Outra versão bastante difundida, segundo o crítico, é que a tragédia foi assim denominada porque se imolava um bode a Dioniso, para rememorar uma lenda bastante propagada, segundo a qual uma das últimas metamorfoses de Baco para escapar dos Titãs teria sido sob a forma de um bode, que terminou de forma trágica, ao ser devorado pelos filhos de Urano e Géia. Segundo essa lenda, Baco consegue ressuscitar na figura de um bode divino, sacrificado para a purificação da *polis* (1999, p. 10).

bem-estar no sentido medicinal do termo, embora fizesse uso de temas mítico-religiosos, entre outros.

Quanto à temática, inicialmente a tragédia tratou apenas do mito de Dioniso, mas logo começou a dramatizar os principais mitos do cabedal cultural dos gregos: as lendas sobre o ciclo troiano (o sofrimento dos heróis da Grécia e de Tróia) e micênico (a tragédia de Agamenão e sua família), o mito de Édipo, o mito de Teseu (Hipólito e Fedra), o mito dos argonautas (Jasão e Medéia) (D'ONOFRIO, 1995, p. 150).

De fato, o advento da tragédia Clássica instaurou no homem uma nova forma de pensar os problemas humanos, políticos, religiosos, morais e filosóficos de seu tempo, (re)visitando, *a priori*, os temas míticos, mas discutindo, *a posteriori*, temas do universo político, familiar, social do mundo grego. A nosso ver, a arte trágica soube lidar com todas as nuances do seu tempo, conseguindo atravessar os tempos pelo seu caráter trans-histórico, permanecendo na modernidade, como veremos a seguir, como algo inerente ao gênero humano.

1.2 OS SENTIDOS DO TRÁGICO NA MODERNIDADE

O conceito de trágico na modernidade continua nublado, segundo a crítica, por condições históricas, culturais, religiosas, sócio-políticas e ideológicas, distintas ao período em que fecundava a antiga tragédia grega.

Considerado como o precursor do pensamento trágico na modernidade, Nietzsche, em 1871, ano da publicação de *O nascimento da tragédia*¹⁰, articula, ciência, arte e filosofia, e recorrendo ao romantismo alemão, discute as bases sobre as quais teria surgido a tragédia na Antigüidade, na contramão do discurso filológico do século XIX¹¹.

¹⁰Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche apresenta seu projeto de apreender a concepção trágica do mundo moderno a partir de um possível renascimento da tragédia, ou seja, o filósofo atesta a volta do sentimento trágico ao mundo proveniente da arte da Antigüidade: dando ênfase à música de Wagner (a quem vai dedicar o prefácio de seu livro) como fio condutor e fonte inspiradora de suas análises, ao lado da filosofia de Schopenhauer, por esta ter destruído o otimismo socrático (o culto à razão, à lógica) e ser a extensão da mesma fonte dionisíaca da qual brotou a música wagneriana durante o período áureo do romantismo alemão (MACHADO, 2005, p. 11). Desta forma, tenta construir sob a égide do espírito dionisíaco o renascimento da tragédia, apoiando-se em “uma ciência estética” que consegue coadunar o apolíneo e o dionisíaco na arte, “da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos” (NIETZSCHE, 2005, p. 27), por estes impulsos se traduzirem, segundo o filósofo alemão, em uma luta contínua e por ser passível de reconciliações periódicas.

¹¹ Filólogo e professor da Universidade de Basileia, Nietzsche rechaça o estilo filológico de sua época por este estar atrelado a uma lógica que ele crê pedante e a uma tradição que ele define como ostentatória e

Assim, Nietzsche rompe com a ortodoxa filologia alemã de sua época e propõe a valoração da arte trágica, criticando os postulados da ciência, do racionalismo, do *socratismo estético* que imputaram à tragédia a sua morte. Além disso, em *O nascimento da tragédia*, o filósofo alemão discorre sobre a origem, composição e finalidade da arte trágica grega, além de detectar o fator que perpetró a morte da tragédia, ou seja, o *socratismo estético*, que se sedimentou na prevalência em Eurípides do homem teórico, do pensador racional sobre o artista; excluindo, dessa forma, os ingredientes dionisíacos da arte, transformando-a em uma arte não-trágica, subordinada à lógica, ao conceito, à teoria, submetendo o poeta ao teórico, e a beleza à razão (MACHADO, 2005, p. 9-10).

Contestando o *socratismo estético*, a reflexão nietzschiana passa pelo viés da arte trágica como uma nova proposta de se pensar o mundo, a vida, sem as pretensões de um racionalismo castrador, como aquele engendrado pela ciência ou pelo Cristianismo, por isso atribui a morte do trágico a Sócrates e a Eurípides.

[...] Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates. Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte foi abaixo (NIETZSCHE, 1992, p. 79).

Para Nietzsche, ao primar pelo teórico, pela razão, a arte trágica esvaziou-se de seu alto poder de encantamento, de sedução, quando abandonou o dionisíaco e o apolíneo, resultando na morte pragmática da tragédia, por isso deixa posto que se deve “ver a ciência com a ótica do artista, mas a arte, com a da vida” (NIETZSCHE, 1992, p. 15).

Como podemos perceber, Nietzsche desconstrói o dogmatismo e as pretensões da ciência socrática ao privilegiar a metafísica do artista pelo viés do dionisíaco em detrimento do construto teórico e científico, já que sabemos que o princípio socrático reside na ignorância, no não saber. Por isso, Sócrates passa a condenar a arte por esta não dizer a verdade, pela ausência de certezas (MAC KNIGHT, 2006, p. 2).

por não abarcar a visão global dos fatos. Para isso, pensa que a filosofia poderia ser uma excelente aliada da filologia a fim de instrumentalizá-la para uma visão mais filosófica do mundo (MACHADO, 2005, p. 13).

De fato, a busca de Sócrates¹² se restringiu em procurar saberes pela via da realidade cognoscível, ao engendrar percepções de mundo pelo conhecimento. O espírito socrático, afeito à presunção e à arrogância, por acreditar ser o conhecimento a única maneira de penetrar na natureza, nas coisas, na sua essência, cria uma grande ilusão metafísica, excluindo a possibilidade de outras formas de expressão que não operem pelo nível do cognoscível (MAC KNIGHT, 2006, p. 2).

Não devemos esquecer que “com a influência decisiva do socratismo, o dionisíaco foi solapado desde a sua essência, enquanto o apolíneo se cristalizou num racionalismo estático e corrosivo” (SILVEIRA, 2005, p. 75). Dessa forma, o dionisíaco e o apolíneo privilegiados pela filosofia nietzschiana são destruídos pela primazia da razão, concebida como única verdade, em detrimento da arte, por esta não se preocupar em impor a verdade, mas por desconfiar e desconstruir tais verdades.

É válido ressaltar que, para Nietzsche, os impulsos dionisíaco e apolíneo da arte trágica caminham *pari passu*, embora sejam diferenciados, “na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas” (NIETZSCHE, 2005, p. 27). Deste modo, o filósofo conclui que a tragédia é gerada pela conjugação destes dois impulsos, os quais serão comparados, respectivamente, ao sonho¹³ e à embriaguez¹⁴.

¹²Mediante a visão de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, Sócrates é concebido como um elemento de desagregação da cultura trágica grega por propiciar um racionalismo ortodoxo e dogmático para a estética trágica. Ao postular pela força universal do saber, Sócrates derrubou o mito, expulsando o poeta de seu *habitat* mítico ideal, concorrendo, desta forma, para a morte da arte trágica dionisíaca (MAC KNIGHT, 2006, p. 4).

¹³Apolo concebido como um deus “resplendente, a divindade da luz”, de acordo com o pensamento nietzschiano, tem o poder de transfigurar os acontecimentos da vida humana. Por isso, como preconiza Machado, “conceber o mundo apolíneo como brilhante significa não só criar uma proteção contra o sombrio, o tenebroso da vida, mas principalmente criar um tipo específico de proteção: a proteção pela aparência” (MACHADO, 2005, p. 7). De acordo com este crítico, essa proteção pela aparência é o princípio de individuação de que nos fala Nietzsche, já que camufla, escamoteia o sofrimento pela criação de uma ilusão, “mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida” (NIETZSCHE, 2005, p. 29). Logo, o filósofo alemão particulariza o apolíneo como “a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da aparência, juntamente com a sua beleza” (NIETZSCHE, 2005, p. 30). Desse modo, o apolíneo traz em si mesmo o emblema do sonho, da ilusão, tornando o sofrimento e a dor mais tênues, metamorfoseando a vida e o mundo pela aparência. Em contrapartida, a arte apolínea manifesta o equilíbrio, a medida, pois o princípio de individuação está centrado na aparência, já que “Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência estética do *Conhece-te a ti mesmo e Nada em demasia*” (NIETZSCHE, 2005, p. 40). Conforme se pode observar, conceber a arte pelo viés do apolíneo é experienciar a medida, a tranquilidade, é ter plena consciência de si mesmo, é evitar o excesso, a desmedida.

¹⁴O espírito dionisíaco, na esteira do pensamento nietzschiano, está metaforizado pela analogia da embriaguez que impulsiona o homem a se sentir um deus, livre de todas as suas limitações e amarras, como no culto das bacantes (cortejos orgiásticos de mulheres que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins em honra de Dioniso, à noite, nas montanhas, invadiram a Grécia, vindos da Ásia) (MACHADO, 2005, p. 8). Por isso, pela força dionisíaca, o homem “caminha agora tão extasiado e

Apesar de Nietzsche estabelecer frontalmente as peculiaridades do dionisíaco e do apolíneo como oposições binárias, uma leitura mais atenta do seu livro revela que o nascimento da tragédia é a reconciliação entre estes dois princípios, conforme também apontou o ensaísta Roberto Machado, uma vez que

Apolo não podia viver sem Dionísio! O titânico e o bárbaro eram, no fim de contas, precisamente uma necessidade tal qual o apolíneo! E agora imaginemos como nesse mundo construído sobre a aparência e o comedimento, e artificialmente represado, irrompeu o tom extático do festejo dionisíaco em sonâncias mágicas cada vez mais fascinantes, como nestas todo o desmesurado da natureza em prazer, dor e conhecimento, até o grito estridente, devia tornar-se sonoro (NIETZSCHE, 2005, p. 41).

Assim, o filósofo alemão celebra a união entre o apolíneo (aparência) e o dionisíaco (essência) para a consecução da arte trágica, valorizando “a Antigüidade clássica como um mundo ideal, um modelo eterno onde o presente deve se espelhar” (MACHADO, 2005, p. 14).

De acordo com Nietzsche, a verdadeira tragédia traz um consolo metafísico pelo êxtase do estado dionisíaco, que promove o esquecimento da realidade, transpondo as barreiras e os limites da existência (NIETZSCHE, 2005, p. 55). Desse modo, o crítico alemão sublinha a importante função da arte, destacando que “só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver” (p. 56), dando relevância ao impulso dionisíaco da tragédia como “ato salvador da arte grega”.

Ao reconciliar o impulso dionisíaco com o apolíneo na arte trágica, mais precisamente em sua “ciência estética”, Nietzsche dissolve os antagonismos destes e numa máxima conceitual chega a postular que “tudo o que existe é justo e injusto e em ambos os casos é igualmente justificado” (p. 69). Dessa forma, o dionisíaco e o apolíneo podem justificar seu apogeu na tragédia de forma incontestável, sendo ameaçado pelo logocentrismo dogmático da razão e pelo *socratismo estético* que fizeram sucumbir a arte trágica, de acordo com o pensamento nietzschiano.

enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez” (NIETZSCHE, 2005, p. 31). Essa embriaguez apontada por Nietzsche reflete a falta da medida, a desmedida, a perda da consciência, manifestando a *hybris*, a violência trágica gerada pela desmesura, pois o terror e o êxtase constituem o dionisíaco em sua essência.

Assim, a difícil relação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia poderia realmente ser simbolizada através de uma aliança fraterna entre as duas divindades: Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral (NIETZSCHE, 2005, p. 129-130).

De fato, Nietzsche irá se posicionar contra Eurípides e Sócrates, por reconhecer que o primeiro não permitiu que os impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco, permanecessem na tragédia ao engendrar nesta arte a racionalidade fria, “não conseguiu fundar o drama unicamente no apolíneo, que sua tendência antidionisíaca se perdeu antes em uma via naturalista e inartística” (NIETZSCHE, 2005, p. 81). Quanto ao segundo, o filósofo alemão contesta uma das máximas do pensamento socrático¹⁵ que sublinha que “*tudo deve ser inteligível para ser belo*, como sentença paralela à sentença socrática: *Só o sabedor é virtuoso*” (p. 81). Machado pontua acerca deste princípio estético paralelo ao princípio ético socrático apontado por Nietzsche que, ao se considerar a tragédia como irracional e ao desvalorizar o poeta trágico por não ter consciência do que elabora, não mostrar visivelmente o seu saber e de que por isso não se criava nada de justo, nada de correto, a arte trágica é rebaixada, ficando, conseqüentemente, desclassificada (MACHADO, 2005, p. 10).

A partir dessas máximas lançadas à luz pelo *socratismo estético* e engendradas na arte por Eurípides, a tragédia perdeu seu caráter de sedução e encantamento, de acordo com Nietzsche, já que o elemento da razão articulado pela lógica da consciência passou a contaminar a arte. Dessa maneira, o *socratismo estético* foi fundamental para se decretar a morte da tragédia:

Sócrates, porém, foi aquele segundo espectador, que não compreendia a tragédia antiga e por isso não a estimava; aliado a ele, atreveu-se Eurípides a ser o arauto de uma nova forma de criação artística. Se com isso a velha tragédia foi abaixo, o princípio assassino está no socratismo estético: na medida, porém, em que a luta era dirigida contra o dionisíaco na arte mais antiga, reconhecemos em Sócrates o adversário de Dionísio, o novo Orfeu, que, embora já destinado a ser dilacerado pelas Mênades do tribunal ateniense, obriga, contudo, o deus prepotente a pôr-se em fuga; e este, como no tempo em que fugia de Licurgo, rei dos edônidas, refugiou-se nas profundezas do mar, quer dizer, na maré mística de um culto secreto que deveria recobrir pouco a pouco o mundo inteiro (NIETZSCHE, 2005, p. 83).

¹⁵ Nietzsche elenca as três fórmulas socráticas que vitimaram a arte trágica: “virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz” (NIETZSCHE, 20005, p. 89).

Nietzsche condena Sócrates e, por extensão, Eurípides, como adversários da arte trágica. Ao que parece a condenação sumária de Sócrates está muito ligada ao fato de este filósofo primar pela busca incessante da verdade cognoscível e por achar que a arte “se dirigia àquele que *não tem entendimento*, portanto não aos filósofos: daí um duplo motivo para manter-se dela afastado” (NIETZSCHE, 2005, p. 87). Segundo este filósofo, a tragédia era vista por Platão e por Sócrates como uma arte totalmente irracional e perigosa à ciência, ao saber, por isso que “a abstinência e o rigoroso afastamento de tais atrações, tão pouco filosóficas” (p. 87) era necessário¹⁶. Dessa forma, Nietzsche acredita que a dialética otimista de tendência socrática, com os seus silogismos, erradica a música da tragédia, destruindo, dessa forma, a essência da tragédia que pode ser definida, para o filósofo alemão, como manifestação e configuração de estados dionisíacos, como a embriaguez dionisíaca do mundo onírico (NIETZSCHE, 2005, p. 90). A esse respeito Iracema Macedo preconiza que

O grande significado e papel da música na época moderna é, na visão nietzschiana, manter a possibilidade de acesso à realidade da natureza. A música seria a voz da natureza, a voz da realidade interior da vida. Fundar um Estado sobre a música é fundar um Estado sobre a própria realidade, como teriam feito os próprios helenos (MACEDO, 2006, p. 4).

Para Nietzsche, a arte trágica, portadora de um inefável consolo metafísico, tem o poder dionisíaco de convencer o homem moderno do eterno prazer da existência, capacitando-o, ainda que momentaneamente, a transmutar-se no “ser primordial”, sendo que “a luta, o tormento, a aniquilação das aparências” (NIETZSCHE, 2005, p. 102) não conseguirão destruir a “perenidade deste prazer” porque está circunscrito no êxtase dionisíaco, de acordo com o filósofo alemão.

Conforme já assinalamos, em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche tenta aproximar a arte grega da cultura alemã, dando especial relevância à música de Wagner¹⁷ (como fonte dionisíaca do renascimento da tragédia alemã na modernidade) e a filosofia de Schopenhauer¹⁸ (por esta ter contestado o otimismo socrático e ter fluído

¹⁶ Nietzsche conta que Platão chegou ao extremo de queimar os seus próprios poemas a fim de poder se tornar discípulo de Sócrates (NIETZSCHE, 2005, p. 88).

¹⁷ Nietzsche considerava Richard Wagner um autêntico dramaturgo ditirâmico que teria resistido às tentações, aos conflitos e às seduções do mundo moderno, além de conseguir reunir em si as habilidades de ator, músico e poeta (MACEDO, 2006, p. 3).

¹⁸ Nietzsche tinha uma grande admiração pela filosofia de Schopenhauer, por esta ser portadora de um viés capaz “de se subtrair à cegueira das ilusões e alcançar o conhecimento do mundo verdadeiro” (MACEDO, 2006, p. 4).

do mesmo espírito dionisíaco da música). De fato, como bem assinalou Macedo (2006) ao tratar do ensaio nietzschiano *Richard Wagner em Bayreuth*, o discurso de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* é o discurso da ruptura com os valores modernos, é a crítica à decadência, à hipocrisia, à trivialidade da vida moderna e uma tentativa de regenerar a arte (MACEDO, 2006, p. 3). Poderíamos dizer que o discurso nietzschiano não se compraz com as convenções sociais, pois quer a arte livre de todas as amarras, de toda “camisa-de-força” imposta pela cultura, pelas instituições sociais de sua época, pelo cientificismo e pela fria lógica racionalista dos tempos modernos.

Por outro lado, especula-se, e com razão, que a palavra “trágico” sofreu alterações ao longo do tempo, não conservando o mesmo sentido da forma artística vinculada no classicismo helênico. Para Lesky, o trágico, modernamente, transmutou-se em um adjetivo que serve para indicar destinos sinistros, fatais, de caráter bem definido. Além disso, a concepção de mundo moderno difere das condições históricas em que foi produzida a tragédia, sugerindo questionamentos e indagações dos mais diversos (LESKY, 1976, p. 21).

Segundo o ensaísta austríaco, os gregos não criaram nenhuma teoria do trágico, mas criaram a grande arte trágica, alertando-nos a não vê-la com o mesmo peso da cosmovisão com que aparece em nossos dias. Para Lesky, o trágico reside no ultrapassamento dos limites do normal, ou seja, o trágico se corporifica na desmedida. Logo, a tragédia só se efetiva quando o *metron*, a medida é ultrapassada. Além disso, o trágico pode ser definido, segundo Junito de Souza Brandão, como a imitação (*mimese*) de realidades dolorosas, paradoxalmente responsável por nos proporcionar prazer, deleite e entusiasmo.

Todas as paixões, todas as cenas dolorosas e mesmo o desfecho trágico são *mimese*, “imitação”, apresentadas por via do poético, não em sua natureza trágica e brutal: não são reais, passam-se num plano artificial, mimético. Não são realidade, mas valores pegados à realidade, pois arte é uma realidade artificial (BRANDÃO, 1985, p. 13).

Por certo, a arte trágica trabalha com a realidade multifacetada, mimetizando aspectos do cotidiano para dar um maior grau de verossimilhança ao fato narrado sem incorrer em cópia dessa realidade.

Por outro lado, Lesky enumera alguns requisitos para demonstrar o aparecimento do trágico, a saber: para explicar o primeiro requisito classificado como a

“dignidade da queda”, o ensaísta assinala que só no século XIX e com o desenvolvimento da tragédia burguesa é que houve o término de os protagonistas da ação trágica serem reis, homens do Estado ou heróis, ou seja, a classe da tragédia deixou de ser a aristocrática e passou a adotar um “ponto de vista humano num sentido mais transcendente” (LESKY 1976, p. 26). Logo, a classe da tragédia deixou de ser a elevada, já que

a definição de tragédia como dependente da história de um homem de posição é justamente uma tal alienação: algumas mortes importavam mais do que outras, e a posição social era a verdadeira linha divisória — a morte de um escravo ou servidor não era mais do que incidental e certamente não era trágica. Ironicamente, a nossa própria cultura burguesa começou por, aparentemente, rejeitar essa visão: a tragédia de um cidadão poderia ser tão real quanto a tragédia de um príncipe (WILLIAMS, 2002, p. 74).

Dessa forma, tanto Albin Lesky quanto Raymond Williams nos chamam a atenção para o fato de que em lugar da alta categoria social dos heróis trágicos, deve-se redimensionar o que concebemos como trágico no mundo moderno, pois “o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça iniludível” (LESKY 1976, p. 26). Por certo, o pensamento de Lesky vai ao encontro ao de Raymond Williams, por também conceber o mundo moderno como o lugar da instabilidade, da quebra de valores, do fragmentarismo, e do pragmatismo das relações.

Quanto ao segundo requisito ilustrado por Lesky, sabe-se que este diz respeito às percepções e sensações do leitor produzidas pela tragédia, pois o espectador deve relacionar a ação trágica ao seu mundo, para haver uma maior identificação e sensibilização. O crítico preconiza que importa pouco para a obra trágica o ambiente em que se desenrola a ação, mesmo que este se construa dentro dos padrões de verossimilhança perfilados pelos aforismos aristotélicos (LESKY, 1976, p. 27). Com isso, nota-se veementemente, que Lesky assimilou a episteme do Estagirita que localizou o fenômeno na ação, na vida e não, no psicológico, posto que a tragédia “não é a imitação dos homens, mas das ações e da vida” (ARISTÓTELES 2004, p. 49).

O terceiro requisito implica em que o herói trágico deve ter consciência do conflito insolúvel em que se meteu e sofrer tudo isso conscientemente. É válido ressaltar, segundo Rachel Gazolla, que a noção de culpa e de consciência inexiste na

tragédia clássica da Antigüidade, mas se manifesta a partir do fluxo da modernidade (GAZOLLA, 2000, p. 66).

Para Lesky, uma autêntica tragédia pode apresentar um desfecho feliz, mas também “pode ter por tema o conflito fechado que termina com a morte” (LESKY, 1976, p. 32), pois são inspiradas na dolorosa e imprevisível existência humana. Analogamente, Northrop Frye preconiza que a tragédia não precisa terminar necessariamente em desastre, pois a “fonte do efeito trágico deve ser buscada, como Aristóteles esclareceu, no *mythos* trágico ou estrutura do enredo” (FRYE, 1973, p. 204). Além disso, para este ensaísta, o herói trágico está situado na zona fronteira entre o divino e o demasiado humano, já que o seu “sofrimento tem algo subdivino em si” (p. 204), ou seja, esse algo pode ser denominado, de acordo com o ensaísta, de Deus, deuses, fado, acaso, fortuna, entre outros.

Já o quarto requisito essencial para o aparecimento da tragédia, na visão do crítico austríaco, é o da contradição insolúvel.

No fundo, trata-se simplesmente do conflito que não admite qualquer solução, e este pode surgir da contradição entre quaisquer condições, quando tem atrás de si um motivo natural autêntico e é um conflito verdadeiramente trágico (GOETHE *apud* LESKY 1976, p. 28).

A partir do pensamento de Goethe, Lesky postula que o insolúvel do conflito trágico se constitui requisito primordial para a efetivação da autêntica tragédia. Entretanto, enquanto o quinto requisito diz respeito à culpa trágica, isto é, à *hybris* (violência) que leva à *hamartia* (o erro), o sexto e último requisito tem a ver com a função educadora do teatro trágico. É válido ressaltar que este último requisito está permeado por amplas e polêmicas discussões, já que muitos críticos e poetas trágicos viam a arte teatral como uma escola correcional, desvirtuando a arte em proveito de um moralismo castrador.

Raymond Williams (2002), em seu livro *Tragédia moderna*, refuta o pensamento de que na modernidade não poderíamos encontrar tragédia, apontando que o termo se encontra envolto por um preconceito aristocrático muito grande por parte da academia e por aquilo que a concepção burguesa implantou pelo viés da ideologia dominante que, sob a máscara da ordem e para ratificar a hegemonia de alguns, necessita negar mais radicalmente a humanidade de todos os demais.

Williams condena esta concepção de que o domínio da ideologia burguesa impeça a existência da tragédia, por esta querer desvincular a tragédia dos problemas da sociedade e por afirmar que a experiência trágica estaria só restrita ao indivíduo. O crítico é incisivo ao apontar que a única desordem que a ideologia burguesa nos faz reconhecer no seu processo de mascaramento da realidade é a falha na alma, em detrimento dos fatos que atingem nosso cotidiano e que poderiam nos soar como trágicos, como a guerra, a fome, a revolução, a pobreza, entre outros.

De fato, o ensaísta encara a tragédia contemporânea nas diversas crises

[...] À medida que reconhecemos a história, somos submetidos à história, e achamos difícil admitir homens como nós. Antes, não conseguíamos reconhecer a tragédia como crise social; agora conseguimos reconhecer a crise social como tragédia (WILLIAMS, 2002, p. 91).

Williams deseja popularizar o drama trágico, dessacralizando-o de todo (pre)conceito aristocrático, empenhando-se em derrotar a crítica conservadora e ampliando a noção de tragédia; caindo, por vezes, em um idealismo de tom romântico. O ensaísta quer a revolução — tônica de seu livro — porque esta está inscrita na luta para garantir ou assegurar a todos a participação irrestrita na construção de um destino comum. Cabe ressaltar que tal participação irrestrita compõe-se da capacidade de decidir sobre qual caminho seguir, com responsabilidade ativa e mútua colaboração, visando a uma igualdade social completa. Assim, para o crítico, não pode haver ordem humana aceitável enquanto a humanidade irrestrita for negada, na prática, aos homens.

Com efeito, Williams nega a ideologia recebida da tragédia grega – de que o homem não poderia modificar a sua própria condição, rejeitando a inevitabilidade trágica e apontando a trágica resignação moderna — fruto do sofrimento de homens reais expostos às conseqüências desse sofrimento: embrutecimento, degeneração, medo, inveja, rancor. Entretanto, esta resignação moderna é trágica porque aceita o mal como inevitável e que se torna, por isso, mais intolerável por ser fruto das ações, opções e deliberações específicas dos indivíduos e da macroestrutura social moderna. Fica evidente que a tragédia moderna resulta de ações e de escolhas específicas; ela é trágica nas suas origens e na ação, porque não é contra deuses ou coisas inanimadas, instituições, modas culturais, credos religiosos que o seu ímpeto combate enquanto revolução, mas contra homens (WILLIAMS, 2002, p. 107), homens “de carne e osso”,

como diria Miguel de Unamuno em seu livro *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos*.

É importante pontuar que Williams acredita em uma revolução total sem o uso da violência, por meio de um incisivo processo de argumentação e consenso. Portanto, quer uma revolução pacífica, embora admita que todo processo revolucionário tome sempre a conotação de guerra na contemporaneidade (WILLIAMS, 2002, p. 110). O crítico não tolera a repressão à violência pelo uso da violência, como uma prática moralizante virtuosa impingida pelo Estado, já que se identifica guerra e revolução como perigos trágicos, esquecendo que o verdadeiro perigo trágico, subjacente à guerra e à revolução, é a desordem que continuamente se reencena.

A sociedade moderna encobre a desordem trágica com uma promoção profundamente falsa da paz e um falso apelo à ordem determinante por causa da certeza de que haveria tumulto ou desordens secundárias não previstas e trágicas. Desse modo, o ensaísta fomenta a revolução contra todo o tipo de alienação humana, assegurando que o ser humano deve se manter revolucionário para superar as suas próprias e novas formas de alienação; insistindo que o mal e o sofrimento na modernidade são suficientes para tornar necessária toda a revolução (2002, p. 114).

Assim, a tragédia na modernidade tem se caracterizado pelo conflito entre um indivíduo e as forças que o destroem. Já na Grécia antiga a ação trágica não se baseava em indivíduos, ou na psicologia individual, mas se fundamentava na história (não só a humana) que o transcendia — ação geral tornada específica. Na modernidade, a tragédia capta a ação individual e a torna geral (2002, p. 120). A ação trágica na modernidade apresenta-se repetidamente enraizada na natureza de um homem individualizado, que acaba por encontrar seus limites trágicos, incluindo o limite absoluto da morte. Mas, a riqueza do trágico moderno, segundo Williams, reside na descoberta e na exploração desses limites, que não se configuram apenas na morte, já que esta não é sempre necessária para definir o trágico.

A tragédia moderna trabalha com os limites que os homens alcançam no seu desafio às leis e aos limites no interior do próprio homem — a ordem pode ser rompida no interior da personalidade tão decisiva e tragicamente quanto em outros âmbitos. A ênfase não está na nomeação dos limites, mas na descoberta e na exploração desses limites que, anteriormente, eram considerados seguros, mas que agora são questionados, fragmentados e também confundidos, como consequência de novas experiências e novas fontes da tragédia. No mundo moderno, o herói não é mais visto como um

homem de posição aristocrática, a exemplo da tragédia grega. A tensão se instala entre o homem visto como um indivíduo e o seu papel social na modernidade. Para Williams, essa tragédia forma-se, especificamente, no bojo das tensões.

Por outro lado, Williams cita, ainda, alguns temas-fontes da tragédia moderna — a impossibilidade de se achar um espaço acolhedor no mundo, a condenação a uma errância culpada, a dissolução do eu e dos outros em um desejo que está além de todos os relacionamentos, entre outros —, temas construídos no Romantismo, segundo o crítico, mas que se constituem em uma importante fonte para a tragédia na modernidade.

Já o relacionamento, em qualquer uma de suas instâncias, seja na infância, seja na adolescência, seja no amor sexual (união física), constitui-se como uma ameaça ao fragmentarismo, à individualidade, por isso ele é altamente destrutivo e trágico em um mundo desprovido de sentido, já que seres isolados poderão se unir, colidir e causar danos recíprocos, provocando a fragmentação ou ameaçando o isolamento, que é tudo o que se conhece como substância da individualidade no mundo atual (WILLIAMS, 2002, p. 150). A tragédia moderna se apresenta viva nos relacionamentos, porque não nos mostramos como de fato somos — vários eus gerando a farsa trágica da incerteza radical do eu; de acordo com o crítico.

Entretanto, ainda na esteira do pensamento do ensaísta, o grande dilema da tragédia moderna estaria na simples evasão do eu, que, sozinho e separado da realidade do mundo e dos relacionamentos, se perde, sendo sua luta necessária e trágica; e todo esforço para atingir a realização, um passo a mais para a tragédia.

Williams também postula que as personagens da tragédia moderna pertencem ao mundo e trazem em si mesmas a herança destrutiva desse mundo, por viver o embate permanente do eu contra o eu. A culpa, por assim dizer, tornou-se interna e pessoal. A realidade interna passa a ser a única realidade geral, revelando um mundo isolado, culpado e encerrado em si mesmo — instaura-se o tempo do homem como vítima de si mesmo.

A tragédia do século XX é, ainda segundo Williams, a representação de um mundo pela metade, do qual o divino está ausente — ou está presente apenas na ausência —, mas no qual o mal e a culpa estão próximos e são recorrentes, não apenas em relacionamentos determinados, mas como uma espécie de força vital: um elemento que é por fim reconhecido sob e além das aspirações e desejos individuais.

Paradoxalmente, a vida é o ingrediente da tragédia moderna, é um elemento a mais na ênfase trágica, já que as pessoas, em seu isolamento, entrecrocaram-se e se destroem reciprocamente, não apenas porque seus relacionamentos particulares estão errados, mas porque a vida enquanto tal está inexoravelmente contra eles. A tragédia moderna se configura, portanto, em perene luta da vida contra a vida, no dizer do ensaísta.

Por outro lado, Rachel Gazolla critica, com razão, os estudos sobre o trágico na modernidade por acreditar que sem o necessário distanciamento da mundividência antiga e das condições em que foram produzidas as tragédias, só refletiremos, de forma refratária, nosso modo atual de ler o mundo. Com isso, a ensaísta frisa muito bem, em seu livro, o equívoco anacrônico dos estudiosos que querem ver na Grécia Antiga reflexos do seu próprio ideário, idealizações de nossa época acopladas à dinâmica da tragédia, sem o devido distanciamento, sem uma reflexão diacrônica mais acurada das questões, sem levar em conta o legado escrito e historiográfico ao que concerne à Grécia das tragédias.

A sensação de estar limitando o que é o trágico grego ao estudá-lo persiste não propriamente por falar de algo distante e difícil de apreender – o que de fato é —, mas porque o trágico está idealizado entre nós como produção humana tão vigorosa, que se torna quase inefável, dada sua transcendente grandiosidade (GAZOLLA, 2001, p. 13-14).

A ensaísta critica os intérpretes que criam barreiras intransponíveis ao veicularem uma imagem de imponência e abrangência da tragédia, fixando o campo de onde se fala como único; olvidando, simultaneamente, a possibilidade de perceber que o trágico está muito próximo do homem contemporâneo, porque, enquanto humanos, vivenciamos as emoções e parte dos valores que engendram. Mas é importante reiterar, conforme preconiza a ensaísta, que não devemos nos fixar no tempo cronológico da tragédia ática, porque os grandes temas mítico-trágicos ainda são um presente contíguo no mundo hodierno.

Todavia, Gazolla é contundente ao afirmar que a poesia trágica não conserva na modernidade seu significado mais profundo de festa religiosa, embora tivesse preservado seus temas na literatura, indicativos dos grandes sofrimentos e da fragilidade dos homens, fenecendo pelo *socratismo estético*, apontado por Nietzsche, a celebração dionisíaca, dada sua especificidade mítico-religiosa. Diferentemente do trágico na

modernidade, a tragédia antiga apresenta uma dimensão comunitária e coletiva do erro, da falha trágica (a *hamartia*). Portanto, o erro individual não se configura como responsabilidade de um homem apenas, mas traz ressonâncias trágicas para toda a comunidade. É por isso que deverá ser expurgado e aceito conjuntamente (GAZOLLA, 2001, p. 27).

Por outro lado, não existe culpa trágica na tragédia grega, posto que este sentimento é historicamente posterior e recorrente no trágico moderno, uma vez que a culpa trágica é sempre compreendida em seu sentido individual, enquanto sentimento dilacerador, pertinente àquele que se sente em dívida com o todo ou consigo próprio. Vale lembrar que o sentimento de culpa na modernidade pressupõe uma natureza dialética, já que nem sempre o culpado sente culpa, embora tenha cometido uma infração contra a comunidade. E, às vezes, o que não tem culpa, sente-se culpado (GAZOLLA, 2001, p. 27-28). Deste modo, o pensamento da ensaísta conflui com o pensamento de Northrop Frye que preconiza que “a tragédia, em suma, parece escapar à antítese da responsabilidade moral e do destino arbitrário, tal como escapa à antítese do bem e do mal” (FRYE, 1957, p. 208).

O trágico na modernidade se configura com a presença do homem exposto ao espetáculo cruel do mundo. Frágil diante de suas próprias escolhas, pelo fragmentarismo de suas relações inter e intrapessoais, frágil diante de seus desejos e paixões; condenado a viver na instabilidade das vicissitudes da vida moderna, diante dos mais diversos obstáculos. Parafraseando Albin Lesky: agindo, o homem cai em erro, todo o erro encontra sua expiação no sofrimento, e o sofrimento leva o homem à compreensão e ao conhecimento (LESKY, 1976, p. 35).

Já Renaud, por sua vez, afirma que o que marca o trágico na modernidade é a ação movida pela consciência, por isso comprometida e decisiva, gerando o conflito e a culpa trágica. “O que permanece como trágico no conflito é, em primeiro lugar, a sua inevitabilidade, mas esta já não se apresenta como figura de um destino cego. É a própria vivência e convivência que se apresenta como conflituosa” (RENAUD, 2002, p. 378). A nosso ver, tal inevitabilidade por não mais representar a vontade nemésica dos deuses, personificada e metaforizada pelo destino, articula-se, na atualidade, com o individualismo trágico dos tempos modernos que, muitas vezes, não respeita os limites da alteridade, do coletivo, gerando tensões e conflitos econômicos, históricos, políticos, culturais, entre outros.

Mário da Gama Kury (1965) assinala que enquanto os tragediógrafos gregos se restringiram, quase absolutamente, a um círculo limitado de histórias míticas, os modernos, em contrapartida, têm à sua disposição a riqueza da vasta história humana, podendo causar ou combinar os mais surpreendentes efeitos trágicos. O crítico chama-nos a atenção para o fato de que a tragédia moderna, ao revés da antiga, não deve impor concepções estético-moralizantes à esfera da arte, nem dar maior relevância a soluções de possíveis problemas e/ou conflitos.

Outra característica marcante da tragédia antiga, segundo Kury, é que os dramaturgos prescindiam, deixavam de lado qualquer elemento “surpresa” para prender a atenção dos espectadores. Não faziam uso, em geral, do inusitado, mas da ambigüidade e da ironia trágica; realçando, consideravelmente, a importância trágica do enredo, expondo os caracteres e preparando incidentes de forma a despertar a atenção do público. Entretanto, o crítico sublinha que na modernidade o desfecho deve ser inusitado, imprevisível e a “ironia trágica não deve ser um elemento freqüente na tragédia moderna” (KURY, 1965, p. 10).

Para realçar a importância do imprevisível e da pouca relevância da ironia trágica na modernidade, o ensaísta cita a expressão lapidar de Symonds que ratifica que “o dramaturgo antigo jogava com as cartas na mesa, ao passo que o moderno esconde as mãos” (SYMONDS *apud* KURY, 1965, p. 10). Ainda de acordo com o pensamento do crítico, a tragédia antiga enfatizava o destino que expunha às personagens às forças misteriosas e que lhe eram exteriores, enquanto que a tragédia moderna vai delinear os caracteres dos homens, o livre arbítrio, “ou transfere o determinismo para os setores patológico e social” (KURY, 1965, p. 11). Dessa forma, para este crítico, a religião bem como os ideais de moralidade presentes na tragédia grega são elementos acessórios, ou totalmente dispensáveis no trágico da modernidade, e não perceber essa discrepância histórico-cultural pode incorrer em um grande erro.

De acordo com Gazolla, a tragédia antiga fazia uso dos temas míticos, passados de geração em geração, como formas mantenedoras da memória da raça grega. Com isso, o sentido que se tem de tragédia e que se veicula ao adjetivo “trágico” na modernidade, segundo a ensaísta, nos faz olvidar sua conotação cívica e mítica como substantivo, o que a faz concordar com Albin Lesky, por este também postular que o trágico no mundo moderno está estritamente mais associado ao triste, aos grandes sofrimentos, ao que o crítico austríaco aborda com precisão que a tragédia grega

transformou-se em uma peça triste, um *trauerspiel*, expressão lapidar do romantismo alemão, ao qual a tragédia grega falou tão de perto (LESKY, 1976, p. 30).

Já o mito, definido por Aristóteles como “a alma da tragédia” pode ser traduzido por “fábula” ou “efabulação”. Por certo, o Estagirita explica em sua *Poética* que o mito é a imitação da ação e que por ela entende a estrutura das ações; para reiterar, em seguida, que a *fábula* ou *efabulação* como tradução do mito “é o mais importante de tudo” (ARISTÓTELES, 2004, p. 50). Ora, Maria Helena da Rocha Pereira adverte que, embora os mitos fossem conhecidos, eles permitiam uma ampla margem de invenção, sem que pudessem ser alterados em seus dados essenciais. O mito, enquanto “alma da tragédia”, de acordo com o pensamento aristotélico, estava muito próximo dos espectadores do século V a. C. Ele continha intrinsecamente situações paradigmáticas que são atemporais, conforme assinala a ensaísta.

Em volta delas, podiam ordenar-se episódios, combinar-se ações, proferir-se sentenças, e o autor podia variá-las de tal modo que por vezes era forçado a recorrer, no final, a um deus *ex machina* que fizesse regressar a história aos seus quadros míticos, dando-lhe um desfecho inesperado, de origem divina (PEREIRA, 1991, p. 14).

De acordo com o pensamento de Gazolla, a modernidade transformou o mito dionisíaco em representações excessivas de medida e de valores, descaracterizando-a até o ponto de não se poder ser reconhecida em sua essência e fontes primevas. Em contrapartida, Nietzsche propõe o ressurgimento da tragédia na modernidade e a recuperação dos seus mitos, emblematizados pela imagem do Uno-primordial, valendo-se do impulso dionisíaco e apolíneo, a fim de buscar um alento para o sofrimento do homem moderno.

Gazolla acha inviável tentar recriar uma tragédia grega na atualidade em toda a sua plenitude mítico-político-religiosa, já que o teatro perdeu a força originária, uma vez que o mesmo não é mais uma encenação político-religiosa como na Antigüidade Clássica. Contudo, reconhece que a tragédia conseguiu eternizar-se ao ultrapassar a especificidade de um período, por tratar dos dramas humanos, mimetizando-se no trágico que se desponta na modernidade.

[...] A chamada modernidade não tem mais a reverência a Dionísio, bem sabemos, e não recebe em seu horizonte as tensões do passado e do presente ao modo de um combate de dimensões sociais, políticas, religiosas, econômicas. O ensinamento pela ilusão, uma ilusão de

fundo religioso e cívico, não lhe concerne. A ilusão no teatro tem, para nós, bem mais o gosto do desfrute do que o da catarse pedagógica (GAZOLLA, 2001, p. 48).

De fato, a modernidade não usa do expediente do trágico a partir de uma função catártica pedagógica, religiosa ou cívica, como na Antigüidade, mas como fruição e prazer estético, muito embora Williams aponte em seu livro que a tragédia moderna seja artífice da revolução na atualidade. Ao lado dessa revolução, apontada pelo crítico, e que não pode ser confundida com uma mera revolta, Emil Staiger define o trágico como um acontecimento explosivo e aniquilador da existência humana, pois “quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única cessa de existir, nasce o trágico. Dito de outro modo, há no trágico a explosão do mundo, de um homem, de um povo, ou de uma classe” (STAIGER, 1993, p. 147). Sem sombra de dúvidas, esse pensamento do crítico alemão revela o inexorável e o irrecorrível da situação trágica, isto é, o aniquilamento da existência humana, a destruição de um estado de felicidade, ao menos aparente, para a convivência com a desdita, a desgraça, a infelicidade, a desventura.

Importa lembrar que, para Staiger, a crise trágica brota da contradição insolúvel entre livre arbítrio e destino. Além disso, o crítico alarga o conceito de trágico, apontando que “não é trágica, apenas, a crise do mundo idealista mas a de qualquer mundo possível, antigo, burguês, cristão ou germânico” (1993, p. 148). Dessa forma, o ensaísta expande a noção de trágico, tornando-a mais próxima do mundo moderno, presentificando-a, ao mesmo tempo em que postula que nem toda obra chamada pela tradição de “tragédia” pode ser considerada como tal. Assim, pode-se dizer que, para Staiger, o trágico se configuraria:

[...] nem toda a desgraça é trágica, mas apenas aquela que rouba ao homem seu pouso, sua meta final, de modo que ele passa a cambalear e ficar fora de si. Nisso baseia-se a conhecida afirmação de que o acaso não é trágico; o acontecimento trágico requer uma certa necessariedade (STAIGER, 1993, p. 148).

De acordo com o ensaísta alemão, o trágico se manifesta quando se destrói uma certeza, a razão de uma existência, quando essa existência é aniquilada, anulada, já que “[...] o trágico [...] não frustra apenas um desejo ou uma esperança casual, mas destrói a lógica de um contexto, do mundo mesmo” (1993, p. 148). Desse modo, o crítico postula que para o trágico causar efeito e disseminar sua força fatal, deverá atingir um homem

que viva coerente com sua idéia e acredite visceralmente na validade dessa idéia; além disso é necessário que seu mundo esteja consolidado para que venha a desabar (STAIGER, 1993, p. 149).

Convém ressaltar que as teorias que adotaremos para o conceito de trágico moderno neste estudo se afinam mais com as de Nietzsche, Raymond Williams e de Rachel Gazolla, por percebermos que tais teóricos postulam que o trágico, embora mimetizado, continua engendrado na condição humana, dado ao seu caráter trans-histórico, enquanto marca dos tempos modernos em seus distintos aspectos e configurações se comparados à tragédia da Antigüidade Clássica.

Diante da extensão da temática, como já entrevimos e como constataremos mais adiante, convém delimitar o trágico a partir do estudo do conto, aprioristicamente, dando relevância à origem deste, enquanto gênero narrativo literário em Portugal, particularmente.

1.3 NAS TEIAS DO CONTO E DO TRÁGICO

O conto constitui-se como a mais antiga expressão da literatura de ficção além de a mais generalizada, pré-existindo entre povos e sociedades ágrafas (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 9). De acordo com Raimundo Magalhães Júnior (1972), o conto popular, ou *folk tale*, na linguagem dos folcloristas, evoluiu das formas consideradas mais simples e breves para as mais longas, complexas e eruditas (1972, p. 9). O ensaísta e escritor espanhol Juan Valera, citado por Magalhães Júnior, em um ensaio crítico sobre o conto, assinala que a Grécia o cultivou desde os primórdios de sua civilização, sendo considerado Partênio de Nicéia um dos primeiros a compilá-lo¹⁹.

¹⁹ Acerca deste último, sabe-se que era poeta e gramático grego e que fora capturado pelos romanos durante a guerra que moveram a Mitridates. Sendo levado para Roma, tornou-se mais tarde, um dos mestres de Virgílio. No livro *Aventuras do Amor*, Partênio teria reunido trinta e seis histórias, que, como preconiza Valera, “não eram contos místicos e maravilhosos, mas coisas dadas como realmente acontecidas” (VALERA *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 9). Como o escritor espanhol sublinha, os contos eram apresentados como proezas ou anedotas de pessoas particulares, que a história não registra e que o narrador quer dar a conhecer para a conservação na memória da humanidade (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 9).

Por seu turno, Hermann Lima (1958) assinala que o conto²⁰ teria aparecido antes do Cristianismo, há milhares de anos. Para isso, aponta o conflito fratricida bíblico-genesíaco dos irmãos Caim e Abel como um exemplar no gênero, seguido de vários capítulos da Bíblia figurarem como modelares, como os episódios de Salomé, Rute, Judite, Susana, a parábola do filho pródigo, a ressurreição de Lázaro, o episódio de Rabi Akiva e a história da mãe judia, entre tantos outros; sublinhando, ainda, que o conto floresceu desde a Antigüidade clássica no antigo Egito, a exemplo de *Os dois irmãos*, datado de 1.400 a. C e na Grécia, com as aventuras de Ecumacus (como um exemplar do conto intercalado na *Odisséia*), bem como os amores de Orfeu e Eurídice (figurarem nas *Metamorfoses* de Ovídio), as histórias de Tito Lívio (este escritor relatava casos já permeados por um certo realismo, bem ao gosto da prosa latina), na antiga Roma (LIMA, 1958, p. 11-16).

O termo conto, em princípio, por estar muito próximo das formas simples, do conto de vertente popular, sofreu grande resistência por parte de muitos narradores que julgavam inadequado denominar “conto” as narrativas de cunho realista (LIMA, 1958, p. 26-27); o que, de certa forma, parece ter contribuído para que o conto em sua forma literária ou artística se considerasse um gênero novo, próprio dos tempos modernos.

Na Antigüidade clássica, o conto tanto podia vir inserido no corpo de uma narrativa mais extensa, como podia constituir uma história isolada e/ou independente. Ao transitar da forma oral à forma escrita, o conto limitou-se, em geral, a coadunar criações anônimas, que outros, *a posteriori*, ao reescrevê-las, à sua maneira, ampliaram, enriqueceram e embelezaram. Daqui a fonte provável do provérbio: “quem conta um conto, aumenta um ponto”.

No período medieval, conto, anedota, parábola, exemplos morais, fábula, novela e romance se confundiam. Na França, surgiram os *fabliaux*, forma embrionária do conto, constituída por histórias populares, ou fabuletas em verso. Esses *fabliaux* encontrariam simetria nas *ballads*, ou baladas, da Inglaterra, da Escócia e dos países

²⁰É importante ressaltar que a história do conto abarca, em seus primórdios, uma arte milenar, civilizada e altamente desenvolvida, de acordo com o inglês H. E. Bates citado por Lima (BATES *apud* LIMA, 1958, p. 12), mas o paradoxo dessa afirmação, segundo Lima, reside em atestar que a história do conto não é longa, mas bastante curta. Por sua vez, Ratclif, também citado por Lima, considera o conto uma produção dos tempos modernos: “o conto, propriamente, isto é, uma obra de arte deliberadamente modelada e não uma história direta de um ou mais acontecimentos pertence aos tempos modernos” (RATCLIF *apud* LIMA, 1958, p. 12) — há de se pensar aqui no conto, enquanto forma artística, ou seja, gênero literário, marcado por um eu literário próprio, demarcado e não como forma simples, tomando emprestada a concepção de André Jolles ao falar do conto popular, do conto maravilhoso, do conto de fadas (JOLLES, 1976).

escandinavos. Estas baladas, geralmente breves, descreviam um simples episódio, em que a ação predominava (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 10).

Sob a influência das formas apriorísticas dos *fabliaux*, das baladas, o conto passou a ser incorporado à prosa, mantendo principalmente o caráter licencioso dos *fabliaux*. A influência destes ainda estaria presente na obra de Giovanni Boccaccio, em seu famoso *Decameron*, reconhecido como uma obra-prima, responsável por lançar as bases do conto, na forma que se tornou clássica, de acordo com Magalhães Júnior (1972).

Em seu livro *Formas simples*, André Jolles especifica detalhadamente a legenda, a saga, o mito, a adivinha, o ditado, o memorável, o chiste e o conto como formas simples, ou seja, uma forma que se conserva através dos tempos, mesmo se recontada por vários indivíduos ou grupos sociais e contrapondo-se à “forma artística”. por exigir um trabalho de maior elaboração de seu autor, citando para isso a novela²¹.

Entretanto, o crítico preconiza que ao ingressarmos no universo do conto maravilhoso “aniquila-se o universo de uma realidade tida por imoral” (JOLLES, 1976, p. 202), já que o conto entendido em sua forma simples é inconcebível e impraticável sem a inserção do maravilhoso, pois, ao contrário, perderia sua validade. Desse modo, tentar aproximar o conto de um tempo histórico ou querer localizá-lo historicamente, quebra o encantamento daquilo que Jolles denominou de “maravilhoso natural”, por romper com as barreiras da dita realidade imoral, injusta (1976, p. 202). Tal recurso utilizado pela novela ou pelo conto em sua forma artística e literária, ambos por não se construírem em um universo ideal, daquilo que se convencionou julgar axiologicamente como moral ou imoral, quebra toda a aura de encantamento, segundo este crítico, por pousar os acontecimentos no universo real.

É importante ressaltar que Jolles concebe o conto enquanto uma forma simples, por postular que este gênero está muito próximo da criação espontânea, ao passo que a novela curta, nas suas origens mais longínquas praticada sob a forma de novela toscana por Boccaccio, no seu *Decameron*, seria uma forma artística por exigir maior elaboração de seu autor (JOLLES, 1976, p. 192). A novela, descrita por Jolles, tem estrita correlação com o conto artístico, já que este, enquanto gênero literário, exige um eu criador com solidez, peculiaridade e unicidade, além de uma linguagem bastante

²¹ Gotlib acabou aproximando a novela, descrita por Jolles, do conto de *status* literário (GOTLIB, 1985, p. 18), diferenciando-o do conto de fadas ou conto maravilhoso, forma simples, na acepção de André Jolles (JOLLES, 1976, p. 181).

elaborada e concisa, com economia de meios narrativos, evitando digressões e ambigüidades que possam interferir na coesão e na coerência do texto, por isso é quase improvável, ou até mesmo difícil, achar que qualquer um poderia escrever um bom conto, no sentido literário do termo.

Ao longo do seu livro, Jolles fala mais sucintamente do conto trágico, como um subgênero contrário à moralidade ingênua, ou seja, aquela moralidade mais preocupada em satisfazer as expectativas e perspectivas do leitor como o operado no conto maravilhoso, como se o universo não tivesse suas leis, limites próprios ou fugisse do real pela senda do maravilhoso, do imaginário, para a plena satisfação do espectador.

O trágico acontece, de acordo com uma fórmula sucinta mas inteiramente correta, quando o que se deve ser não pode ser ou quando o que não pode ser deve ser. Segundo a nossa fórmula, o trágico é a resistência de um universo sentido como contrário às exigências da nossa ética ingênua em face do acontecimento (JOLLES, 1976, p. 200).

O conto trágico, de acordo com o ensaísta, não satisfaz as expectativas e exigências da moral ingênua, mas se cristaliza no universo ingenuamente imoral, tornando-se o anticonto (1976, p. 200-201). O crítico esclarece que o conto trágico tende a contrariar o que achamos moralmente justo, o nosso universo ideal, mas está preso ao nosso julgamento sentimental, daí não estar de acordo com o critério estético, por buscar o que o crítico denominou de “universo ingenuamente imoral do trágico”, misturando-se às formas artísticas da modernidade. Jolles ainda cita exemplos de temas abordados pelos contos trágicos: abandono de crianças por seus pais, perseguições, possessões malignas, separações, injustiças, arbitrariedades, entre outros.

O conto trágico contraria, em termos categóricos e apodícticos, as nossas noções de justiça, de acontecimento justo, ao escolher estados e incidentes do universo real que põem em cheque qualquer moralidade ingênua, mas resvala quando recorre a sentimentalismos (JOLLES, 1976, p. 200).

Tradicionalmente, o conto é concebido como uma narrativa linear, que não se aprofunda no estudo da psicologia das personagens, nem nas motivações de suas ações; tendo como finalidade narrar uma história, que pode oscilar entre ser breve ou longa, mas em consonância com certas características inerentes ao gênero. Em contrapartida, pretende justificar tanto a psicologia quanto as motivações pela conduta das próprias personagens.

O conto, no entanto, só adquiriu a maioria literária e características precisas no século XIX. Portanto, enquanto gênero literário, é muito recente, tendo surgido no berço do Romantismo. Deste movimento surgiram seus maiores cultores: na Alemanha, Ernest Theodor Wilhelm Hoffmann; na França, Balzac, Stendhal, Flaubert, Musset, Merimée, mas seria Gui de Maupassant, um dos maiores expoentes na história do conto francês; nos Estados Unidos, Edgar Allan Poe, consagrou-se com o conto policial; na Dinamarca, Hans Christian Andersen deu *status* literário ao conto infantil; na Rússia, Anton Tchekhov; na Inglaterra, Charles Dickens cultivou o conto, além do gênero romanesco, e já no fim do século, a Literatura pôde conhecer Conan Doyle com o seu famoso Sherlock Holmes; por fim, em Portugal, apareceram Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós.

Entrevisto em sua longa história, o conto é, provavelmente, a mais flexível das formas literárias. Entretanto, em que pese às contínuas metamorfoses, não raro espelhando mudanças de ordem cultural, ele se manteve estruturalmente uno, essencialmente idêntico, seja como “forma simples”, seja como “forma artística” (MOISÉS, 1994, p. 36).

Percebe-se, de acordo com o pensamento de Massaud Moisés, que o conto refletiu as intensas mudanças histórico-político-culturais da sociedade, mas sobreviveu como um gênero que soube reunir o popular e o erudito, dada a sua flexibilidade ao longo dos tempos. Além disso, o conto, mais especificamente permeado com elementos trágicos (já que, como dissemos na introdução desta dissertação, seria bastante perigoso e presunçoso de nossa parte tentar elaborar uma teoria capaz de definir o conto trágico, uma vez que não se tem uma teoria mais aprofundada sobre o estudo do conto, enquanto gênero literário, só publicações esparsas²²), concebido como uma narrativa unívoca, traz em seu *corpus* uma célula dramática, engendra uma concentração de efeitos, evitando digressões, divagações e excessos, a caminho de uma catarse, capaz de provocar no espectador, o que Staiger denominou em um outro contexto, de modo indireto, de *pathos* da dor e/ou *pathos* do prazer (STAIGER, 1993, p. 125).

O conto literário, desligado dos matizes folclóricos, ganha contornos artísticos por apresentar autor próprio, por buscar na atualidade os temas e as formas de narrar. O conto de viés literário, diferenciando-se do conto oral ou popular, das “histórias de

²² O ensaísta Mariano Baquero Goyanes, citado por Hermann Lima, pontua que o romance é muito mais estudado e focado em detrimento do conto. Por causa disso, o conto se encontra bastante esquecido, como se seu estudo não encerrassem uma problemática literária de interesse e relevância “por suas escassas dimensões, como se nelas não coubesse tanta ou mais beleza quanto nas de um extenso romance” (GOYANES apud LIMA, 1958, p. 28).

proveito e exemplo”, da fábula e do apólogo, das formas simples de acordo com a concepção de André Jolles, conservaria o mesmo núcleo estrutural presente no conto de vertente popular (MOISÉS, 1994, p. 33).

Por certo, o conto, enquanto gênero literário, está nublado por características muito próximas do romance ou da novela. Como ressalta Massaud Moisés (1994), a narrativa curta é a matriz daqueles gêneros, mas com identidade própria e bem definida (MOISÉS, 1994, p. 33). Já para Nádya Gotlib (1985), a novela ou conto termina em um clímax, ao passo que no romance, o clímax “deve encontrar-se em algum lugar antes do final e termina por epílogo ou falsa conclusão” (GOTLIB, 1985, p. 40).

Citando Tchekhov, Gotlib (1985) reitera a necessidade da unidade de efeito e a contenção no trabalho de produção do conto, ressaltando que não é só de brevidade e da impressão total que nasce o bom conto, mas da novidade, aliada à força, clareza, graciosidade e compactação (dando especial atenção a este último ingrediente); evitando sempre detalhes desnecessários que possam comprometer a atenção do leitor, objetivando despertar o seu foco de interesse. Por isso é necessário que o conto “seja ou pareça-nos um ‘caso’ considerado pela novidade, pelo repente, pelo engraçado ou pelo trágico” (OITICICA *apud* GOTLIB, 1985, p. 50).

Antônio Manuel Ferreira, em um dos seus ensaios sobre o conto, esclarece que este gênero, desde a sua concepção, está muito mais próximo da poesia que do romance e que esta aproximação, deve-se, em grande parte, aos textos ensaísticos do poeta norte-americano Edgar Allan Poe, entre outros contistas, que contribuíram com textos de exercício crítico-reflexivo que versavam sobre a arte de contar. Ainda, de acordo com este crítico, o conto distancia-se da largueza narrativa do romance também por ser “[...] fruto da imprensa e tributário dos seus mecanismos textuais” (FERREIRA, 2007a, p. 1), para acoplar-se à economia do espaço de publicação, daí a sua formação estrutural e semântica ficar na contramão da extensão e largueza dos meios narrativos do romance.

Considerado pela crítica como o introdutor do conto na modernidade, Edgar Allan Poe discute, em *A filosofia da composição*, a sua teoria de unidade de efeito e os mecanismos necessários para se obter tal unidade a partir de seu processo consciente de composição. Portanto, dependendo do efeito que o autor deseja criar ou causar no leitor, Poe esclarece a partir de uma pergunta retórica: “Dentre os inúmeros efeitos ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?” (POE, 1965, p. 911). Dessa forma, o crítico postula que é só a partir da seleção do que o autor pretende produzir ou impactar no seu

leitor, ou seja, a partir da seleção de um efeito (medo, engano, terror, encanto, deslumbramento, entre outros) é que se procederá à elaboração do texto, seja “com os incidentes habituais e o tom especial ou o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes quanto do tom”, para posteriormente procurar “aquelas combinações de tom e acontecimento”, tendo sempre em vista a melhor “construção do efeito” (POE, 1965, p. 911) para dar maior impactação ao conto e, por extensão, fisgar o seu leitor.

Júlio Cortázar, em seu ensaio intitulado *Poe: o poeta, o narrador e o crítico*, sinaliza que o contista norte-americano segue, em termos técnicos, em sua teoria do conto, a mesma simetria da sua doutrina poética, já que em seu discurso, Poe confirma que um conto deve primar pela intenção de se conseguir certo efeito, exigindo do seu autor uma combinação de incidentes a fim de se obter aquela unidade de efeito (CORTÁZAR, 2006, p. 121).

Ora, ao efetuar a análise do seu poema *O Corvo*, Poe exemplifica pelo seu *modus operandi* como se efetiva a construção da unidade de efeito, salientando que o processo de composição, em qualquer obra, não se constrói ao acaso ou por intuição, mas com a “[...] precisão e a seqüência rígida de um problema matemático” (POE, 1965, p. 912), portanto, através de um projeto racionalista apurado.

Ricardo Piglia, em seu livro *Formas breves*, elabora duas teses para o conto: a primeira postula que “[...] um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89), ou seja, um relato explícito, visível, oculta um relato secreto, narrado de um modo que inclui uma estrutura elíptica e fragmentária. Nesta dimensão, o conto se constrói através de uma narrativa secreta, cifrada, enigmática como, por exemplo, os contos de Edgar Allan Poe. Já a segunda tese explicita que “[...] a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004, p. 91), isto é, a história se constrói com o subentendido, a alusão, o não-dito, já que, segundo este ensaísta “o mais importante nunca se conta” (2004, p. 91).

Piglia (2004) estabelece ainda um diferencial do conto clássico e do conto moderno: “[...] o conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (2004, p. 91). Desse modo, como preconiza este crítico, “o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (2004, p. 94), pois a arte de narrar é a equação da arte de perceber o desconhecido, o oculto, para a revelação de uma verdade secreta.

Entretanto, Poe (1965), ao considerar a extensão como um elemento de fundamental importância para a filosofia da composição, assim se expressa:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma só assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que pareça com totalidade é imediatamente destruído (POE, 1965, p. 912-913).

Logo, a extensão deve ser um fator relevante no processo de construção de efeito, pois “[...] a brevidade deve estar na razão direta da intensidade de efeito pretendido, e isto com uma condição: a de certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito” (POE, 1965, p. 913). Sendo assim, a brevidade pode produzir um efeito capaz de contribuir para aumentar a curiosidade do leitor pela intensidade da tensão, do conflito ou de qualquer outro efeito almejado pelo autor. Todavia, precisamos tomar muito cuidado com certas posições para não soar como dogmas ou parecermos simplistas demais, já que existem contos bons, embora sendo extensos demais, e contos curtos, sem a devida qualidade literária ou vice versa.

Sem dúvidas, o conto pode apresentar ações curtas e independentes, ao passo que no romance, tais ações são interdependentes, já que os artificios narrativos não primam pela “seleção, mediante omissão, expansão, contração e pontos de vista” (GOTLIB, 1985, p. 65), a exemplo do conto. A nosso ver, a questão da brevidade, defendida por alguns críticos como indispensável para uma definição do que seja ou não um bom conto, esbarra na subjetividade do leitor, porque “a experiência mostra que, para o leitor, há contos intermináveis, porque pesados e herméticos, enquanto muitos romances também se lêem de uma só vez” (CUNHA, 1997, p. 131), daí também concordarmos com Nádya Gotlib e Júlio Cortázar²³, quando contestam posições dogmáticas ou simplistas de alguns teóricos do conto em relação à brevidade ou à extensão deste gênero em detrimento da qualidade literária.

Por outro lado, ao defender os “contos de efeito”, porque estes podem fazer uso de forma exitosa “do terror, da paixão, do horror” ou de tantos outros inúmeros elementos, Poe (1965) construiu pelo seu rigor matemático-racional as linhas divisórias

²³O ensaísta argentino é contundente ao afirmar que o conto, metaforizado pela imagem-signo da máquina infalível a efetivar sua missão narrativa, tem sempre em vista a máxima economia de meios, embora este crítico reconheça que possam existir contos extensos de autores consagrados a exemplo de Henry James ou D. H. Lawrence, todavia não se deve perder de vista a contenção de elementos e de meios narrativos (CORTÁZAR, 2006, p. 228-229).

que separam o conto do romance, por compreender que o conto de qualidade literária depende de sua intensidade como um acontecimento puro. Por isso, deve desaparecer deste acontecimento puro toda a informação, diálogos marginais, descrições supérfluas que possam endossar o corpo de um romance ou de um conto sem a qualidade desejável (CORTÁZAR, 2006, p. 121-122). Logo, de acordo com o ensaísta argentino, tudo deve concorrer para que o acontecimento não seja mero pretexto para quaisquer tipos de generalizações (psicológicas, éticas ou morais), nem alegoria, mas só puro acontecimento, talvez por causa disto, assim como também reconheceu Gotlib, Cortázar²⁴ tenha definido o conto em Poe como “uma verdadeira máquina de criar interesse” (CORTÁZAR, 2006, p. 122-123).

Ironicamente, Mário de Andrade define o conto como uma forma simplesmente “indefinível, insondável, irreduzível a receitas” (ANDRADE, 1972, p. 8). Por isso, logo na abertura de seu ensaio conceitua este gênero de forma bem tautológica: “Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (1972, p. 6). Talvez a falta de uma teoria mais voltada para o estudo do conto seja ainda um problema do meio acadêmico e seja a causa de tantos equívocos, conforme já sinalizamos.

Por sua vez, o crítico Alfredo Bosi assim define o conto: como um gênero proteiforme, por conseguir abarcar a temática toda do romance, como pôr em jogo “os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados” (BOSI, 1977, p. 7). Dessa forma, o conto apresenta a marca da complexidade por primar pelo texto sintético, breve, de intensidade e de efeito (se pensarmos na concepção poeana), exercendo na modernidade um “papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo” (1977, p. 8), propiciadas por uma temática inventiva, visando a

²⁴Outro fator importante que o crítico argentino ressalta para a composição do conto, a partir do seu estudo de Poe, é a questão da intensidade, chegando a fazer analogia com o coração e a palpitação, ou seja, o conto para ser intenso precisa ser vívido, pois “a intensidade do conto é esse palpitar da sua substância, que só se explica pela substância, assim como esta só é o que é pela palpitação” (CORTÁZAR, 2006, p. 123). Deste modo, como este crítico adverte, a intensidade do conto não quer dizer que, necessariamente, o conto tenha que conter em sua dimensão factual acontecimentos exageradamente intensos, mas que estes acontecimentos estejam situados no plano efetivo, cabendo só ao leitor extrair o não-dito, as conseqüências que estão à margem do conto; do contrário, este avançaria o âmbito do romance, pela extensão e por explorar os acontecimentos em todas as suas nuances, chegando à transcendência (2006, p. 123). O crítico argentino esclarece ainda que, no conto, a digressão e o falso rodeio são desnecessários, por ferir o critério da economia lingüística. Por isso postula que o contista precisa centrar-se no acontecimento puro para fisgar o leitor e para isso deve proporcionar intensidade à narrativa: “No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso”, pois “não há talento verbal nem engenho técnico que salve da mediania um conto sem intensidade” (CORTÁZAR, 2006, p. 124).

figurar esse leitor. Além disso, para este crítico, a sedução do conto se dá pela busca e invenção de “uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama” (1977, p. 8).

Na esteira do pensamento de Bosi, poderíamos afirmar que o conto nos permite ver os meandros da realidade, suas nuances, vislumbrar os pontos mais imperceptíveis a olho nu, “descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força” (BOSI, 1977, p. 9), pela natureza de sua inventividade e pelo seu vigor literário sempre crescente, que faz do texto uma obra de arte constantemente (re)inventada pelo seu engenho e arte de enganar, seduzir, deslumbrar ou aterrorizar.

Convém lembrar que o conto, se comparado ao romance ou a novela, traz embutido um reduzido número de personagens; ao passo que no conto de efeito trágico, mais especificamente, o narrador ou as personagens podem vir dar voz a um oráculo ou vir fazendo parte de um coro, de forma explícita ou até mesmo implícita na narrativa.

De acordo com Pereira (1991), o coro²⁵ não desempenha na tragédia apenas o papel de “espectador ideal”, mas intervém diversas vezes como uma figura da peça, podendo até influenciar no ritmo dos acontecimentos (como ocorre nas *Coéforas* de Ésquilo e na *Ifigênia entre os Tauros*, de Eurípedes, entre outros).

Por outro lado, o coro, segundo Torrano, está profundamente

[...] marcado pelo coletivo, pela solidariedade do espaço político e compartilhado por um destino comum, o coro – em geral – se reconhece a quem dos deuses e dos heróis e se guia pelo exercício da virtude que mais convém à condição humana, a prudência (TORRANO, 2004, p. 25).

Ribeiro (1977), por sua vez, pontua que o coro ao ser composto por pessoas que, não tendo nada a ver com a ação, isto é, não sendo personagens, fazem comentários, preparando o leitor para o que se vai narrar. Em contrapartida, Aristóteles, em sua *Arte Poética*, considera que o coro deve ser levado em conta como um dos atores; “deve constituir parte do todo e ser associado à ação” (ARISTÓTELES, 2005, p. 68). Dessa forma, o coro, para o Estagirita, tem um papel não subsidiário na tragédia antiga por estar atrelado à natureza dinâmica da ação.

²⁵Nietzsche também nos apresenta o importante papel do coro ditirâmico na tragédia. Este procurava excitar o ânimo dos ouvintes até conseguir o grau dionisíaco de êxtase, a fim de que quando o protagonista trágico se apresentasse no palco, os espectadores não vissem o homem mascarado, mas uma figura nascida da visão extasiada da platéia e acabasse se identificando com a sua dor ou os seus sofrimentos (NIETZSCHE, 2005, p. 62).

Outro elemento considerado importante para o conto é o tempo da narrativa, que para a episteme aristotélica deveria obedecer a uma simetria lógica com começo, meio e fim. Na modernidade, entretanto, tal linha de seqüência pode ser quebrada, pela cronologia arbitrária, a técnica do contraponto (o *flashback* é um bom exemplo disso) que, de acordo com Hermann Lima, gera a simultaneidade da ação, lançando mão de recursos de movimentação de tempo e de situações, próprios do cinema (LIMA, 1958, p. 40). Analogamente como Hermann Lima (1958), Gotlib (1985), partindo do exemplo do escritor Tchekhov, preconiza que “o que este modo de abordar o conto propõe é considerar o conto como um modo narrativo propício a flagrar um determinado instante que mais o especifique” (GOTLIB, 1985, p. 50).

Por conseguir flagrar o instante de tensão dramática de uma determinada personagem, por exemplo, o conto, mais especificamente o conto de efeito trágico, a nosso ver, pode estar mais próximo do teatro do que se pensa, como assinala Gotlib (1985) quando pontua alguns aspectos que os aproximam: “começar do fim para o começo; tender para um final conclusivo forte; tudo girar em torno de um ponto – o conflito dramático” (1985, p. 51).

De fato, o conto²⁶ na modernidade pode reunir ingredientes da tradição, ou seja, “aliar-se a um modo tradicional de narrar, com começo, meio e fim (tal qual como observa Aristóteles na sua Poética)” (GOTLIB, 1985, p. 54), a uma experiência existencial de crise de valores, de caráter multifacetado. Dessa forma, o conto moderno, por revelar um teor fragmentário, que se manifesta a partir da ruptura com o princípio da continuidade lógica aristotélica, consegue “consagrar este instante temporário” (1985, p. 55).

Analogamente, Patrícia Lessa Flores da Cunha assinala que o conto²⁷ moderno rompe com o paradigma clássico aristotélico da simetria lógica do começo, meio e fim.

²⁶De acordo com Bander, citado por Gotlib, o conto moderno conserva a mesma estrutura do conto antigo, isto é, a ação e o conflito caminham linearmente para o desenvolvimento até o desfecho, com clímax e resolução final. O que muda no conto moderno é a sua técnica, já que a narrativa tende a desmontar este esquema e “fragmenta-se numa estrutura invertida” (GOTLIB, 1985, p. 29).

²⁷Nádia Batella Gotlib, ao contrário de Patrícia Lessa Flores da Cunha, aprofunda-se muito mais na questão da ruptura do conto moderno com o paradigma aristotélico. Gotlib postula que os princípios ou normas que garantiam a ordem de início, meio e fim da história, advindos da episteme aristotélica, bem como da arte clássica (do período greco-latino) e a de seus imitadores (da Renascença, no século XVI; ou do Classicismo no século XVII), foram permutados pela complexidade dos novos tempos, fruto, em grande parte, da Revolução Industrial. De fato, como preconiza a ensaísta, desde o século XVIII, o mundo ganha um caráter fragmentário, refletidos nos valores, nas pessoas e nas obras. Estas últimas perdem o caráter de unidade, apresentando-se de forma solta e sem conexão lógica. Com a perda dos valores, o poder de representação da palavra é posto em cheque e o “modo de narrar que considerava o mundo como um todo e conseguia representá-lo” (1985, p. 30) é descartado na modernidade. Da mesma forma, o

Para a ensaísta, podem coexistir na narrativa ações inconclusas ou ambíguas, o que atestam que para muitos contistas da atualidade importa mais o como dizer do que o quê dizer. É que, literariamente, “o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção” (BOSI, 1977, p. 9).

Não podemos esquecer que os acontecimentos narrados no conto podem decorrer em um tempo consideravelmente curto,

[...] já que não interessam o passado e o futuro, o conflito se passa em horas, ou dias. Se levam anos, de duas uma: 1) ou trata-se dum embrião de romance ou novela, 2) ou o longo tempo referido aparece na forma de síntese dramática, que envolve, habitualmente o passado da personagem (MOISÉS, 1994, p. 44).

Sendo assim, Massaud Moisés (1994) considera que o conto recorta a fração decisiva do prisma dramático e a unidade de tempo, “o passado e o futuro têm significado inferior ou nulo”, já que o tempo anterior funciona como um elemento introdutório para a unidade de ação. Enquanto o tempo subsequente está sempre inscrito no âmbito do previsível, concorrendo para que o conto seja visto como uma “obra fechada, dramaticamente circunscrita” (MOISÉS, 1994, p. 42).

Para o crítico, a unidade de ação submete as demais características do conto. A noção de espaço, por exemplo, identificada como o *locus* em que as personagens circulam, acontece sempre em um prisma restrito ou limitado. Se, de fato, a narrativa se deslocar para vários lugares, ocorrerá o espaço-sem-drama e o espaço-com-drama, este por englobar a cena principal, ao passo que o primeiro por focar um espaço dramaticamente neutro.

De acordo com Massaud Moisés (1994), assim como acontecem os espaços-com-drama e os espaços-sem-drama, no conto distinguem-se os acontecimentos-com-drama (constituem a ação nuclear da narrativa) e os acontecimentos-sem-drama (por funcionarem como satélites). “O núcleo do conto é representado por uma situação dramaticamente carregada; tudo o mais à volta funciona como satélite, elemento de contraste, sem força dramática” (MOISÉS, 1994, p. 49).

conceito de verdade no mundo moderno passa a ser questionado. Por isso, parafraseando o pensamento unamunescos: para a Literatura, assim como para a ciência e para a linguagem, não existe razão, existem razões; não existe verdade, existem verdades (UNAMUNO, 1996, p. 13). Ora, com a fragmentação da vida moderna e da obra literária, houve, segundo Gotlib, a evolução do enredo que outrora dispunha de um acontecimento em ordem linear, “para um outro, diluído nos *feelings*, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas”. E continua: “Pelo próprio caráter deste enredo, sem ação principal, os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros” (GOTLIB, 1985, p. 30).

Conforme podemos perceber, não é à toa que Moisés (1994) postula que o sucesso ou o insucesso do conto fica mais evidenciado “entre a articulação e a desarticulação entre o seu núcleo dramático e o seu envoltório não-dramático” (p. 49). Isto quer dizer que, apesar de apresentarem os mesmos materiais narrativos (personagens, ação, espaço, tempo, entre outros), os componentes do núcleo dispõem de um sentido dramático, enquanto que os “ingredientes periféricos” não apresentam configurações dramáticas.

Assim, o dinamismo do espaço físico em que a ação decorre se avulta e o contista, nos entretechos da narrativa, e como se manejasse uma câmara fotográfica, vai revelando a paisagem física e social, mas dando especial enfoque ao cenário onde se desenrola o conflito.

No conto de efeito trágico, observa-se, geralmente, uma atmosfera de terror e de tensão intercambiada por um prazer estético, resultado da combinatória dos incidentes e do tom, tão ao gosto de Poe, poderíamos dizer. Por certo, tais combinações de incidentes e de tom são construídos pelo efeito que a linguagem do autor enseja produzir pelas artimanhas da narrativa, através do previsível — mais comuns nos contos tradicionais de efeito trágico —, e do elemento surpresa — mais presente nos contos modernos de efeito trágico, parafraseando Mário da Gama Kury (1965, p. 10) —, visando a fugar o leitor, despertar-lhe o seu interesse, sem dispersá-lo do foco narrativo.

O conto, assim como a tragédia, gravita em torno de um conflito central e considera as personagens como instrumentos de ação conflitual, não dando muito enfoque aos elementos acessórios, para causar um impacto decisivo no leitor pela precisão dos elementos imbricados na narrativa. “Assim sendo, o que importa num conto é aquela(s) personagem(ns) em conflito, não a(s) dependente(s); o espaço onde o drama se desenrola, não os lugares por onde transita a personagem, e assim por diante” (MOISÉS, 1994, p. 49). Dessa forma, as personagens dependentes ou secundárias, na acepção de Moisés, funcionam como pano de fundo na narrativa, isto é, como paisagem humana ou social. Enquanto que, as personagens-protagonistas são os agentes instauradores de um conflito nodular.

Com efeito, o conto não pode ser constituído por uma única personagem, embora sua existência exija uma restrita população, o ideal é que o centro da gravidade seja estabelecido por duas personagens, e as restantes devem funcionar como pano de fundo, para dar suporte humano e social à narrativa (MOISÉS, 1994, p. 50). O conto, como postula ainda o crítico, deve ser essencialmente preciso, objetivo, plástico; primar

pela horizontalidade, evitar digressões²⁸ e divagações desnecessárias para não lhe comprometer a estrutura que se fundamenta pela brevidade, pelo fluxo da economia lingüística. O ensaísta adverte que o excesso de imaginação pode colocar em risco a estrutura do conto, por isso recomenda que a verossimilhança deva ser levada em consideração (1994, p. 52).

Moisés, a exemplo de Cortázar, compara o conto à fotografia por esta, analogamente, flagrar um ponto principal e também não abarcar a totalidade dos pontos. Dessa forma, a exemplo da fotografia, o conto “organiza-se em torno de um núcleo rodeado de satélites”. Já o seu êxito no plano estético “residirá na coerência interna desse microssistema solar; e o malogro, na sua inadequação” (1994, p. 52). O crítico é contundente ao afirmar que a observância das normas para concepção e elaboração de um conto literário não pode ser entendida como uma diminuição da liberdade criadora, mas a consciência sempre presentificada de que as alterações técnicas possíveis não ignoram o espaço em que se processam, pois do contrário poderíamos ter tudo, menos conto (1994, p. 53).

Convém lembrar que no instigante ensaio “Alguns aspectos do conto”, Júlio Cortázar (2006), citando um escritor argentino apaixonado por boxe, afirma que o ato de leitura é um combate permanente entre texto e leitor. E utilizando a metáfora do boxe, como uma imagem/signo para diferenciar conto e romance, assim se expressa: no romance, o texto deve vencer a luta por pontos. No conto, só por nocaute (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

De acordo com Carneiro (2001), vencer a luta não significa mandar o leitor para a lona, mas oferecer-lhe a possibilidade de sentir-se vivo, atento às artimanhas do texto, fazê-lo interessar-se pelo desafio, encarar o jogo, ser atuante. A nosso ver, o conto pode se engendrar naquilo que Staiger (1993) pontuou como uma narrativa que procede mais problematicamente, conseguindo, por esse expediente, a tensão (STAIGER, 1993, p. 132). Essa tensão que aguça a curiosidade do leitor, que o introduz no conflito, que o nocauteia — como diria Cortázar (2006) — promove a catarse no sentido aristotélico do termo ou a simples evasão estética.

Entretanto, ao tentar delimitar as divisas do conto e do romance, Cid Seixas (1986) considera que neste último, o autor edifica a essência do texto paulatinamente,

²⁸Júlio Cortázar, ao contrário de Massaud Moisés, considera que uma aparente digressão pode ser útil para predispor o leitor a perceber melhor o impacto do acontecimento, sem descentrá-lo do foco narrativo, mas aumentar-lhe ainda mais a sua curiosidade (CORTÁZAR, 2006, p. 124).

enquanto que no primeiro, a trama se projeta célere, na “eloquência do silêncio”, pois “[...] o silêncio de depois do ato desentranha o sentido desse ato/leitura” (SEIXAS, 1986, p. 33).

De acordo com Seixas (1986), a essência do conto se localiza na inteligência e na sensibilidade do leitor enquanto produtor de sentidos, já que “[...] essa essência nunca é dita, porque não cabe nos limites de umas poucas folhas de papel, embora paradoxalmente, caiba nos signos poéticos contidos nessas folhas” (1986, p. 33).

Patrícia Lessa Flores da Cunha também aponta que, ainda, são bastante escassas as produções mais amplas sobre o estudo teórico e crítico do conto na contemporaneidade, embora figurem muitos ensaios no meio acadêmico e seja uma das formas literárias mais difundidas na modernidade. Para a ensaísta e para muitos críticos — a exemplo de Moisés (1994) que considera Nicolai Gogol, ao lado de Edgar Allan Poe, o introdutor do conto moderno —, os contos de Poe se configuram como o ponto de partida para o estudo do conto contemporâneo, enquanto que os de Maupassant e Tchekhov ainda são considerados parâmetros tradicionais na elaboração de um bom conto.

É válido ressaltar que Cunha (1997), ao eleger o conto enquanto gênero da modernidade, destaca Poe como o primeiro escritor a elaborar um manual teórico sobre as formas curtas de composição literária que versava sobre o efeito no conto, bem como a intensidade ou totalidade de expressão e a extensão ou a brevidade do texto. Elementos estes, que, segundo Poe (1965), garantem ao conto ser o que é: “Habilmente entrelaçados, fortemente interdependentes, garantiriam ao autor um espaço literário em prosa onde melhor se realizaria o seu poder de criação de arte” (CUNHA, 1997, p. 129).

Cunha (1997) traz também, em linhas gerais, as diferenças entre o conto tradicional e o conto moderno, pontuando que, no primeiro, o enredo está amarrado pela causalidade, enquanto que no segundo, a narrativa contemporânea se apresenta “a-estruturada”, “fragmentária” e “amorfa”. O conto moderno deixa lacunas no enredo através de estruturas elípticas, a fim de que o leitor, enquanto co-autor da narrativa, possa preenchê-las, “[...] num ajuste do quebra-cabeças que só demonstra a existência de uma estruturação a ser viabilizada numa operação bem mais exigente” (CUNHA, 1997, p. 136).

Para Cid Seixas (1986), todo conto se configura como “um recorte de realidade, uma seleção de aspectos que, sendo particulares, abrem as portas do geral, valendo como símbolos de alguma coisa bem maior” (1986, p. 32). Contudo, o crítico é mais

incisivo ao postular que o conto não termina e não se esgota nos resquícios e restrições da história que conta, como “[...] não vale pelo que conta, mas pelo que não conta” (1986, p. 33). Se fosse assim, o conto se reduziria a um episódio desconectado de uma ficção mais extensa, que não se corporificou na escrita, uma vez que “[...] todo texto de criação, não importam suas dimensões, é um mundo em si, microcosmo, com suas leis, seus seres, sua própria organização” (SEIXAS, 1986, p. 32).

Da mesma forma, o conto de efeito trágico, vale pelo que não conta, pelo que sugere, pelo que provoca no leitor; ampliando, nesse último, seu microcosmo de leitura, de visão e de concepção de mundo; despertando-lhe, pelo não-dito, sensações e percepções novas pelos expedientes elípticos do texto narrativo que, produzindo o efeito trágico na microestrutura textual consegue tocar e evocar a própria condição humana desse leitor/destinatário.

Para melhor ampliar o horizonte da pesquisa, não devemos esquecer que o conto, em sentido *lato*, teve uma história *sui generis* em Portugal até constituir-se como gênero literário a partir do século XIX. Como, neste trabalho, analisaremos a obra contística de um dos maiores contistas de Portugal, Miguel Torga, vejamos, primeiramente, qual o percurso do conto nas terras e nas letras portuguesas.

1.4 O CONTO EM PORTUGAL

É imperioso lembrar que em Portugal, o conto demorou em impor-se, se levarmos em conta alguns países como a Espanha, França, Inglaterra e Itália, que se apropriaram da narrativa breve já no medievo, conforme já assinalamos. Todavia, desde a Idade Média pode-se encontrar formas embrionárias do conto em Portugal. Em sua fase incipiente, a narrativa curta era escrita como “casos” ou “exemplos”, aproximando-se da fábula²⁹, fazendo recorrência ao maravilhoso: visando a ilustrar uma moralidade de caráter estritamente maniqueísta, realçando as tensões antagônicas bem *versus* mal, com fins éticos-educativos tacitamente imbricados, expressando uma visão teocêntrica, primária, irracional e/ou primitiva do mundo, segundo Moisés (1995).

²⁹ Jacinto do Prado Coelho critica os dicionaristas portugueses por atribuir à palavra “conto” um sentido muito próximo da fábula, ou seja, narração que transmite uma lição moral. Neste viés, postula o crítico, tanto os autores quanto o público aparentam dar maior preferência ao relato de aventuras acontecidas, no presente ou num passado aproximadamente distante, afastado, e que demonstrem uma lição ou moral da história ao final da narrativa (COELHO, 1983, p. 213).

Já no século XV, dá-se vazão à fábula esopiana, fomentada por uma ética leiga e contagiada, provavelmente, pela contística oriental; sendo cultor e representante deste estilo Pedro Alfonso de Huesca, que, por volta do ano 1106, verte para o Latim uma coletânea de contos orientais de proveniência hindu e árabe — cuja tradução tem o título de *Disciplina Clericalis*, foi difundida com sucesso na Literatura, influenciando durante muitos séculos os contistas do Ocidente, entre eles: D. Juan Manuel, na Espanha; Boccaccio, na Itália; e Chaucer, na Inglaterra.

Em 1569, vem a público as narrativas de Gonçalo Fernandes Trancoso³⁰, primeiro contista português de que se tem notícia. Em suas narrativas estão presentes objetivos estético-moralizantes, fazendo jus ao título *Contos e histórias de proveito e exemplo* (1575). Escritas sob o impacto da peste que assolou Lisboa em 1569, e relacionadas com a morte da família do escritor, a obra revela um contista ainda preso aos padrões medievais, além de destacar o maravilhoso em consonância com a fábula e a visão dicotômica da Moral.

Menéndez y Pelayo, citado por António José Saraiva e Oscar Lopes (1996), postula que Trancoso teria adotado contos das coletâneas italianas de Boccaccio, Sacchetti, Bandello, Straparoli e Geraldo Cíntio, contudo não descarta a hipótese de o contista ter se inspirado sobretudo no folclore nacional português (MANÉNDEZ Y PELAYO *apud* SARAIVA; LOPES, 1996, p. 510). Seguindo essa mesma linha, podemos encontrar o Pe. Manuel Bernardes (com *Nova floresta, Meditações sobre os principais mistérios da Virgem*, entre outros), além dos apólogos de Sórora Maria do Céu (nas *Aves ilustradas*, 1734).

Contudo, os contos ou as *Histórias de proveito e exemplo* “[...] não passam muitas vezes de casos ou anedotas. Outros, de forma erudita, são mais extensos e traem a sua proveniência literária” (VITERBO *apud* CAMPOS, 1923, p. XXI), impregnados de um viés sobrenatural, sem preocupações com os critérios da verossimilhança, com preocupações nitidamente didáticas e moralistas.

Na era Barroca (1580-1756), o conto foi escassamente praticado em terras portuguesas. Neste período, a narrativa ainda se enraíza às matrizes pré-renascentistas,

³⁰Teófilo Braga acredita que o conto tenha recebido feições literárias desde o século XVI por Gonçalo Fernandes Trancoso. A antologia de Trancoso compõe-se de trinta e oito contos, sendo que a maior parte deles advém de fontes tradicionais, alguns de proveniência popular e outros de fontes eruditas, amalgamados por comentários de fundo católico. Além disso, apresentam um forte teor moral, disseminados nas narrativas.

mesclando conto literário e fábula, servindo aos projetos da Contra-Reforma, uma vez concebidas no interior do universo cristão católico.

Considerado o iniciador do Barroco na literatura portuguesa e um dos mais importantes discípulos de Camões, Francisco Rodrigues Lobo escreveu, além de romances bucólicos, élogos e sonetos, um livro de contos denominado *Corte na aldeia* (1619), no qual consta uma coleção de diálogos didáticos sobre preceitos da vida na corte.

Por sua vez, o Arcadismo não registra o cultivo das narrativas breves por ser um movimento de cunho poético, embora ocorra a prosa de ficção através de novelas moralistas representada pelo *Feliz independente do mundo e da fortuna* (1779), do Pe. Teodoro de Almeida, e pelas *Aventuras de Diófanos* (1752), de Teresa Margarida de Almeida da Silva e Horta.

Durante o Romantismo, o conto volta a ser cultivado largamente em Portugal, desdobrando-se em duas vertentes: a historicista e a popular. Na primeira, o escritor Alexandre Herculano despe o gênero literário de seu conceito apologético e desponta com o propósito de reconstruir o quadro histórico com suas *Lendas e narrativas* (1851), centradas no medievalismo, exibindo a livre expansão da fantasia criadora. De acordo com Saraiva e Lopes, as obras de Alexandre Herculano (re)visitam o medievalismo português, ao mesmo tempo em que demonstram o interesse desse escritor pelos estudos históricos (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 712). Já Rebelo da Silva, contemporâneo de Herculano e, seguindo as suas pegadas, publica uma série de romances históricos, e é dessa forma que traz a público seus *Contos e lendas* (1873), e nestes, mescla ficção e historiografia, com mais autonomia na seleção dos temas históricos, mas só consegue alcançar notoriedade com *A última corrida de touros em Salvaterra*.

A segunda vertente, constituiu-se pelos contos da atualidade, predominantemente campesinos, de extração rural, integrando-se em outra tendência da literatura portuguesa, ou seja, os contos rústicos propriamente ditos e que entraram em voga, mais precisamente durante os séculos XIX e XX em Portugal, sendo praticado por escritores consagrados ou que despontaram por meio destas narrativas de ambiência rural, atraindo a maior parte dos ficcionistas da época por darem um enfoque mais amplo à realidade contemporânea com temas populares e patrióticos, destacando-se escritores como Rodrigo Paganino com *Os contos do Tio Joaquim* (1861), em que se explicitava uma certa moralidade cristã, quase um regresso aos “exemplos” de Trancoso, já que em seus contos fica evidente a intenção moralizadora, ortodoxa e

paternalista deste escritor, apresentando um ambiente campesino praticamente idealizado, ao passo em que exhibe a virtude da resignação do camponês em aceitar o sofrimento e a opressão de forma salutar e nunca cultivar pretensões, em querer melhorar a sua condição; além de evidenciar as trágicas conseqüências (morais, sociais, familiares) de se ser um ateu. Segundo António José Saraiva e Oscar Lopes, o propósito de Paganino se consolida com a doutrinação popular, dispensando, muitas vezes, o estilo literário do ultra-romantismo, optando pela simplicidade ao buscar reproduzir uma linguagem mais próxima da popular a fim de implementar fins mais conservadores e moralizantes (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 768).

Na esteira de Rodrigo Paganino, escritores como Júlio Dinis, Camilo Castelo Branco, Júlio César Machado exploraram a temática campesina ou rural, tendo como precursor *O pároco da aldeia*³¹, de Alexandre Herculano, que influenciou numerosos autores dos fins do século XIX e começos do XX.

Com efeito, o conjunto de circunstâncias histórico-sociais foi a pedra de toque para o sucesso e a disseminação do conto e do romance rústico em terras portuguesas, pois

[...] por um lado, os tipos e as pequenas intrigas da aldeia ou de vila eram mais acessíveis ao horizonte da consciência de maior parte do público português do que os problemas mais complexos da vida urbana; por outro lado, perante as condições próprias da vida urbana em desenvolvimento, da burocratização, da centralização administrativa, muitos escritores reagiam idealizando um sucedâneo da velha tradição bucólica onde as relações humanas aparecessem menos deformantes e mais espontâneas (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 897).

Inúmeros intelectuais portugueses e quase toda a burguesia provinciana e grande parte de Lisboa provinham de famílias de proprietários rurais ou a estas estavam ligadas por laços diretos ou indiretos. Em contrapartida, Camilo Castelo Branco, Abel Botelho, entre outros, servindo-se do conto rústico, mostraram a falsa idealização da vida campesina, ocupando este gênero, um excepcional lugar de destaque em Portugal.

Ainda na esfera do Romantismo, tem-se o conto fantástico, com manifestações isoladas, enveredando-se pela prosa de imaginação como *A Dama Pé de Cabra*, de Alexandre Herculano, e *Roberto do Diabo*, dos *Contos ao luar*, de Júlio César

³¹Em *O Pároco da Aldeia*, livro de cunho altamente memorialístico, há uma reviviscência da aldeia da infância do autor, com elevadas considerações ao Catolicismo, por envolver uma miscelânea de rituais, imagens e símbolos visíveis do mundo cristão-católico; oferecendo um quadro de costumes idealizados utopicamente e sem violentas deformações polarizantes (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 714).

Machado, e das *Prosas bárbaras* (1905), de Eça de Queirós. Além disso, dois autores se enquadram nesta vertente: Teófilo Braga e Álvaro do Carvalho, pautando-se na idéia de que a narrativa fantástica lança mão da ironia, do humor e do grotesco, num clima macabro em que se configuram reflexos das leituras de Hoffmann, Poe e Baudelaire. Dessa forma, conforme pontua Massaud Moisés (1995), o conto, durante o período romântico, era utilizado como narrativa popular, fantástica e/ou inverossímil.

De acordo com Jacinto do Prado Coelho (1983), é só no início do século XIX que toda tendência estético-moralizante tende a desaparecer, predominando narrativas mais realistas, seja de fundo histórico, seja do domínio da experiência do autor. Nesta vertente, podemos encontrar *Lendas e narrativas*, de Alexandre Herculano, com contos mais fixados em documentos de arquivo, mas revelando resquícios de uma prosa fantástica.

O conto, no entanto, só irá desligar-se de suas raízes folclóricas, atingindo o primado de obra de arte, nivelando-se ao romance e à novela, durante o período do Realismo. Mesmo assim, Eça de Queirós, apesar de sua vasta produção romanesca realista de início, perpassa na contística uma involuntária visão romântica, resvalando no idealismo metafísico, conforme pontua Massaud Moisés (1995).

Ângela Varela (1997), em um ensaio crítico sobre a contística queirosiana, considera que os contos deste escritor têm um fundo sempre crítico ou moralizante, alimentados dos motivos e dos gêneros histórico-míticos de diversos substratos civilizacionais (VARELA, 1997, p. 78). Dessa forma, a narrativa ficcional queirosiana está intrinsecamente presa aos fatos reais, mesmo quando faz recorrência a propósitos moralizantes presentificados por mitos, lendas ou um passado distante (1997, p. 72).

Com efeito, no conto, Eça de Queirós consegue atingir com maestria a economia de meios, sem digressões e sem divagações secundárias, focando o essencial, recorrendo ao gênero “[...] como forma de evasão à rígida disciplina realista que a si próprio se impusera. Alguns trazem a marca dessa exigência de escola, outros, até porque escritos em épocas diferentes, não obedecem a esse padrão” (FERREIRA, 2006, p. 12). Logo, não é de se espantar que a temática do escritor de *Singularidades duma rapariga loura* seja tão rica e variada e desperte tanto a atenção da crítica.

Por outro lado, Abel Botelho³², José Augusto Vieira e Júlio Lourenço Pinto, impregnados pela corrente do Naturalismo, centraram-se em casos de psicologia patológica, sendo os dois primeiros mais influenciados pela ficção naturalista de Zola e, Lourenço Pinto muito mais condicionado por Balzac. Dessa forma, estes escritores legaram para os seus contos a mundividência hospitalar dos volumes da “Patologia social”, trazendo implícitas em suas obras os postulados do substrato romântico pelo idealismo subjacente.

Oscilando entre o Realismo na sua configuração patológica e o Decadentismo, Fialho de Almeida imprime um pessimismo quase doentio em sua contística, além de coadunar a aridez do sol alentejano, revelando a indignação contra o burguês e a cidade, a nostalgia romântica do “paraíso” natal, na província. Os contos fialhescos retratam uma intensa deformação psicológica (*A ruiva, O roubo*); às vezes, um instinto animal, oscilando entre uma complacência sádica e masoquista (*Os pobres, O homem da rabeça*). Além disso, em alguns contos fialhescos pairam uma angústia patética; sugestão simbolista do mistério metafísico, plenitude mórbida da sensação (*Abandono do Pombal, Madona do Campo Santo*). Para Saraiva e Lopes, os contos de Fialho revelam transposições das obsessões, demonstrando a degradação psicofisiológica e social deste escritor (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 903).

Por outro lado, Trindade Coelho, considerado um continuador de Fialho, mas dando à sua obra um sentido quase inverso (NEVES, 1982, p. XVII), é o mais característico representante do conto rústico e também o seu grande cultor na opinião da crítica. Ao publicar o livro de contos *Os meus amores* (1891) recria teluricamente o seu Trás-os-Montes, ou seja, as gentes, os bichos e a paisagem. Para o crítico João Alves das Neves, Trindade Coelho deve ser posto entre os principais renovadores do conto em Portugal, ao lado de Fialho de Almeida e Eça de Queirós.

Conforme já antecipamos, o conto alcança em Portugal a sua maioria literária com o advento da produção realista, desvincilhando-se dos temas históricos populares ou folclóricos, desvinculado de objetivos de cunho moral, declarados e/ou implícitos. É válido ressaltar que o conto realista, de acordo com Massaud Moisés, visa a alvos nitidamente estéticos, seja nos temas, seja no estilo, mesmo quando atrelado aos preceitos científicos.

³² Em *Mulheres da Beira* (1898), Abel Botelho condensa neste volume de contos, fortes nuances passionais bem ao estilo camiliano; com tiradas moralistas, o escritor pretende explicar a fatalidade romântica da paixão aventando fatores da hereditariedade mórbida (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 893).

Acerca do conto e atentando para o seu viés trágico, à época do Simbolismo, o escritor Carlos Malheiros Dias, autor de *A vencida* (1907), apresenta nesta obra dez narrativas corporificadas de atmosfera aristocrática, apresentando casos amorosos com desfechos trágicos, culminando em cenas melodramáticas, artificiais, inspiradas na mundividência romântica; coadunando uma visão passadista da realidade, conforme postula Massaud Moisés (1995).

Analogamente, Raul Brandão, pertencendo, entre outros, à corrente do Simbolismo em Portugal, revela em suas narrativas os deserdados da Fortuna, envoltos em um mundo de Dor, a procurar no sonho a impossível evasão (MOISÉS, 1995, p. 21). Nas obras de Raul Brandão, de acordo com Saraiva e Lopes, há um obstinado apego a certas imagens e palavras, além da evocação da dor perante a humanidade oprimida pela exploração dos poderosos, manifestando uma obsessão tangente com o sofrimento, a humilhação; outras vezes, chega a criar uma atmosfera propícia para denunciar certas deformações de psicologia social (impulsos criminosos), ou, antagonicamente, procura através do sonho a transfiguração da realidade circundante (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 980-981).

Enquanto Aquilino Ribeiro, condensando em sua narrativa o realismo à Eça de Queirós e o regionalismo simbólico cultivado nos fins do século XIX, e princípios do XX, fixa-se em um estilo torrencial, entre erudito e popular com a finalidade de reconstituir a paisagem de sua Beira Alta natal, através de uma ótica apaixonada, deixando-nos antever em sua obra “o amor pagão das coisas naturais”, além da “[...] integração do drama humano no concerto das forças naturais através do amor e dos sentidos” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 972). De acordo com António José Saraiva e Óscar Lopes (1996), as narrativas aquilianas apresentam, ainda, camponeses, almocreves e outros tipos sociais marginalizados, que com esperteza e astúcia se lançam no embate contra todas as opressões sociais que lhes roubam o fluxo vital.

Entre os anos de 1915 e 1927, Portugal vê a produção da chamada geração de Orpheu, responsável pela introdução do Modernismo em Portugal, seguindo as mesmas trilhas das vanguardas européias — “facção rebelde, iconoplastamente voltada para a decifração do enigma poético” (MOISÉS, 1995, p. 21) e pouco voltada para a atividade em prosa.

Apesar do pouco relevo dado à prosística, pode-se observar três dimensões no conto desse período: o conto policial, ou “policiário” (como queria o seu cultor

Fernando Pessoa), o conto “lírico” (sendo cultivado por Mário de Sá-Carneiro em sua obra *Céu em fogo*) e o conto “futurista” (tendo como representante Almada Negreiros).

A partir de 1927 até o ano de 1940, surge o grupo Presença, que deu à prosa narrativa lugar de destaque e, em especial à narrativa breve, a ponto de alguns escritores estarem situados entre os mestres no gênero em seu País: “Praticamente nenhum dos presencistas, quer os mais ortodoxos, quer os companheiros de jornada, se eximiu de pagar tributo ao conto” (MOISÉS, 1995, p. 23). José Régio, Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões (publica a *Unha quebrada*, em 1941) e Miguel Torga foram os primeiros mentores da *Revista Presença*.

Em 1946, José Régio publica o livro de contos *Histórias de mulheres* e, em 1962, *Há mais mundos*. Sua contística gravita, geralmente, em torno de personagens femininas de exceção, tendo como ingredientes o transcendentalismo religioso, o moralismo cético e a intuição poética do escritor, além de focar aspectos da crítica de convivência, há um psicologismo de fundo religioso que “parece evoluir no sentido de uma ótica idealista” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 1013), perpassando, simultaneamente, um certo lirismo patético e metafísico em suas obras.

Considerado como um escritor substancialmente contista, Branquinho da Fonseca se insurge explorando as categorias do mítico, do *nonsense*, do simbólico, do fantástico, evidenciando uma postura lírica meio decadentista e de inclinação para a teatralidade expressionista, ou manuseando a “arte do implícito”, no estilo de Katherine Mansfield. Para Saraiva e Lopes, a melhor obra de Branquinho da Fonseca reside nas suas magistrais coleções de contos. Sua contística está permeada pelo mistério, medo, pesadelo indefinido, sem contudo abandonar um senso de verossimilhança que envolve a realidade circundante, sendo o conto *O barão*, inicialmente incluído em *Rio turvo*, a sua obra-prima (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 1015-1016).

Por outro lado, apropriando-se de uma ótica humanista e circunscrevendo suas narrativas em uma ambiência trágica, de lirismo e comoção, deparamo-nos com o escritor Miguel Torga, em quem nos deteremos mais exaustivamente neste trabalho — autor de contos citadinos (a exemplo do livro *Rua*, publicado em 1942) e campestres, mais numerosos e mais relevantes de acordo com a crítica (*Bichos*, 1940; *Contos da montanha*, 1941; *Novos contos da montanha*, 1944 e *Pedras lavradas*, 1951). De acordo

com Moisés (1995), nos contos³³ de extração rural, o escritor consegue imprimir às cenas bucólicas uma tonalidade mais trágica e mais realista.

No bojo de nossas discussões sobre o elemento trágico e suas relações com o conto, convém ainda lembrar que as personagens trágicas torguianas estão infalivelmente presas ao meio português, revelando dialeticamente certo fatalismo e um telurismo por vezes exacerbado, mas não deixando de fazer suas escolhas e opções ao longo do percurso da narrativa, num ambiente em que se movem conflitos e tensões individuais e sociais, concomitantemente.

Persiste, no conto de Miguel Torga, um clímax trágico, preparado paulatinamente pela maestria do ficcionista que consegue condensar progressão e intensidade, motivadas por conflitos sociais, individuais e religiosos, entre tantos outros.

Convém ainda ressaltar que a narrativa torguiana é essencialmente demiúrgica, já que o narrador consegue penetrar na intimidade das personagens, pondo a nu, muitas vezes, o seu mundo psicológico, mas sem cair em psicologismo, sem comprometer o dinamismo e o impacto da fabulação e sem engendrar digressões ou divagações que poderiam ser nocivas à estrutura do conto.

Conforme poderemos observar no próximo capítulo desta dissertação, a fabulação trágica torguiana, por ser altamente dinâmica, não perde em impacto, mas se constrói mediante uma situação-limite, emprestando à narrativa maior vivacidade, embora possa imiscuir-se, muitas vezes, em um individualismo e em um pessimismo romântico muito grande, oposto à corrente neo-realista do qual o escritor é parte integrante.

³³ De certa forma, aquilo que Bakhtin define para a teoria do romance pode ser empregado, sem prejuízo, para o conto torguiano, por este ser também um gênero plurilíngüe, por ser fecundado na linguagem e estar presente em seu bojo “vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam [...], expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diversos discursos de sua época” (BAKHTIN, 1993, p. 106).

CAPÍTULO 2: OS SENTIDOS DO TRÁGICO EM MIGUEL TORGA

Conforme vimos, o destino humano concebido pela tragédia grega era irrecorrível. Através da *moira* (destino) e da *ananké* (necessidade), o mundo era organizado de forma inexorável, imutável, de modo a se evitar o caos pela desobediência às leis do cosmos (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 8). O destino assim concebido tinha poderes nemésicos, sobrenaturais, que associado à *hybris* (violência) e à arrogância do herói trágico incorria em uma errância (*hamartia*) que conduziria o protagonista trágico para o processo de infelicidade e desdita.

Alguns críticos consideram que para se abarcar o universo mítico da tragédia é preciso fazer recorrência obrigatória à história sócio-política-cultural da Grécia antiga. Lígia Militz da Costa e Maria Luiza Ritzel Remédios partilham da mesma opinião:

[...] Dos cultos que existiram paralelamente à religião oficial da Grécia, o dionisíaco é o mais importante para a formação da tragédia, por sua característica de grande festa coletiva, de caráter popular, onde Dioniso, quatro vezes ao ano, era cultuado pela fartura da terra, do leite, do vinho e do mel. Nessas festas, havia danças e cantos do ditirambo, que davam ao culto certo caráter lírico, o qual permaneceu na tragédia. Todos esse cultos têm uma origem bem anterior à religião olímpica, e o cruzamento das diferentes tendências religiosas serviu de pano de fundo da tragédia (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 9).

Com muita propriedade, Costa e Remédios vão pontuar, a exemplo de Vernant e Vidal-Naquet (1977), que o mundo grego transitou entre o universo mítico e o racionalista, embora prevalecesse durante muito tempo a concepção mítica da realidade. A partir do advento da racionalidade, do *socratismo estético* contestado por Nietzsche, a tragédia desponta como gênero literário a partir da crise “[...] resultante da luta entre as duas justiças (a mística e a racionalista)” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 9, grifo nosso). Parafraseando as ensaístas, na tragédia antiga, em oposição à tragédia moderna, o caráter dos acontecimentos aterrorizantes direciona o herói trágico que tenta conduzir-

se por seu caráter (*ethos*), mas está submetido ao destino, representado pelas interdições religioso-culturais do mundo grego (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p.9).

Por outro lado, a teoria nietzschiana aponta os alicerces para o fluxo da tragédia elencando os conceitos de apolíneo e de dionisíaco, primando pela reconciliação destes dois princípios e rechaçando todo antagonismo aparentemente imbricado.

O apolíneo é para Nietzsche, o princípio da individuação, tendo em Apolo a expressão máxima da beleza, do brilho, da representação e da aparência.

[...] conceber o mundo apolíneo como brilhante significa não só criar uma proteção contra o sombrio, o tenebroso da vida, mas principalmente criar um tipo específico de proteção: a proteção pela aparência. Os deuses e heróis apolíneos são aparências artísticas que tornam a vida desejável, encobrindo o sofrimento pela criação de uma ilusão. Essa ilusão é o princípio da individuação (MACHADO, 2005, p. 7).

Ainda de acordo com Machado, o apolíneo está muito associado à medida e à consciência em si, enquanto que o dionisíaco não se configura como processo de individuação, mas como abolição de toda subjetividade, desintegração do eu, produzindo no *modus vivendi* a loucura mística do deus da possessão, o entusiasmo, o enfeitiçamento, o abandono ao êxtase divino (MACHADO, 2005, p. 8).

Analogamente, Albin Lesky também vai ao encontro do pensamento de Nietzsche, ressaltando que “o aburguesamento do sentido da vida” conjugado com a “atrofia de nossa imaginação no racionalismo”, nos impediu “o acesso a uma compreensão imediata e verdadeira do trágico” (LESKY, 1976, p. 42). Desse modo, o crítico partilha a mesma opinião do filósofo alemão, ao criticar o racionalismo (o *socratismo estético*, na expressão nietzschiana) que engendra a arte como um recurso destituído de saber e de importância científica.

Sem primar pelo racionalismo ou pelo *socratismo estético*, mas valorizando a arte enquanto veículo de comunicação e encantamento (e por que não, de reflexão?), neste capítulo procederemos à análise de três contos de Miguel Torga — *Madalena*, do livro *Bichos*, além de *O Alma-Grande e O Milagre*, de *Novos contos da montanha* — que acreditamos estar muito mais marcados por um viés trágico tradicional do que pelo trágico moderno, embora reconheçamos que o tradicional e o moderno se entrecruzam e permanecem quase imbricados na contística do escritor transmontano.

É válido ressaltar que o critério da escolha dos contos enunciados se deu pela atmosfera trágica circundante presente em cada um deles: *Madalena*, bicho

humanizado, é uma espécie de *Medéia* torguiana, que sepulta o próprio filho no silêncio da montanha, sem ao menos contar com a ajuda do *deus ex machina*, a exemplo da tragédia euripídiana. *O Alma-Grande* e *O Milagre* retratam, respectivamente, o conflito e o preconceito destinado aos cristãos-novos, mostrando que o trágico é possível dentro das configurações do mundo cristão.

É importante notar que as personagens torguianas são figuras trágicas por apresentarem “as suas paixões mais fortes do que a sua razão” (KITTO, 1972, p. 20). Para H. D. F. Kitto (1972), o herói trágico aristotélico não deve ser um santo, nem tampouco um anti-herói, do contrário sua queda poderia incorrer em fins meramente morais, não engendrando, dessa forma, o trágico. Logo, o herói, pelos pressupostos aristotélicos, deve estar no meio, ou seja, voltar-se mais para o lado bom do que para o mau e encontrar sua ruína em alguma *hamartía* (erro) (KITTO, 1972, p. 12). Enquanto que a figura trágica, segundo o estudioso, age como se estivesse possessa por uma natureza apaixonada, sendo absolutamente incontrolável tanto no amor como no ódio.

Para exemplificar o que nos fala Kitto (1972), veremos, pela análise, que Raquel, assim como Pedro, personagens-nucleares do conto *O Milagre*, são figuras trágicas por agirem pela paixão em detrimento da razão, por se deixarem guiar por instintos, assim como a personagem-título *Madalena*, de *Bichos*. Esta se deita com Armindo para plena satisfação de seu instinto sexual. Enquanto Raquel leva sua paixão por ter um filho até aos liames da loucura e do suicídio; Pedro, por sua vez, casa-se com a louca-estéril, ficando “cego” pela paixão e não se importando com os avisos premonitórios da mãe, do prior e de toda a comunidade. Já em *O Alma-Grande*, a personagem-título mata em nome da religião judaica, seguindo um “automatismo rotineiro”; ao passo que Isaac mata o abafador para executar sua vingança, movido pela paixão do “olho por olho, dente por dente”, sem temer as conseqüências do seu ato.

Com efeito, o conto torguiano, de viés trágico, modifica-se de um estágio de aparente felicidade para o de infortúnio, pela reviravolta aristotélica, mas que não se apresenta como um fator oriundo da deficiência moral, e, sim, como componente de um erro cometido de forma natural, sem os indícios da culpa da ideologia cristã, tal como acontece com a personagem-título do conto *Madalena*; com Isaac e a personagem-título do conto *O Alma-Grande*; e com Pedro e Raquel de *O Milagre*. As personagens supracitadas agem muito mais movidas por paixões, cometem erros (*hamartía*) sem enveredar pelos entraves da culpa e da consciência trágica moderna.

Fernão de Magalhães Gonçalves (1995) postula que “a tragédia é o corte transversal definitivo de toda a ação humana” (GONÇALVES, 1995, p. 30) e que a literatura torguiana trava um permanente embate entre o sagrado e o profano, revelando simultaneamente a natureza revolucionária, asceta, mística, anárquica e cética do escritor transmuntano. Para o crítico, a obra de Torga está estruturada por três discursos ou níveis de sentido que se sucedem dialeticamente: o apelo da transcendência (discurso teológico), o fascínio telúrico (discurso cósmico) e o imperativo da liberdade (discurso sociológico). Segundo o ensaísta, o discurso sociológico convive com o discurso teológico e com o cósmico ao longo da “criação” torguiana, coadunando “[...] contradições coerentes que integram e desintegram todos os níveis e implicações da existência humana e da sua condição” (GONÇALVES, 1995, p. 119-120).

A nosso ver, Torga ironiza pelo discurso teológico a exploração social conformada, por isso a sua consciência religiosa, de acordo com o ensaísta, não se deixa alienar, nem concorda com a desigualdade e a arbitrariedade de forças antagônicas, mascaradas por uma falsa harmonia e aceitas com resignação (alienação) em nome de um poder divino que se conforma com todas as coisas, até mesmo com a falta de liberdade. Deste modo, o ensaísta sublinha que a alienação reside nas relações de poder, uma vez que o indivíduo não se guia pelas normas de sua razão, mas pelas ordens da pressão dominante representadas pelas instituições.

Ainda de acordo com Fernão de Magalhães Gonçalves, as palavras *Deus*, *destino* e *liberdade* são os mais recorrentes do texto torguiano e demarcam todo o seu polarizado discurso. A produção torguiana reflete um panteísmo pagão e um “[...] caráter trágico e religioso que, a ritmos e pressões irregulares, lateja ao longo de toda a obra” (GONÇALVES, 1995, p. 37). Além disso, a progressiva degradação da relação humano-divina se reverbera na obra torguiana, refletindo a inquietação, a angústia e o desespero ao longo de toda a produção, que, de acordo com o ensaísta, é contundente ao sublinhar que, “[...] a afirmação do humano é a negação do divino” (GONÇALVES, 1995, p. 47) na poesia e na ficção do escritor transmuntano. Já para António Manuel Ferreira (2007), com quem concordamos, na obra torguiana “o humano diviniza-se e o divino humaniza-se”, já que o divino na ficção torguiana está muito entrelaçado com a própria condição humana, ou vice-versa, sem enveredar-se por matizes ideológicos ou tomar partidos religiosos (FERREIRA, 2007b, p. 11).

Para Fernão de Magalhães Gonçalves (1995), os conceitos de liberdade e destino não se opõem, mas, pelo contrário, se complementam, pois não se pode responsabilizar

nada e ninguém pelas opções e pelas escolhas que fazemos. Dessa forma, a liberdade é traduzida como escolha e decisão conscientes, responsáveis, e “[...] não significa, com efeito, a abertura de uma série infinita de possibilidades” (GONÇALVES, 1995, p. 52).

Para os gregos, o estatuto da liberdade perante o destino inexistia, já que o homem era movido por forças superiores que lhe eram exteriores e/ou então era coagido pelo medo em desafiar as potências divinas e sofrer o castigo de tal opção. Entretanto, a díade liberdade/destino dentro da concepção torguiana são antinomias, já que Torga concebe o homem enquanto um ser livre para decidir, para escolher. Dessa forma, o homem torguiano interfere em seu destino, embora se reconheça que este possui um alto poder de atração e a fatalidade lhe seja inerente. Entretanto, em *Orfeu rebelde*, o poeta afirma de forma axiológica que *o destino destina/ Mas o resto é comigo*, ou seja, “[...] a liberdade é a condição da ação e só há liberdade na decisão” (GONÇALVES, 1995, p. 78). Desse modo, Gonçalves reconhece que a liberdade e o destino são ligados pela contradição, eixos da catástrofe que proporciona a ruptura do divino com o humano:

O homem que quer ser livre é, assim, um todo assimétrico, inidentificável consigo próprio, tão dividido na sua irreduzibilidade como atomizado em seus conflitos. O homem torguiano nunca se alienará, no entanto, da distorção ciliciadora dos mais íntimos impulsos que o dividem, afinal, no cidadão que a sociedade oprime e limita, e no indivíduo que o destino atrai e desarma. Mas é uma liberdade válida dos dois níveis inconciliáveis que se trata de conseguir, avaliar e escolher (GONÇALVES, 1995, p. 98).

Para o crítico, o trágico torguiano reside na escolha do indivíduo, ou seja, o trágico reside na angústia de viver sem Deus, na distância do divino, proporcionando o desespero, pois o homem “[...] enclausurou o destino na liberdade e instaurou na ordem natural o seu paraíso” (GONÇALVES, 1995, p. 119).

Analogamente, Eduardo Javier Alonso Romo (2000) considera Torga um rebelde de estirpe romântica, apontando que o escritor de *Novos contos da montanha* está em permanente embate com a potência divina, como um Prometeu libertado que a todo custo desafia Deus para uma luta frontal em nome do homem. Daí resultar a presença de um prometeísmo, revolta e afirmação da imanência humana, animal e terrena em oposição à divindade transcendente (ROMO, 2000, p. 66). Segundo o ensaísta, os verbos *nascer*, *procriar* e *morrer* são os grandes ícones sacrais da estética torguiana, pois cada risco tem a função de renovar o trauma do nascimento, gerando o contraste vida e antvida em sua contística. A essa visão de Romo (2000),

acrescentaríamos que a maior parte dos contos torguianos, aclimatados em uma atmosfera trágica circundante, promovem o duelo entre a vida e a morte, dando vitória à vida apesar dos trágicos embates com a morte.

Romo (2000), à semelhança de Gonçalves (1995), pontua que há no escritor de *Pedras lavradas* uma visceral rejeição de Deus, mas que paradoxalmente persiste uma atração profunda pelo transcendente, pelo religioso, a partir de realidades concretas. A nosso ver, na produção torguiana se coadunam duas visões que estão totalmente imbricadas e entrelaçadas: uma visão profundamente cristã e uma visão paradoxalmente pagã, que se confrontam, mas não se negam, que se digladiam, mas não se destroem, por serem fruto da experiência do escritor, de seu processo de formação religiosa na infância e no claustro do seminário de Lamego, como nos descreve em sua autobiografia romanceada, *A criação do mundo* ou nas páginas de seus *Diários*. Por isso, Torga sente-se ateu, mas nega seu ateísmo, filosoficamente:

[Sou] um ateu a conviver com divindades desde a pia baptismal. Primeiro, na catequese, a aprender o nome das pessoas da Santíssima Trindade, a seguir, nas senzalas do Brasil, a conhecer pessoalmente várias potestades tropicais; mais tarde, a ler na História da Grécia e de Roma a genealogia dos senhores do Olimpo; por fim, a soletrar um catecismo pagão nas fragas do próprio berço. – Ateu! – filosofei. – Quem o poderá ser no seio de uma cultura onde noventa e nove por cento do oxigênio que se respira é de natureza celeste? (TORGA, 1972, vol. XI, p. 176).

Por sua vez, o conto torguiano de vertente trágica, apesar de ser habitado em sua essência por mitos pagãos e cristãos, estrutura-se muito mais em uma antropomorfização do que em uma teomorfização, já que as suas personagens são muito mais homens do que heróis, são essencialmente figuras trágicas e seu drama é “desesperadamente mais humanista”, na expressão lapidar de Eduardo Lourenço (1955), do que nemésico.

Nos contos de Torga, o trágico tradicional condensado nos mitos cristãos não apresenta um caráter estóico-moralizante, não existe a consciência do pecado destruindo o teor estético, como podemos perceber, por exemplo, em *Madalena*, personagem-título do livro *Bichos*, objeto de nossa análise a seguir.

2.1 PRESENÇA DO TRÁGICO EM *MADALENA*

A arquitetura trágica do conto *Madalena* é construída pela narrativa, enfocando a personagem-título, que se entrega por inteiro aos amores furtivos com o Armindo, numa noite de festa do padroeiro de sua aldeia. Ficando grávida, a personagem trágica consegue esconder do namorado e das más línguas da sua comunidade o “fruto maldito” de seu ventre, ao contrário da Maria bíblica que carrega em seu seio materno o “fruto bendito” da encarnação divina.

Primando por um reduzido número de personagens, o conto apresenta-nos, de forma pragmática, as duas personagens-nucleares da ação trágica: Madalena e Armindo. Este último é o agente desencadeador da ação, já que seduz a personagem-título na noite festiva dedicada a São Martinho e não aceita casar-se com aquela.

Por outro lado, Madalena, após a recusa do casamento, decide esconder da sociedade e do sedutor Armindo a sua gestação, enfaixando o ventre e vivendo reclusa em sua própria casa, até o momento de dar à luz, fingindo-se doente para não levantar suspeitas. Desse modo, ao sentir as primeiras contrações, sobe à montanha, em direção à casa de uma amiga em Ordenho, a Ludovina, personagem-satélite da narrativa, com quem decide compartilhar o seu segredo. A caminho de Ordenho, dá à luz, na solidão da montanha, e, de forma crua, sepulta a criança e o seu passado.

O conto descreve o espaço onde se dá o evento trágico como um ambiente abrasador, contribuindo, dessa forma, para a caracterização psicológica da personagem: “Queimava. Um sol amarelo, denso, caía a pino sobre a nudez agreste da Serra Negra. As urzes torciam-se à beira do caminho, estorricadas. Parecia que o saibro duro do chão lançava baforadas de lume” (TORGA, 1996a, p. 39). De fato, o *locus* onde se desenvolve a narrativa está eivado de imagens que corporificam a *Via Crucis* em que Madalena se entalou.

O crítico português António Manuel Ferreira considera a natureza uma das personagens-nucleares do universo contístico torguiano. Para ele, e em especial, no conto *Madalena*, Torga “parece revestir a natureza de uma rugosidade que mimetiza as agruras da personagem parturiente” (FERREIRA, 2007a, p. 3). Para o ensaísta, a natureza “comparticipa” nos enredos, e não realiza uma mera função de teor descritivo, já que a descrição comparece narrativizada na fabulação.

De fato, a natureza comparece neste conto — ela é personificada, ganha contornos e caracteres humanos: “Chegada ao meio do planalto, as penedias metiam medo. Espaçadas e desconformes, pareciam almas penadas. Uma gesta miudinha, negra,

torrada do calor, cobria de tristeza rasteira o descampado. Debaixo dos pés, o cascalho soltava risadas escarminhas” (TORGA, 1996a, p. 41, grifo nosso).

O conto não se constrói sobre uma lógica narrativa de começo, meio e fim, já que a personagem-título é enfocada, inicialmente, sob fortes contrações, na sua escalada íngreme pela montanha da Serra Negra. Torga reverte o estatuto seqüencial, contando, por meio de *flashbacks* narrativos, a vida pregressa de Madalena, com uma precisão cinematográfica, utilizando-se de uma linguagem imagética e descritiva:

Madalena arrastava-se a custo pelo íngreme carreiro cavado no granito, a tropeçar nos seixos britados por chancas e ferraduras milenárias [...]. Tudo estava em chegar a Ordenho a tempo de sua hora. Por isso, era preciso reagir contra a própria natureza e andar para diante custasse o que custasse (TORGA, 1996a, p. 39).

Pelos expedientes da narrativa, percebemos o embate de Madalena contra o seu próprio corpo, contra a sua própria natureza. Observa-se que a personagem-título não se resigna em sua condição de mulher grávida, a expirar cuidados, mas age motivada por orgulho e medo, simultaneamente.

Por conseguinte, a personagem-título vive, socialmente, na duplicidade, já que esconde a gravidez do próprio namorado, isolando-se, encerrada na solidão em sua própria casa, durante os nove meses de gestação “com a desculpa de andar adoentada” (TORGA, 1996a, p. 41), mantendo-se pura e digna diante do povo da aldeia de Roalde, pois “preferia morrer, a ficar nas bocas do mundo” (TORGA, 1996a, p. 41).

Madalena “fechou-se em casa, com a desculpa de andar adoentada” (TORGA, 1996a, p. 41, grifo nosso). Essa afirmativa traz uma carga semântica e simbólica muito grande, pois o verbo pronominal “fechar-se” está empregado em sentido reflexivo, podendo significar, estilisticamente, que a personagem tornou-se inacessível, pois se trancou em seu orgulho, em seu egoísmo; desumanizando-se, a tal ponto de sentir alívio ao ver o corpo sem vida do próprio filho ao final da narrativa.

Por outro lado, a expressão “andar adoentada” também carrega uma dimensão semântica específica. O verbo “andar”, neste contexto, está desvincilhado de seu sentido intransitivo, sendo empregado como um verbo de ligação, para mascarar, dionisicamente, o estado da personagem-título. Assim como o deus-máscara transforma-se em bode para confundir os titãs e não ser devorado, Madalena fecha-se em casa, fingindo estar adoentada. Só que ao contrário de Dioniso, que acaba sendo

devorado pelos filhos de Urano e Géia, Madalena, dissimuladamente, consegue “chegar ao fim do fadário na consideração de toda a gente” (TORGA, 1996a, p. 40).

A narrativa descreve a personagem-título como uma ostracizada, enclausurada no recôndito de sua casa, em estado de extrema tristeza, solidão e orgulho:

À noite, na cama, é que em vez de passar contas passava lágrimas... Como vivia só, ninguém, felizmente, dava fé de suas mágoas. E os meses iam correndo [...]. Mas Roalde não havia de ter o gosto de lhe ouvir os gritos. Nem Roalde, nem o tihoso do senhor Armindo (TORGA, 1996a, p. 43, grifo nosso).

Neste confinamento, Madalena passa os nove meses de gestação expiando o seu erro (*hamartia*) no claustro de sua casa, escondendo-se da “nódoa maior que pode sujar uma mulher” (p. 45), da mancha que pode sujar a honra de uma mulher, vivendo em um meio ortodoxo, machista e patriarcal. Ao fechar-se em casa, Madalena fecha-se “num egoísmo desumano”, pela sua atitude “cega e raivosa” (p. 44).

Com efeito, com os primeiros indícios das dores e das contrações, Madalena parte para a casa de Ludovina a fim de esconder da aldeia e do namorado o seu segredo. Durante o inóspito percurso, no cume da montanha, acaba-se-lhes nascendo a criança, que para alívio da personagem, nasce morta.

Por certo, Madalena é uma mulher que encarna um *ethos* (caráter) orgulhoso, firme, deliberado e insubmisso — a submissão da personagem só é revelada uma única vez na narrativa, ou seja, no momento de sua entrega ao Armindo. Tal entrega dá-se zoomorficamente, com “olhinhos de carneiro” (p. 40), de forma rápida e incontinente, tanto que esta “não tugiou nem mugiu” (p. 42). Pelo contrário, Madalena “fez de conta que nada acontecera” (p. 42), passando a esquivar-se das ocasiões de fraqueza, não por sentir-se atormentada pela culpa cristã — característica da tragédia moderna que, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, trabalha com o estatuto da culpa — mas, sim, por ter cedido ao namorado de forma submissa.

Rosane Gazolla Alves Feitosa (1984) pontua que o sexo praticado pelas personagens torguianas é encarado com a maior naturalidade possível, enquadrando-se como instinto ou como algo inerente à natureza humana e animal. Entretanto, o sexo praticado antes do casamento é proibido por ferir a ética da aldeia e sofrer a censura das lentes do código moral-cristão (FEITOSA, 1984, p. 42-43). Com efeito, a *hybris* de Madalena se inflama quando nota que o rapaz não queria casamento, embora este não

soubesse de sua gravidez, mas só pensasse em “repetir a façanha” (p. 40), trazendo “apenas o vício assanhado” (p. 43), já que “o cão só pensava na carniça” (p. 43).

Como bem observou Naide Aparecida Iucif (2003), todo o processo de zoomorfização de Madalena ocorre no momento de sua entrega ao namorado, pois à medida que ela passa a tomar consciência de que fora submissa à sede de sexo do rapaz, ela se arrepende e o evita, embora não se sinta culpada no sentido cristão do termo, conforme já sinalizamos. Desse modo, há um mecanismo de transferência dessa zoomorfização para Armindo (IUCIF, 2003, p. 49) que pratica seus atos libidinosos, avesso a compromissos, por puro instinto animal, como um “cão”, com “o vício assanhado” (TORGA, 1996a, p. 43), já que “casamento, isso não era com ele” (p. 40).

Por sua vez, o mecanismo da reviravolta aristotélica e da peripécia estão presentes neste conto, já que Madalena ao adquirir consciência do seu ato praticado, sai da ignorância, operando o mecanismo da reviravolta ou do reconhecimento. Conforme assinalamos, a narrativa também opera a mudança dos acontecimentos para o seu contrário, ocorrendo a peripécia. Esta logo se dá após a entrega de Madalena a Armindo, já que a moça “queria os banhos na igreja e o casamento em Janeiro” (TORGA, 1996a, p. 42), porém nada disso ocorre, caindo na desdita após a consumação do ato, pois além de engravidar, agora carrega “o maldito do filho dentro da barriga aos coices” (p. 42).

Madalena, cujo nome também faz recorrência à prostituta bíblica convertida, é o emblema do paganismo, da *Medéia* de Eurípedes, destituída de seus poderes divinos, como bem reconheceu Teresa Rita Lopes: “Madalena é uma Medéia de Trás-os-Montes, ferida no seu orgulho de mulher, mas sem as artes da feiticeira da outra, e portanto, sem a evasão alada. Resta-lhe como supremo consolo, descer a encosta e ir matar a sede numa fonte” (LOPES, 1993, p. 32). Carregando em seu ser a plena rejeição ao fruto gerado em seu ventre, por causa da indiferença do namorado, Madalena vive a sua tragédia silenciosamente.

A partir da recusa de Armindo ao casamento, toda a vida de Madalena transcorrerá de forma desumana, mas determinada e viril. Não é sem propósito que a personagem-título se dirigirá para a montanha, lugar da epifania e da revelação, do transcendental e do sagrado. Mas ao contrário da Maria bíblica, mãe de Jesus, que se dirige apressadamente à região montanhosa com o fruto bendito em seu ventre; Madalena sobe à montanha da Serra Negra, mas lá ganha a aridez do ambiente que a

cerca, enterrando o “fruto maldito”, encerrado em seu ser, sepultando para sempre o seu segredo.

A narrativa, dessa forma, transforma a montanha, *locus* da transfiguração, no espaço da desfiguração e da transgressão, sacralizando o ato de Madalena. Nesta Medéia portuguesa, encontra-se um misto de alívio e animalização da pessoa humana, refletindo o universo das vampirizações de uma sociedade retrógrada, ultrapassada e vil, que esconde suas mazelas para permanecer com seus privilégios assegurados. Percebemos que o que angustia Madalena não é a culpa cristã, mas a *hamartia*, o peso do erro cometido por ter se entregado de forma submissa a Armindo. Por isso, quando este novamente a procura para satisfazer seus propósitos hedonistas e sexuais, Madalena o afasta: “— Escusas de teimar: pega ou larga de vez. Se te não presto para uma coisa, também te não presto para outra... Resolve. Cães no rasto é que não quero!” (TORGA, 1996a, p. 40).

Quanto ao Armindo, podemos observar pelos expedientes da narrativa que este personifica o *Eros* humanizado; ele é o emblema daquele que seduz, mas é avesso a compromissos. Além disso, o nome da personagem é altamente sugestivo, uma vez que “[...] arminho é um mamífero da família dos roedores, acostumado a cavar e a esburacar” (IUCIF, 2003, p. 49).

O conto está, por certo, permeado de uma dimensão trágica muito grande, conseguindo coadunar, além disso, mitos cristãos e mitos pagãos em uma narrativa emblemática e que, desde o início, vai revelando a personagem trágica em sua escalada íngreme até a simbólica e sinistra montanha da Serra Negra. Por certo, o lugar escolhido pela narrativa — a enigmática montanha da Serra Negra —, carrega uma carga semântica específica, levando-nos a inferir que não fora escolhido ao acaso, mas por ser enunciador dos sentimentos, do conflito interior de Madalena, conforme também apontou Lopes (1993).

São Martinho, em seu famoso tratado *De Correctione Rusticorum* (572), condena as práticas célticas pagãs disseminadas na Península Ibérica, coibindo as superstições, as cantigas mágicas e diabólicas, além do culto às pedras e às fontes (FRIGHETTO *apud* IUCIF, p. 56, grifo nosso). Madalena dá à luz na encosta da Serra Negra, lugar que, no passado, teria sido o reino dos suevos e que S. Martinho teria tentado cristianizar devido à forte tendência pagã, o que não impediu que os indícios do paganismo fossem sincretizados pelos católicos das comunidades rurais, conforme postula Lucif.

Na esteira do pensamento da ensaísta, também observamos que ao longo do conto há fortes indícios de que Madalena teria assimilado esse culto pagão às fontes, por isso ela deseja tão ardentemente a água da fonte da Tenaria : “Água! Tivesse ela à mão a fonte da Tenaria, um olho marinho que fartava os lameiros e ficava na mesma, água a jorros com que matar a sede da boca, do peito, da barriga, do corpo inteiro, e tudo seria simples” (TORGA, 1996a, p. 43, grifo nosso).

Por outro lado, para a tradição católica cristã, a água é um sacramental que representa o Espírito Santo, fonte de água viva, de vida e de purificação. Em um dos episódios da Bíblia, no Novo Testamento, Jesus encontra-se com uma prostituta samaritana no poço de Jacó. Ele lhe pede água, ao que a mulher nega-lhe pelo fato de ser ele judeu, e também por haver uma contenda histórico-religiosa entre judeus e samaritanos. Jesus rebate o argumento da samaritana, dizendo-lhe, emblematicamente, que todos os que bebessem daquela água sentiriam sede, mas quem bebesse da água da vida, sentir-se-ia saciado (JO 4, 1-26).

A sede de Madalena parece ser, alusivamente, quase a mesma sede da samaritana — o que difere é a busca de santidade desta, em relação à primeira. A sede de Madalena é uma sede de vida nova, de purificação da *hamartia* (erro) cometida, por ter se entregado de corpo inteiro a Armindo. Por isso, agora, desejava água que lhe pudesse matar toda a sede e tudo seria definitivamente mais simples.

O anseio de purificação e de vida nova é tão forte em Madalena que, após o sepultamento do filho, deseja “voltar à aldeia e matar aquela sede sem fim na fonte fresca da Tenaria” (TORGA, 1996a, p. 45). Para isso, purifica-se, preliminarmente, “com fetos verdes”, deixando cair “o pano sujo no charco onde o filho dormia” (p. 45). Logo, a personagem-título deseja purificar-se, já que pretende (re)integrar-se à sua aldeia, sob a máscara da mulher pura e virtuosa.

Convém notar que pelo discurso indireto livre, a narrativa vai se corporificando, ao apresentar a ambiência trágica onde se desenrola a ação, “[...] num cenário de inferno: árvores queimadas, fetos carbonizados” (LOPES, 1993, p. 65). A atmosfera trágica vai se avultando a partir das próprias contrações da personagem, que ao fugir da aldeia para ocultar sua gravidez, encontra os obstáculos de uma natureza em fogo, fazendo-a purgar, até a morte do seu filho, a *hamartia*, o erro cometido na festa de São

Martinho³⁴. Conforme já sublinhamos, não é por acaso, que no conto em análise, Madalena se recolhe na solidão primeiramente em casa, e depois no mato, “até limpar-se de todos os vestígios de seu ato em falso” (LOPES, 1993, p. 53). Porém, não por desejar a santidade, mas, sim, para “esconder a nódoa dos olhos do mundo — a nódoa maior que pode sujar uma mulher” (TORGA, 1996a, p. 40).

Importa ressaltar que Madalena está na zona fronteira entre a heroína e a figura trágica, já que, como preconiza Aristóteles, em sua *Poética*, os heróis “[...] são pessoas que não se distinguem nem pela sua virtude, nem pela justiça; tampouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em conseqüência de um qualquer erro” (ARISTÓTELES, 2004, p. 61). Conforme enunciado pelo Estagirita, o herói não se destaca nem por ser bom, nem por ser mau, justo ou cometer vilanias, mas por incorrer em um erro. Aparentemente, poderíamos enquadrar Madalena dentro dos parâmetros da heroína trágica, por não reunir em si o estatuto da mulher perversa e vil, nem ser tampouco a mulher santa, pura e imaculada.

Entretanto, ao recuperar a consciência do ato praticado, ao perceber o erro cometido, amaldiçoa o dia em que se deitou com o rapaz, com a resolução em não dar mais vazão aos apelos hedonistas do sedutor: “E virou-lhe as costas [...]. É verdade que a desfrutara por inteiro naquela maldita tarde... Paciência. O que é, comera por uma vez. Danado, ainda rosou [...]. De pouco lhe valeu. Ela cortara de tal maneira o mal pela raiz” (TORGA, 1996a, p. 40).

Por sua vez, por estar possessa de uma natureza apaixonada (orgulhosa), sentindo-se desgraçada, ela encarna em si a figura trágica, lembrando-se das “falinhas doces do Armindo, daquelas falinhas mansas, repenicadas, que a levaram à desgraça” (TORGA, 1996a, p. 42). E após confirmar a gravidez, enfaixou “o ventre sob o saiote de lã, e foi vivendo” (TORGA, 1996a, p. 43), decidida em sua *hybris* e em seu orgulho

³⁴ A respeito da festa de São Martinho, comemorada pelo calendário cristão a 20 de março na região da Península Ibérica, Lucif esclarece que este santo, nascido a 520 d.C. em Pannoni, perto do Danúbio, teria combatido enquanto bispo e evangelista as heresias, convertendo o rei dos Visigodos e todo o reino suevo, além de escrever vários tratados, entre eles: o famoso *Formula Vitae Honestae* e o *De Correctione Rusticorum*, sem esquecer do seu *Tratado de Costumes (De Moribus)*, neste último, a exemplo dos primeiros, pregava a busca da santidade e da purificação interior, pautada em práticas ascéticas, “assumindo-se a solidão como a forma mais prudente de viver como inculpáveis” (IUCIF, 2003, p. 53). Entretanto, os críticos americanos Herbert Thurston e Donald Attwater atestam que este santo não nasceu em Panonni, como teria afirmado equivocadamente algum copista que o confundiu com S. Martinho de Tours, mas teria convertido o rei Teodomiro, rei dos suevos e toda a Galiza. Além disso, construiu inúmeros mosteiros, entre eles o de Damium, servindo-lhe de sede para as suas atividades missionárias e de seu episcopado, com o consenso dos monarcas sérvios (hoje a cidade de Mondoñedo, na Galiza), sendo Martinho o primeiro ocupante (THURSTON; ATTWATER, 1987, VOL.3, p. 229).

ferido, a não deixar que a aldeia de Roalde, ouvisse-se-lhes os gritos: “Nem Roalde, nem o tihoso do senhor Armindo. Não lhes dava essa glória” (TORGA, 1996a, p. 43).

Dessa maneira, na sua escalada pela montanha próxima à hora do parto, Madalena, novamente se zoomorfiza, desumanizando-se, por isso “se arrastava, quase morta, por ermos amaldiçoados, para que tudo continuasse entre ela e Deus” (TORGA, 1996a, p. 43), levando “o maldito do filho dentro da barriga aos coices” (TORGA, 1996a, p.42), sentindo que suas dores, suas contrações “pareciam cadelas a mordê-la” (TORGA, 1996a, p. 44). Neste ponto, Madalena é muito mais uma figura trágica do que uma heroína³⁵ aristotélica, uma vez que esta é a figura da mulher que se desumaniza, mediante seu orgulho ferido, que se deixa mover por seus instintos naturais. Por isso, logo após o nascimento do filho natimorto, enterra-o sem nenhuma comoção, agindo de forma rápida e instintiva, pois o que importa para ela é manter as aparências, a sua posição de mulher pura e virtuosa no contexto da sociedade patriarcal e ortodoxa de sua aldeia, nem que isto viesse a lhe custar à própria vida ou a vida de seu filho.

Por sua vez, percebe-se mais nitidamente neste conto que Torga usa uma linguagem disfórica, mordente e direta, amalgamada pelo tom zoomorfizador em que é caracterizado o próprio filho de Madalena (“o maldito do filho dentro da barriga aos coices”), as contrações (“pareciam cadelas a mordê-la”). O narrador evita o eufemismo, o seu tom chega a ser “rude, forte, duro” (FEITOSA, 1984, p. 139), contribuindo para evidenciar o processo de desumanização da personagem-título, reforçando o estatuto da impiedade materna, a exemplo da *Medéia*, de Eurípides.

Assim, o conto usa de uma linguagem indiscutivelmente disfórica e sinestésica, quando descreve plasticamente o momento em que Madalena se depara com a morte do filho, logo após o seu momentâneo desmaio, gerado pelas fortes contrações: “Exausta, deixou-se ficar prostrada, a saborear o alívio. As cancelas escancaradas fechavam-se lentamente... Por fim, cansou-se da própria imobilidade” (TORGA, 1996a, p. 45. Grifo nosso).

Madalena sente sinestesticamente o sabor do alívio em não se ver excluída do meio machista e patriarcal da sociedade em que vive, a tal ponto de saborear a morte da criança. Procedendo como um animal, deixa que suas entranhas se fechem simbolicamente para a vida e para uma entrega sexual plena.

³⁵ De acordo com Aristóteles, o herói trágico possui um caráter superior ao comum dos homens. Madalena não possui esse caráter, já que o mais importa para ela é a preservação de sua imagem na sociedade, de mulher casta e virgem, mesmo em detrimento da vida do próprio filho.

Portanto, o narrador torguiano utiliza-se do disforismo ao descrever os primeiros momentos do pós-parto, com agudeza, economia e plasticidade, como convém a um conto modelar: “As cancelas escancaradas fechavam-se lentamente”. Neste trecho, assim como em outros do conto em análise, tem-se a impressão de que o narrador age como se manejassem uma câmera, focalizando com maestria a paisagem humana e física através dos expedientes narrativos.

Analogamente, a descrição do ato sexual também está impregnada de sinestésias e disforismos:

Caras lhe estavam as quatro castanhas assadas que aceitara na cardenha da Tapada. O malandro até jeropiga tinha ali à mão! E ela, a tola, comera, bebera e, por fim, rolara na palha aos berros. Mas de nada lhe valera. De todo o jeito, era sempre sobre o seu corpo rijo o corpo rijo do estafermo, tenso, quente, angustiado. E cederá. Um minuto de fraqueza, ou de piedade concedida a tamanho desespero, e ao acordar – perderá o melhor (TORGA, 1996a, p. 42. Grifo nosso).

Dessa maneira, o rapaz oferece as afrodisíacas “castanhas assadas”, além da “jeropiga”³⁶, com “falinhas doces”, preparando, preliminarmente, o ato da entrega de Madalena. Esta, em “um minuto de fraqueza, ou de piedade” entrega-se de corpo e alma ao “malandro”.

Com efeito, a tragédia de *Madalena*, de certa forma, condiciona “uma tendência bem determinada, e muito eficaz até hoje, de considerar o trágico como algo tão inevitável quanto, em seu fim último, absurdo” (LESKY, 1976, p. 41). De fato, a personagem trágica torguiana é uma transgressora, pois não reúne em si os limites da interdição moral cristã, deixando-se enredar pela sedução de *Eros* e purificando-se com a presença de *Tanatos*, com a morte do filho enjeitado. Madalena é um bicho³⁷, é a imagem do humano simbólico que se desumaniza em contato com a natureza, que não conhece convenções da cultura, nem interditos da complexa natureza humana.

³⁶ Embriaguez e sexo estão na origem das festas e cerimônias dionisíacas, especialmente as bacanaís, em honra a Baco/Dioniso. Madalena, em sua embriaguez dionisíaca, perde a consciência do seu ato e deita-se nas palhas com Armindo, ou seja, “o ato sexual derivado da embriaguez momentânea, ato inconsciente considerado erro e, portanto, algo que deve permanecer escondido” (IUCIF, 2003, p. 88) desencadeará o trágico no conto.

³⁷ *Madalena* é a única personagem-título de composição feminina que se desumaniza no livro *Bichos*. Torga traz à cena uma mulher, com alma de bicho, enquanto dez de seus personagens-título são bichos, com alma humana; exceção feita a dois homens, *Ramiro* e o *Sr. Nicolau*, que a ensaísta Cleonice Berardinelli qualificou-os como sendo o próprio *alter ego* do escritor transmontano. Não se pode esquecer, ainda, do conto *Jesus*, em que a personagem-título, sendo menino, símbolo do cordeiro sacrificial do Cristianismo, realiza seu primeiro milagre: traz um pintassilgo à vida, mediante um inocente e caloroso beijo (BERARDINELLI, 1996, p. 1).

Para Lesky (1976), o trágico clássico ou tradicional, em oposição ao moderno, estaria envolto por uma problemática que continua aberta, dada à essência abrangente e complexa do objeto, por isso há a impossibilidade de abarcá-lo em uma definição mais pontual. Acerca do vocábulo “trágico”, o crítico austríaco considera que este se desligou da forma artística consagrada no classicismo helênico e se mimetizou em um adjetivo “que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido e, acima de tudo, com uma bem determinada dimensão de profundidade” (LESKY, 1976, p. 21) no mundo moderno.

Conforme já ressaltamos, para Lesky (1976), o adjetivo trágico sofreu as implicações da história, assim como nossa concepção de mundo em sua essência mais profunda; chegando a lamentar que os gregos, embora tivessem criado a “grande arte trágica”, não conseguiram desenvolver, por sua vez, nenhuma teoria do trágico que extrapolasse a fronteira deste no drama e envolvesse a concepção do mundo como um todo. Com efeito, o ensaísta chega a apontar alguns adjetivos que costumam particularizar o trágico como sendo algo terrível, estarrecedor, horrível, desagradável, e sanguinário, a partir do exemplo do histórico assassinato de Agripina trazido à luz por Dião Cássio. Para o ensaísta, ao se inscrever o trágico na categoria do “bombástico”, do “terrível”, do “estarrecedor”, do “desagradável”, “[...] a palavra continua sempre indicando algo que ultrapassa os limites do normal” (LESKY, 1976, p. 22). O crítico esclarece, ainda, que a palavra no passado não tinha o mesmo peso da cosmovisão com que se apresenta em nossos dias, alertando-nos, dessa forma, para se evitar um esvaziamento do sentido do trágico nos dias atuais. A exemplo de Aristóteles, em sua *Poética*, Lesky (1976) destituiu a catarse de possíveis efeitos morais e associa a purgação catártica a um alívio, combinado ao prazer, ressaltando que suas raízes ancestrais estão fincadas na medicina.

No conto *Madalena*, percebe-se nitidamente o momento catártico da personagem-título quando esta enterra o filho natimorto, num misto de alívio e de prazer, desvencilhada de qualquer culpa ou efeito moral:

Abriu de todos os olhos turvos. Entre as pernas, numa poça de sangue, estava caído e morto o filho. Carne sem vida, vermelha e suja. O segredo dela e de Deus.

Exausta, deixou-se ficar prostrada, a saborear o alívio.[...]

Com fetos verdes limpou-se. Depois deixou cair aquele pano sujo no charco onde o filho dormia. O pé, sem ela querer, foi escavando e arrastando a terra... Aos poucos, o seu segredo ia ficando sepultado (TORGA, 1996a, p. 45).

Para Northrop Frye (1957), existir é um erro, por alterar o equilíbrio da natureza (FRYE, 1957, p. 209) e para Lesky (1976), tal premissa se confirma, uma vez que a falha trágica ocorre “devido à constituição humana”, e a vida do homem “está de antemão exposta ao engano, às aparências que lhe escondem a realidade, ao desvario que o atrai para a ruína” (LESKY, 1976, p. 24). Madalena, por certo, fora enganada pelas aparências, seus olhos, ao final da narrativa, “viram claro” (TORGA, 1996a, p. 45), pois não se deixará mais enganar pelos próprios instintos. Não é a toa que a personagem se limpa, se purifica com “fetos verdes”, metáfora da esperança de dias melhores e para isso, terá que deixar cair “o pano sujo no charco” onde o filho jazia morto, onde jazia seu passado. Portanto, “eram horas de regressar” para o presente. “Eram horas de voltar à aldeia e matar aquela sede sem fim na fonte fresca da Tenaria” (TORGA, 1996a, p. 45).

Por outro lado, sem recorrer ao *deus ex machina*³⁸ da narrativa euripidiana, Torga opera um desfecho dentro das normas postuladas pelo princípio da verossimilhança aristotélica, já que o filho de Madalena nasce morto, no cume da montanha, durante o seu processo de fuga, e é ali que essa Medéia portuguesa sepulta a criança e o seu segredo para sempre.

Pelos expedientes da narrativa, no livro *Bichos*, o homem é destituído de seu *status* de “rei da criação” para ser ontologicamente um animal entre os animais (GONÇALVES, 1976, p. 31). Assim ocorre com Madalena que se desumaniza após manter as relações sexuais com o namorado; torna-se um bicho, e, indiferente à maternidade e à dor das contrações, sobe à montanha, para ficar longe de todos os interditos morais e sociais da sua aldeia, e de todos os crivos institucionais, tendo só a natureza por testemunha de seu aborto.

Com efeito, podemos perceber que o trágico pode ser possível dentro da configuração cristã do mundo. A redenção cristã não invalida a situação trágica, portanto não invalida a tragédia, mesmo que essa possa apresentar um *happy end*. Embora Albin Lesky tenha apontado que não se pode “coadunar uma visão

³⁸ Medéia, heroína trágica da dramaturgia euripidiana, após matar os filhos, escapa miraculosamente através de um carro mágico, levando os cadáveres das crianças. Desse modo, Eurípides recorre ao *deus ex machina* para proporcionar um desfecho trágico para a sua personagem-título, levando em conta os seus poderes de feiticeira e descendente de Hélios (KITTO, 1972, vol. 2, p. 29-30). Entretanto, esse final surpreendente foi objeto de duras críticas, inclusive do próprio Aristóteles, por este achar que toda e qualquer composição de enredo não pode ferir o princípio da verossimilhança que se baseia em uma ordem de fatos ou acontecimentos inevitável ou provável (ARISTÓTELES, 2004, p. 68)).

cerradamente trágica do mundo com a cristã” (LESKY, 1976, p. 33), esse crítico reconhece que a situação trágica, nem por isso, deixe de existir. Percebe-se que, na contística torguiana, essa situação trágica não deixa de ser instaurada, não deixa de existir, apesar de habitada por mitos pagãos e cristãos. Além disso, na contística do escritor de *Bichos*, o trágico e o universo cristão não são diametralmente opostos, mas convivem paralelamente, já que “aquilo que é sofrido até a destruição física pode encontrar, num plano transcendente, seu sentido e, com ele, sua solução” (LESKY, 1976, p. 33). Nos contos de Torga, podemos observar uma aproximação e uma conciliação análoga entre o Cristianismo e o Paganismo dionisiaco, já que a narrativa opera com elementos recorrentes da mundividência da díade sagrada e pagã simultaneamente, em um movimento de simbiose constante.

Em suma, na tragédia tradicional, o herói trágico constrói permanentemente um embate contra o inexorável, sendo “horripelmente punido por algo que depende propriamente do *fatum*” (COURTINE, 2006, p. 192). Em Miguel Torga, diferentemente, esse destino caminha *pari passu* com a liberdade, concretizada pelo livre arbítrio das personagens trágicas que desracionalizando os eventos, as ações, deixam-se conduzir por sentimentos, instintos, instaurando-se o dionisiaco, tão ao gosto da filosofia nietzschiana, como poderemos observar nos contos que se seguem.

2.2 O ENIGMA TRÁGICO EM *O ALMA-GRANDE*

No conto *O Alma-Grande*, a atmosfera gravita em torno da personagem-título, uma personagem sinistra, encarregada de dar cabo à vida dos agonizantes na aldeia judaica de Riba Dal, antes da chegada do sacerdote, a fim de resguardar o segredo das práticas judaicas clandestinas no interior da comunidade:

[...] E à hora da morte, quando a um homem tanto lhe importa a Thora como os Evangelhos, antes que o abade venha dar os últimos retoques à pureza da ovelha, e receba da língua moribunda e cobarde a confissão daquele segredo — abafador (TORGA, 1996b, p.17, grifo nosso).

Como podemos perceber, o conto é narrado em terceira pessoa, por um narrador heterodiegético, característico das narrativas neo-realistas. O narrador, segundo

Schneider (1993), é onisciente e sua visão dos fatos é maior do que a das personagens. Ele vislumbra os fatos, devassando a própria intimidade das personagens: “Às vezes, uma voz ou outra, depois do pesadelo, levantava-se do fundo da consciência e protestava [...]” (TORGA, 1996b, p.18).

No conto em análise, percebe-se, no campo das estruturas, um reduzido número de personagens que funcionam como personagens-satélites (Daniel, D. Rosa e Lia). Estas precipitam a ação trágica em torno das personagens-nucleares (Alma-Grande, Isaac e Abel).

As três personagens-satélites contribuem para a precipitação da ação, já que D. Rosa lembra a confissão que Isaac jamais poderia fazer (sob o risco de delatar as práticas do código judaico); mediante a lembrança de D. Rosa, Daniel³⁹ aconselha à cunhada a chamar o abafador. Lia, embora se negando a princípio, é vencida pela prudência (pelo medo de ver expostas as práticas judaicas sob a prática da confissão), por isso ordena que o filho chame o Alma-Grande.

Por sua vez, as personagens nucleares condensam três sentimentos motrizes da ação trágica no conto: medo (Alma-Grande), vingança (Isaac) e inocência (Abel).

Os três, porém, debruçavam-se sem descanso sobre o lago onde se refletia a imagem negra do passado. O Isaac, cada vez mais dorido, olhava, olhava, e via a vingança; o Alma-Grande cada vez mais culpado, olhava, olhava, e via o medo; o pequeno, inocente, via apenas a angústia de não entender. E os três formavam como uma ilha de desespero no mar calmo da povoação (TORGA, 1996b, p. 23, grifo nosso).

Esses sentimentos precipitam a ação rumo a um ápice catastrófico, já que o medo de o Alma-Grande é gerado durante a tentativa malograda de dar cabo à vida de Isaac. Este, por sua vez, quer ir à desforra, deseja a vingança, a execução sumária do abafador. Já Abel, como seu próprio nome sugere, é a metáfora da inocência que desencadeará, antagonicamente, toda a ação trágica no conto, já que a sua presença tênue e inocente malogrrou, pela primeira vez, o projeto de execução do pai pelo

³⁹ O sacrifício de Isaac além de dialogar intertextualmente com o texto bíblico (Gn 22, 1-19), isto é, o sacrifício feito por Abraão, pai da fé judaica, de seu único filho como prova de amor e abandono a Deus, rememora aqui no conto torguiano também o sacrifício de Efigênia, de Eurípides, já que a exemplo da heroína trágica euripidiana, oferecida a Ártemis para que o seu pai, o rei Agamenão, obtenha êxito na expedição, Isaac também é oferecido em sacrifício pelo próprio irmão que persuade a mulher do enfermo a praticar a eutanásia, para resguardar as práticas ocultas da religião judaica no seio católico-ortodoxo de Riba Dal.

abafador, o que vai gerar a peripécia, ou seja, a reviravolta da ação em seu contrário, com a morte de Alma-Grande ao final da narrativa.

Apesar da economia linguística, da concisão e da brevidade do conto, Torga constrói com maestria imagens que vão sugerindo ao leitor o perfil das personagens nucleares, o espaço onde ocorre a narrativa, o tempo da ação que corresponde à simetria do tempo psicológico.

O narrador descreve o Alma-Grande como um homem “alto, mal encarado, de nariz adunco”, como sendo perifrasticamente o “pai da morte”: “Desses servos de Moisés, encarregados de abreviar as penas deste mundo e salvar a honra do convento, o maior de que há memória é o Alma-Grande” (TORGA, 1996b, p.18). Dessa forma, o conto cria, pelos artefatos da linguagem imagética e descritiva, uma atmosfera de mistério em torno da figura emblemática da personagem-título. Além disso, a narrativa evoca uma certa aura de terror intercambiada pelo enigmático ao descrever os caracteres do Alma-Grande, pois este, além de ser *alto*, é mal encarado e além do mais é portador de um *nariz adunco*. É certo que o conto, primando pela concisão, poupa-nos desses detalhes aventados, mas deixa indicadas imagens sinestésicas que preparam o ambiente trágico.

Por sua vez, a linguagem cria um efeito mediado pelo trágico e pelo sinistro quando recorre também à descrição do espaço físico onde mora “o pai da morte”, de forma densa e econômica: o Alma-Grande “vivia no Destelhado, uma rua onde mora ainda o vento galego, a assobiar sem descanso o ano inteiro” (TORGA, 1996b, p. 17). Ou seja, a presença personificada do vento como um elemento da natureza é associada semanticamente à expressão apodítica do tempo “sem descanso o ano inteiro”, criando uma idéia da dimensão mórbida do trabalho do abafador – ceifar a vida “sem descanso o ano inteiro”; aludindo, simultaneamente, a ausência de descanso do sinistro Alma-Grande que, ironicamente, era chamado para “descansar” as almas agonizantes da aldeia de Riba Dal: “quem vinha chamar aquele pai da morte já sabia que tinha de subir pela encosta acima a lutar como um barco num mar encapelado. — Raios partam o vento!” (TORGA, 1996b, p. 17). Dessa maneira, podemos perceber também neste trecho que a linguagem é profundamente sugestiva, para isso utiliza de recursos estilísticos, recorrendo à metáfora e, a partir da imagem/símbolo do barco em movimento em um mar revolto, encapelado, insinua sensações tácteis de conflito, tensão, medo, de modo a aludir, de forma hiperbólica, dificuldades de natureza psicológica, em consonância com as dificuldades topográficas que vão dando a dimensão do embate psicológico e

conflitual do espaço físico, com reverberações análogas do estado psicológico dos que procuravam o abafador.

Por outro lado, a sentença imprecativa, “Raios partam o vento!”, contribui para dar maior impacto à imagem-símbolo do barco em um mar bravio e revoltado. Assim, podemos notar que as imagens construídas pela narrativa torguiana dão conta da economia de meios narrativos, ao mesmo tempo em que criam um efeito de terror e suspense na mente do leitor.

Importa ainda ressaltar que a narrativa é toda construída a partir de ironias e antinomias, dando maior vivacidade à atmosfera trágica circundante. Por isso, o Alma-Grande, ao executar os agonizantes, sempre “saía com uma paz no rosto pelo menos igual à que tinha deixado ao morto”, ao passo que a multidão que aguardava do lado de fora do local do sacrifício, após a saída do abafador “olhavam-no ao mesmo tempo com terror e gratidão” (TORGA, 1996b, p. 18. Grifo nosso). Dessa forma, nota-se que a antítese e a ironia persistem na narrativa:

Às vezes, uma voz ou outra, depois do pesadelo, levantava-se do fundo da consciência e protestava; mas no dia seguinte acontecia ser essa mesma voz que no alto do Destelhado, sobrepondo-se à força do vento, o reclamava.

— Tio Alma-Grande! Ó Tio Alma-Grande! (TORGA, 1996b, p. 18).

Portanto, o conto é construído utilizando-se da ironia e da antítese, preparando o leitor para a catástrofe, para a desdita da personagem-protagonista, ao mesmo tempo em que constrói pela descrição, de forma densa e esparsa, o que na tragédia pode ser entendido, de acordo com a concepção de Vernant e Vidal-Naquet (1977), como o *ethos*⁴⁰ (caráter) da personagem-protagonista. Pela descrição física e psicológica que a narrativa apresenta, o Alma-Grande era um tipo esquisito, “alto, mal encarado, nariz adunco” (p. 17); “cara seca” (p. 18); “andava com passos lentos e pesados” (p. 19); era frio e “insensível à profundidade dos mistérios da vida” (p. 20); na hora da execução do agonizante, mantinha os olhos vendados — isto pode ser entendido não só em seu sentido literal, mas pelo viés metafórico, já que a narrativa deixa evidenciado que “o seu

⁴⁰ Vernant e Vidal-Naquet não se aprofundam no *ethos* (caráter) do herói trágico, embora façam uma rápida alusão a este componente da tragédia como sendo uma loucura assassina, uma força demoníaca que ultrapassa o sentimento humano em todos os sentidos (1977, p. 21), logo muito próximo do *daimon* (gênio mau). Já Aristóteles definiu o *ethos* (caráter) como um elemento revelador da decisão, mas incapaz de mostrar a aceitação ou a recusa de forma clara (ARISTÓTELES, 2004, p. 50). Entretanto, nós preferimos utilizar o *ethos* como sendo as motivações, psicologia, personalidade e atitudes de uma determinada personagem.

papel não era olhar” (p. 20) —; sempre apresentava um desinteresse pela vida, pois esta “não lhe dava grandeza” (p. 22); assassino, “matar era a razão de seu destino” (p. 22).

Por seu turno, o Alma-Grande chega a ser zoomorfizado pela narrativa, o que vai contribuir para dar maior intensidade trágica a esta personagem e evidenciar ainda mais o seu *ethos* (caráter): “Bem que se extremara nele o assassino, o animal que bebia a grossos tragos o fio da vida que encontrava no caminho” (TORGA, 1996b, p. 22, grifo nosso).

No trecho destacado, podemos observar que o abafador chega a ser vampirizado (pois “bebia grossos tragos o fio da vida”) pela narrativa, ao mesmo tempo em que manifesta a *hybris* (a violência) da personagem-título, que deverá ser punida com a morte. Além do mais, a personagem-protagonista, pela primeira vez, comete a *hamartia* (erro) de não dar cabo da vida de Isaac: “Em vão. O puro instinto não tinha coragem para empurrar aquelas mãos e aquele joelho diante de uma testemunha” (TORGA, 1996b, p. 22), ou seja, não tinha coragem de matar Isaac diante da criança, o inocente Abel, o que vai lhe custar a própria vida ao final da narrativa.

O leitor ingênuo verá no conto torguiano uma denúncia implícita à eutanásia. Mas, pelas poucas pistas da narrativa que até agora elencamos, percebemos embutido um sistema de crenças estigmatizado no Ocidente — o Judaísmo — que a Igreja Católica perseguiu com as penas da Santa Inquisição, em consonância com o governo português e outros países de tradição católica.

Os cristãos-novos, a exemplo dos judeus, teriam que professar a fé dos católicos, sob pena de perderem sua vida, seus bens materiais e/ou simbólicos, conforme assinala o ensaísta português António José Saraiva no livro *Inquisição e Cristãos-Novos*. Por outro lado, o conto torguiano de viés neo-realista busca na realidade a matéria-prima para a sua consecução, por isso retrata a realidade desses cristãos-novos em terras portuguesas, demonstrando um sistema de crenças capaz de ir até às últimas conseqüências (até a morte), para ver preservada a cultura da fé judaica, desprezada e perseguida pela Igreja Católica em consenso com o Estado: “Por isso, quando chegava a hora da morte e dos últimos sacramentos, era preciso abafar aquele segredo antes que a confissão do moribundo revelasse, num momento de fraqueza, a verdadeira identidade da tribo” (ARNAUT, 1997, p. 78). Dessa forma, o Alma-Grande era, consoante a narrativa, acostumado a praticar a “eutanásia” com o consenso da comunidade de Riba Dal:

Diante da casa, bastava gritar-lhe o nome.
— Tio Alma-Grande! Ó Tio Alma-Grande!
— Lá vai...
Daí a nada a tenaz das suas mãos e o peso do seu joelho passavam
guia ao moribundo (TORGA, 1996b, p. 18).

Desta vez fora chamado para aliviar o sofrimento de *Isaac*, marido de *Lia* e pai de *Abel*⁴¹. O narrador vai elucidando, pelos próprios expedientes da narrativa, o mal que acomete o desenganado Isaac:

Lá dentro, colado à cama que a transpiração alagava, o Isaac parecia ter chegado ao fim. Branco, com dois olhos perdidos no fundo da cara, opresso, como só esperava a ordem de largar a vela. Tinha adoecido havia quinze dias. Um febrão tal que o Dr. Samuel desanimou. Veio, tornou a vir e acabou por aconselhar que tratassem do caixão (TORGA, 1996b, p. 19).

A tensão trágica perdura na cena em que Daniel, irmão de Isaac, fala à cunhada o sinistro nome do Alma-Grande, precavendo-se da confissão, lembrada por D. Rosa. Apesar do embate interior de Lia, esta acaba por convencer-se:

[..] A Lia, a princípio, reagiu quanto pôde. Mas a perspectiva do padre João a entrar-lhe casa adentro venceu-a. Mal rompeu a manhã, com uma voz que fez medo ao filho, mandou-o chamar o abafador (TORGA, 1996b, p. 20).

Percebe-se, desta forma, a mestria psicológica de Miguel Torga, uma vez que recria um clima de tensão e conflito, de forma densa e econômica, como exige a estrutura do conto, que vai preparando o clímax trágico da narrativa. Além disso, o embate interior de Isaac fica no plano interior da personagem, o que lhe aumenta a carga emocional, já que luta avidamente pela vida, impossibilitado de comunicar-se com parentes e amigos e de contar com a solidariedade dos mesmos.

Quando o Alma-Grande entrou, o Isaac estava no auge de um combate que quase sempre se trava de corpo estendido. O inimigo era uma parte de si mesmo apostada em perdê-lo. E a outra metade, um pedaço de ser nobre e agradecido à seiva, corajosamente defendia o resto da muralha (TORGA, 1996b, p. 20).

⁴¹ Observe a escolha dos nomes das personagens feitas por Torga, todos circunscritos na mundividência bíblica, de onde se pode inferir que esta seja intencional para possibilitar uma maior identificação com a religião judaica que escolhe os nomes de acordo com o critérios semânticos, ou seja, dentro de uma perspectiva religiosa ou sagrada.

O narrador, por sua vez, na qualidade de testemunha onisciente da ação e da tensão, pode adentrar na ambiência trágica e revelar o clímax trágico circundante. Dessa forma, a narrativa penetra demiurgicamente na consciência moral de Lia, fazendo-a aceitar a morte do marido como um fato necessário para a preservação do estatuto do código ortodoxo judaico. Por seu turno, Isaac, incomunicável, luta freneticamente contra a morte, contra o estoicismo ou a resignação, contra o “automatismo rotineiro” do abafador:

— Não... Ainda não... Ainda não...
Era terrível o que se passava. À luta que o Isaac sustentava contra forças que nunca ao certo se conheceram, juntava-se o embate dos dois homens, um a saber que ia matar, e o outro a saber que ia ser morto (TORGA, 1996b, p. 21).

O clima de tensão, dessa forma, passa a ser total. Sem conhecer um instante de paz, as personagens estão próximas da catástrofe plena. O tempo da narrativa configura-se como o tempo da tensão:

Estiveram assim algum tempo, de olhos cravados um no outro, a medir-se. Pesado, o suor escorria pela cara do Isaac; quente, o sangue martelava nas têmporas do Alma-Grande (TORGA, 1996b, p. 21).

Um ruído súbito, no entanto, destrói o clima de tensão e a atmosfera trágica: “O barulho a ouvir-se, e o Alma-Grande, com um peso suspenso e de repente liberto, a cair em cima do moribundo” (TORGA, 1996b, p. 21-22). O ruído consegue desarmar as intenções do Alma-Grande com a chegada intempestiva de Abel, metáfora da inocência e da pureza na duplicidade do conto e por extensão, da gênese bíblica: “Um esforço supremo do Isaac para se livrar das garras que o apertavam e a presença atônita do Abel, tiraram às mãos e ao joelho do Alma-Grande a força habitual” (TORGA, 1996b, p. 22).

Alma-Grande. A narrativa não revela o verdadeiro nome do abafador⁴², mas utiliza-se de um pseudônimo emblemático – O Alma-Grande – provavelmente por desempenhar a função trágica de liquidar todos aqueles, todas as almas que estivessem próximas de revelar ao confessor, ao abade, as práticas judaicas praticadas clandestinamente com o consenso da comunidade de Riba Dal. Alma-Grande assume o

⁴² Pessoa que tinha, supostamente, por missão estrangular no leito, com as roupas da cama, os moribundos cristãos-novos ou judeus da mesma comunhão religiosa, para que, na sua inconsciência, não trássem seus cúmplices nas práticas judaizantes (LIPINER, 1977, p. 11).

papel da esfinge às avessas, uma vez que matava os aldeões quando estivessem à beira da morte, ou seja, próximos de revelar o segredo do código judaico.

Acostumado a matar, a ceifar as vidas dos agonizantes antes do viático sacerdotal, o Alma-Grande não se fazia de rogado, até o ponto de ter a certeza de que matar era “a razão do seu destino”, a razão da sua existência. Desta forma, a personagem-título se comporta como se executasse as “ordens de um fado inexorável, envolta em um destino pré-traçado pelos deuses (a exemplo da tragédia grega), ou age pelo mecanismo das circunstâncias (como na tragédia clássica moderna)” (MOISÉS, 1995, p. 257).

Há de se notar que o estatuto da resignação trágica está bem posto no conto, na figura da personagem-título “a aceitar aquele destino de abreviar a morte como um rio aceita o seu movimento” (TORGA, 1996b, p. 19). Pelo excerto destacado, percebe-se, ainda, a inexorabilidade do destino que lhe fora imposta sem questionamento e que o mesmo cumpria como parte de uma missão sagrada, já que tinha “a certeza de que matar era a razão de seu destino!” (TORGA, 1996b, p. 22).

Por certo, os recursos estilísticos da linguagem recriam a atmosfera trágica na narrativa pelo uso de oposições antitéticas e de antinomias: “A casa dir-se-ia um sepulcro habitado por vivos petrificados e mudos. Só no quarto havia movimento e palpitação” (TORGA, 1996b, p. 21. Grifo nosso). Dessa maneira, um clima tumular invade os vivos, já que está posto que Isaac deverá ser eliminado do seio da comunidade com o consenso de toda a sociedade de Riba Dal e de todos os familiares.

Entretanto, no quarto onde se desenrola a ação trágica há “movimento e palpitação” pelo embate vida e morte, já que Isaac luta freneticamente pela vida. O abafador, por sua vez, mostra-se insensível aos “gritos de desespero, apelos sôfregos e angustiados” (p. 21) do moribundo, embora a narrativa explicita que desta vez os apelos e os gemidos soassem em seus ouvidos de forma diferente.

Ao descrever o terrível embate entre o Alma-Grande e o Isaac, o narrador age como se manejassem uma câmera cinematográfica, evidenciando de forma precisa as cenas, a paisagem psicológica das personagens, a entrada sorrateira de Abel, que, por sua vez, quebra o clímax trágico instaurado na narrativa e acaba por dar a vitória a Isaac, que recuperado de sua doença delibera a vingança contra o seu agressor. O Alma-Grande, por seu turno, deixa o quarto de Isaac, atravessa “a sala cabisbaixo, longe da majestade trágica das outras vezes”, deixando a vida “atrás de si” (TORGA, 1996b, p. 21).

Entretanto, a reviravolta aristotélica opera-se na narrativa — a inexorabilidade do destino é quebrada com a simples presença de uma testemunha, com a simples presença do Abel. E o Alma-Grande, pela primeira vez, não executará a sua *hybris*, a sua violência: “[...] Em vão. O puro instinto não tinha coragem para empurrar aquelas mãos e aquele joelho diante de uma testemunha” (TORGA, 1996b, p. 22).

Por outro lado, podemos perceber que a narrativa se fixa muito no olhar do abafador, fazendo-nos recordar intertextualmente a cegueira de Édipo, da dramaturgia sofocliana, já que este permanece “cego” durante toda a sua vida: ao matar o próprio pai, ao casar-se com a mãe. Com efeito, os processos do reconhecimento e da peripécia trágica ocorrem conjuntamente na tragédia edipiana, conforme atestou Aristóteles, já que o mecanismo da ironia é instaurado quando Édipo, como rei de Tebas, torna-se investigador de seu próprio crime, tornando-se um homem duplo, inocente e criminoso, quando descobre o parricídio e o incesto cometidos (reconhecimento), por isso decide purgar sua *hamartía* (erro) com a autoflagelação, vazando os próprios olhos (peripécia), pois estes não viram, quando deveriam ver.

Logo, a ausência da percepção, a falta de um olhar motivaram a tragédia edipiana, assim como a ausência de um olhar “sensível aos mistérios da vida” determinam a tragédia de o Alma-Grande, já que “por desgraça, o Alma-Grande não podia ver” (TORGA, 1996b, p. 20), pois como traz a narrativa “o seu papel não era olhar” (p. 20). Além do mais, “um pano escuro [...] vendara os olhos do Alma-Grande” e agora “a luz que rompia” (p. 21), tira-lhe “a coragem para encarar os arregalados e aflitos olhos do pequeno [Abel], que o varavam, silenciosamente” (TORGA, 1996b, p. 22, grifo nosso). Desse modo, o abafador “olhara pela primeira vez a escuridão de seu poço”, por isso sentia-se “cada vez mais culpado, olhava, olhava, e via o medo” (p. 23).

A *hamartía* (o erro) do Alma-Grande será purgada pelo olhar, já que este gera o medo e a culpa no abafador. Conforme já pontuamos, pela primeira vez, o Alma-Grande sente-se culpado e essa culpa vai minando, aos poucos, a sua coragem. Logo, só quando o abafador consegue olhar, consegue ver “a luz que rompia” (p. 21) as trevas de sua cegueira assassina e consegue perceber “as trevas do hábito” (p. 21), sente-se culpado, e, essa culpa instaura o pavor, o medo da morte que, ao final, será inevitável. Desse modo, o Alma-Grande é o paradigma do homem duplo, já que passa do estatuto da justificação para o da culpa, da errância culpada quando consegue olhar “pela primeira vez a escuridão de seu poço” (TORGA, 1996b, p. 23).

Sem coragem de asfixiar até a morte o Isaac, por causa da presença tênue do Abel, o Alma-Grande desobedece ao destino que lhe fora imposto, pois assim o quiseram as inabaláveis circunstâncias, como, na tragédia clássica, pedia a inexorável vontade dos deuses.

O Alma-Grande desobedece a missão demiúrgica das Parcas. Tendo injuriado os deuses, somente lhe resta aceitar o decreto do *fatum* e purgar até a morte o ultraje cometido – a personagem-título pagará com a própria vida a desobediência cometida, ocasionando, dessa forma, um desfecho final inesperado. Para Aristóteles, esse desfecho inesperado pode caracterizar o que o Estagirita denominou de peripécia, já que implica na “[...] mudança dos acontecimentos para o seu reverso” (2004, p. 57)

Por outro lado, o “reconhecimento, como o nome indica, é a passagem da ignorância para o conhecimento” (2004, p. 57). Portanto, nas cenas finais, dão-se, simultaneamente, a peripécia e o reconhecimento.

Possantes, inexoráveis, as tenazes iam apertando sempre. E, com mais um estertor apenas, estavam em paz os três. O Isaac tinha a sua vingança (matando o abafador) o Alma-Grande já não sentia medo (estava morto pelas mãos do Isaac), e a criança compreendera, afinal (saíra da ignorância para o conhecimento) (TORGA, 1996b, p. 24, grifo nosso).

É importante assinalar, ainda, segundo as lições de Aristóteles, que a peripécia e o reconhecimento podem ocorrer separados ou conjuntamente, sendo que “o reconhecimento mais belo é aquele que se opera juntamente com a peripécia” (ARISTÓTELES, 2004, p. 57), como ocorre em *O Alma-Grande*, conforme observamos.

Por outro lado, podemos perceber que a figura emblemática do Alma-Grande encarna a ambigüidade trágica, por ser o duplo do herói e do anti-herói, disposto a preservar de forma intacta a prática do Pentateuco:

O Alma-Grande é o tipo do herói que assume o destino de uma comunidade perseguida e o papel terrífico de “pai da morte” para preservar a sua identidade profunda, em nome de valores ancestrais, ou de anti-herói, por ser capaz de se desqualificar humanamente ao ponto extremo de abreviar a vida e pôr em causa outros valores como o universal “não matarás” (ARNAUT, 1997, p. 80).

Também não podemos esquecer que a Lei do Talião, isto é, a lei mosaica do “olho por olho e do dente por dente”, corporifica-se na narrativa através de Isaac

quando finalmente consegue se vingar do abafador, tirando-lhe a vida em um local ermo, tendo por testemunha involuntária de sua ação o seu filho Abel, que permanece escondido enquanto o pai executa a sua *hybris*, a sua violência. Dessa forma, a narrativa *O Alma-Grande* apresenta componentes que remetem à natureza literária e antropológica da tragédia, já que o trágico, de acordo com Costa e Remédios (1988), condiciona-se ao ultrapassamento dos limites que determina sempre um castigo a ser pago.

O trágico, em *O Alma-Grande*, corresponde à ruptura da ordem imposta pela Igreja (com seus mecanismos de coerções sociais, com seus interditos inquisitoriais), com a morte praticada no interior da comunidade de Riba Dal para abafar os segredos de suas práticas judaico-religiosas.

Fica posto que ao romper a ordem, na contramão do discurso positivista, ocorre a violência, ocorre o trágico, com vistas a efetuar a justiça. E a zona fronteira que delimita o princípio de justiça e de vingança se reverbera na narrativa, por isso a personagem-título deverá ser morta pela mão do Isaac, para que este tenha sua vingança, afinal.

Em suma, o trágico em *O Alma-Grande* traz à tona a mundividência trágica dos cristãos-novos, e que também será explorado, de certa forma, no conto *O Milagre*.

2.3 TRAVESSIAS DO TRÁGICO EM *O MILAGRE*

Assim como em *O Alma-Grande*, no conto *O Milagre*, as personagens-satélites (Filomena, o prior e a bruxa Ana Rosa) contribuem para a precipitação da ação trágica. Filomena funciona como um oráculo na narrativa, profetizando a sorte e o futuro do casal (Pedro e Raquel), personagens-nucleares da ação. O prior, por sua vez, circunscrito ao âmbito do sagrado, exerce também um papel oracular, funcionando como uma espécie de sacerdote délfico. Já a bruxa Ana Rosa, desempenha seu papel de feiticeira da aldeia, realizando rituais sobrenaturais, a exemplo dos ritos mal-sucedidos de cura da esterilidade e posterior loucura de Raquel.

Entretanto, as personagens-nucleares levam a ação trágica ao seu ápice: Pedro casa-se a contragosto da mãe (Filomena), do prior e de toda a sua comunidade com a “forasteira” Raquel, proveniente de uma outra casta, a casta dos cristãos-novos. Além disso, os recorrentes casos de loucura na casta da “forasteira” constituem um elo forte

de exclusão no seio da comunidade, reificada e alicerçada em preceitos preconceituosos e deterministas.

De fato, após o casamento, a vida de Pedro e Raquel torna-se um mar de sofrimento – a esterilidade e a posterior loucura da esposa, que é confinada em casa durante anos, culmina com o suicídio desta, comprovando as falas oraculares de Filomena, do prior e da comunidade.

Torga, primando pela economia lingüística, concisão e brevidade do conto, elabora, magistralmente, pelos recursos estilísticos da linguagem o perfil das personagens, o espaço e o tempo da narrativa. O narrador descreve Pedro como “uma espécie de príncipe da aldeia, são, alegre e lindo como um S. Vicente⁴³” (TORGA, 1996b, p. 168). Em contrapartida, Raquel era feia, frágil, estéril e além disso, provinha de uma outra casta, com vários casos recorrentes de loucura na família. Dessa forma, a narrativa é construída a partir de antíteses e antinomias que demarcam e distanciam o perfil das personagens-protagonistas. Não é por acaso que o narrador deixa bem explicitado que o casamento para o povo da aldeia “parecia-lhes um atentado contra a natureza” (TORGA, 1996b, p. 168).

No conto em análise, o narrador torguiano traz à tona, através de sentenças oraculares e emblemáticas, a atmosfera trágica em que estão circunscritas as personagens-protagonistas:

A mãe com seu instinto agudo de mulher, a chorar, até o último momento lhe pediu:

— Não cases, filho. Pelo amor de Deus, não cases com ela... Acredita que não é por ser pobre: é por causa da casta... Advinha-me o coração que vais ser muito infeliz (TORGA, 1996b, p. 167).

⁴³ Provavelmente, Torga desejou reunir em Pedro as qualidades de dois santos do calendário cristão católico – S. Vicente de Saragoça, comemorado a 22 de janeiro, e S. Vicente Ferrer, celebrado a 5 de abril. O primeiro notabilizou-se por apresentar um aspecto são e alegre em meio aos martírios sofridos, impostos por Danciano, governador da Espanha em 304 d. C. Este santo chegou a ser esticado numa catasta pelas mãos e pelos pés e nessa posição teve sua carne rasgada por ganchos de ferro. Em seguida, foi obrigada a deitar-se em uma cama de ferro, cujas travas eram pontas em brasa, alimentadas pelo fogo que havia embaixo da cama. Mesmo assim, S. Vicente de Saragoça conservava-se são e alegre como nunca, o que irritou Danciano profundamente, ordenando a aumentar ainda mais os tormentos ao santo (THURSTON; ATTWATER, 1984, vol. 1, p. 189-190). Já S. Vicente Ferrer, recebeu o hábito em 1367 e antes dos 21 anos já era professor da universidade mais famosa da Catalunha. O que chamava a atenção neste santo era que o mesmo possuía uma beleza extraordinária, o que atraiu a cobiça de muitas mulheres de sua época, mas resistindo às tentações, converteu a fê católica numerosos judeus, entre eles, o rabino Paulo de Burgos, que morreu como bispo de Cartagena em 1435 (THURSTON; ATTWATER, 1984, vol. 4, p. 50-51). O narrador torguiano conseguiu reunir as qualidades dos dois santos, mas principalmente devemos atentar que há fortes indícios de S. Vicente Ferrer em Pedro, já que o santo além de possuir uma bela aparência, assim como a personagem-nuclear do conto, teve uma estrita ligação com os judeus de sua época.

Entretanto, percebe-se já na abertura do conto, pelos desvãos da narrativa, que a mãe (D. Filomena) encarna metaforicamente a figura mítica do oráculo delfico, divindade que na Antigüidade Clássica respondia a consultas e orientava por meio de um mago ou necromante, predizendo o futuro, sem, contudo, interferir-lhe no curso das situações.

Inicialmente, pela narrativa, também somos informados da diferença de casta entre a “forasteira” Raquel e a comunidade na qual Pedro está inserido. Filomena posiciona-se contra o casamento, criando obstáculos premonitórios para a consecução do enlace matrimonial. Além disso, pelo sugestivo nome de Raquel e ao se focar a casta de onde esta provém, evidencia-se “um elo judaico que logo a dá como forasteira no seio presumivelmente cristão da comunidade” (LISBOA, 1992, p. 140).

O conto em destaque se condensa tragicamente pelo fator do determinismo. Uma possível hereditariedade (o indício da loucura) está inscrita no código genético de Raquel, bem como de toda a sua família a partir do estatuto científico que atribui a demência e algumas anomalias à carga hereditária dominante: “[Filomena] conhecera-lhe um avô zaranza, ouvira falar de um *antepassado pouco católico da mioleira* e à mãe, embora não fosse propriamente maluca, faltava-lhe uma aduela” (TORGA, 1996b, p. 170, grifo nosso)

Pelos trechos assinalados do conto, percebe-se que os casos de loucura são recorrentes na casta da Raquel agravando-se pela *guénos*, “de um antepassado pouco católico da mioleira” que a sogra se compraz em associar o estatuto da loucura ao seu preconceito religioso, à exclusão dos cristãos-novos do seio ortodoxo católico e que Maria Manuel Lisboa identificou como

uma associação causal literal, se bem que velada, entre a demência e uma ancestral diferença de casta — ou, mais polemicamente, de religião —, apresentando-se assim os desvios da ortodoxia religiosa e psiquiátrica como simultâneos e análogos desafios àquela supertranscendente encarnação da comunitária Lei do Pai que é a Lei do Deus-Padre (LISBOA, 1992, p. 141).

Apesar do preconceito contra a casta religiosa de Raquel, associado a sua falta de atrativos físicos, bem como a incapacidade para realizar as tarefas domésticas, observa-se que todos estes fatores não foram empecilhos para a efetivação do casamento com Pedro.

Por outro lado, a personagem trágica, em um primeiro momento, é o contra-signo da tradição determinística darwiniana, uma vez que sem os atributos físicos da beleza feminina, contrapõe-se aos aforismos da seleção natural que preconiza que só os mais aptos conseguem se sobressair e se adaptar ao meio. Deste modo, casa-se com “uma espécie de príncipe da aldeia” (TORGA, 1996b, p. 168), mas posteriormente ocorre uma reversão desse signo, já que Raquel não se adapta às exigências da vida conjugal, à ortodoxia do casamento patriarcal que impõe a maternidade e a procriação como fator preponderante da união legal no seio da religião judaico-cristã. A protagonista trágica não pode mais lutar contra as ordens impositivas do meio em que vive, resta-lhe a eliminação, o suicídio, atitude condenada pela ortodoxia católica.

Acerca da ausência de atributos de beleza da personagem trágica, Lisboa (1992) faz uma correlação com as suas idiossincrasias psicológicas para evidenciar o estatuto da loucura como um fator intermediário entre o desequilíbrio interno e a filogenia externa, alegando que é por isso que a mãe de Pedro é motivada a sondar insistentemente o comportamento e a fisionomia da nora, sempre em busca de uma pista correlativa do mal que a habita: “Era a obsessão da pobre Filomena – a loucura da nora [...], olhava-a de soslaio de vez em quando, sempre à espera dum gesto, dum esgar, de qualquer manifestação do mal que a habitava”. (TORGA, 1996b, p. 170)

Pedro, por sua vez, ao casar-se com Raquel, ultrapassa o *métron*, a medida humana de cada um, comete de imediato a *hybris*, a violência feita a si próprio e à divindade, de acordo com os aforismos embutidos na tragédia grega, já que em sua fragilidade o homem é plasmado pela miséria de sua condição. Desta forma, o castigo deverá ser instaurado: *até*, a cegueira da razão, se apossa do pobre mortal:

O rapaz, porém, estava cego. Metera-se-lhe a Raquel no pensamento e não havia razão que o vencesse. Sabia que não era bonita, e via bem que nunca seria companheira para lhe jungir os bois e roçar um carro de mato. Mas gostava dela sem saber porquê, doida e teimosamente (TORGA, 1996b, p. 167, grifo nosso).

Impulsionado pela cegueira da razão, Pedro se dirige ao abismo final, a queda fatal nos terríveis braços da *Moirá*, do destino, pois “não havia razão que o vencesse”. Nota-se que Pedro é o homem dionisíaco, plenamente integrado em Dioniso, pelo duplo do êxtase e do entusiasmo, por isso “gostava dela (Raquel) sem saber porquê, doida e teimosamente”.

Por outro lado, ao se enfocar que Pedro estava cego, notamos que a cegueira é uma marca das personagens trágicas torguianas. O narrador torguiano revela-se muito

preocupado com o olhar. Assim como acontece no conto *O Alma-Grande*, a cegueira é também o agente desencadeador do trágico em *O Milagre*, pois é a partir desta cegueira que Pedro terá sua vida encalacrada, convivendo com a infecundidade, a loucura e a morte suicida da esposa.

Pedro, de certa forma, encarna o mito de Sísifo⁴⁴, por ter transformado a sua vida conjugal, o seu trabalho na lavoura, a sua vontade de ter filhos com a Raquel e a posterior busca pela cura da esposa, em um trabalho inútil e sem esperança.

Na Grécia antiga, segundo Torrano (2004), acreditava-se que nenhum sofrimento era inocente. De acordo com a noção de justiça tradicional entre os gregos antigos, um crime podia ser expiado numa geração seguinte, arcando o *guénos* como um todo com os atos dos que o representam. Por isso, ao mencionar a casta de onde provém Raquel, Filomena, à semelhança de um oráculo délfico, faz remissão a uma espécie de maldição familiar (*guénos*, em grego), transmitida hereditariamente a todos os seus parentes e descendentes, por isso teme pelo futuro do filho quando este decide se casar com aquela.

Torga, pela narrativa, constrói uma espécie de coro, como na Antigüidade Clássica, que protesta e não se resigna pela escolha de Pedro:

“Mal a notícia constou na terra, ninguém se resignou.

— Um rapaz daqueles merecia coisa melhor! — protestavam todos” (TORGA, 1996b, p.167, grifo nosso).

O *coro* não se conforma com a resolução de Pedro, por dois motivos óbvios: a *guénos* amaldiçoada de Raquel e por ser Pedro, conforme pontuamos, “uma espécie de príncipe da aldeia”, portador de uma grande beleza, não merecedor, portanto, segundo a lógica dos habitantes da aldeia, de se casar com Raquel:

Embora ninguém pudesse apontar à cachopa tanto como uma unha em matéria de honestidade e a pouca saúde não fosse propriamente um defeito, havia vários casos de loucura na família. E como o Pedro era uma espécie de príncipe da aldeia, são, alegre e lindo como um S. Vicente, tal união parecia-lhes um atentado contra a natureza (TORGA, 1996b, p. 168).

⁴⁴ Sabe-se que Sísifo fora condenado pelos deuses a empurrar sem descanso um pesado rochedo até ao cume de uma montanha, de onde a pedra caía de novo, em consequência do seu peso (CAMUS, s/d, p. 145).

Por sua vez, o prior, como mensageiro do divino, funciona como uma espécie de sacerdote delfico. Ele não interfere na decisão de Pedro, mas o alerta para o perigo de tal união:

Homem vê lá... Pensa bem no que vais fazer... — ponderou-lhe o prior. — A Raquel não é má pequena... Agora quanto ao resto... Tens de contar com a carga hereditária... Olha, eu não digo nada. Resolve tu... (TORGA, 1996b, p. 168).

Desse modo, o prior passa a dar voz ao próprio destino ao falar enigmaticamente pela boca de um mortal circunscrito no âmbito do sagrado. Entretanto, a fatalidade cega esmagará Pedro, já que, impelido por uma paixão e uma cegueira dionisíacas, desconsidera tais avisos oraculares, lançando-se nos braços da sorte, do *Fatum* (fortuna): “Casamento e mortalha no céu se talha. A sorte quis assim, seja o que for” (TORGA, 1996b, p. 168, grifo nosso). Desse modo, a personagem lança-se nos braços da sorte, da *Moira*, do destino, mas a partir de seu livre arbítrio, por uma escolha deliberada e firme — o que qualifica a tragédia moderna, por esta ser fruto de uma opção livre, sem a coerção dos poderes nemésicos.

Portanto, se pensarmos a partir do princípio que rege a tragédia moderna, Pedro tem uma parcela significativa de responsabilidade em sua própria tragédia, já que ultrapassou a medida, tornando-se um êmulo dos deuses, um competidor com as potências divinas⁴⁵. Assim é que “contra a vontade de todos – menos dos pais da rapariga, mortos por vê-la com dono —, casaram”. (TORGA, 1996b, p. 168). Dessa forma, a narrativa aponta com precisão a *hamartía* (erro) de Pedro, ou seja, a personagem-protagonista terá que sofrer por ter sido “contra a vontade de todos”, por não ter tido a prudência do coro comunitário.

De acordo com Jaa Torrano, o coro está profundamente

marcado pelo coletivo, pela solidariedade do espaço político e compartilhado por um destino comum, o coro — em geral — se reconhece aquém dos deuses e dos heróis e se guia pelo exercício da virtude que mais convém à condição humana, a prudência (TORRANO, 2004, p. 25).

⁴⁵ É válido ressaltar que essa preocupação em vir a se tornar um êmulo dos deuses, das potências divinas, é muito mais peculiar na tragédia clássica, que enfocava que a *nemésis* (o ciúme divino) era um dos agentes desencadeadores do trágico (BRANDÃO, 1999, p. 11).

Contudo, ao cabo de três anos, Raquel dá mostras de que é verdadeiramente estéril e infecunda, tornando-se a metáfora da terra árida e seca no seio da comunidade patriarcal, causando “engulhos ao povo” e inquietando “seriamente o marido” (TORGA, 1996b, p. 168). Num lugarejo em que ter um filho é a metáfora da bênção e não tê-lo se constituiria em uma verdadeira maldição dos deuses ou do destino, já que consoante a narrativa “um rebanho de filhos, numa casa de lavoura, é uma riqueza com que o homem conta no bragal da mulher” (TORGA, 1996b, p. 168), ou seja, ter filhos significava angariar “mãos” para o trabalho, gozar das bênçãos divinas e não tê-los, era estar desprovido de tais prerrogativas.

De acordo com Rosane Gazolla Alves Feitosa (1984), os filhos são parte significativa e integrante da família patriarcal, sendo inconcebível uma união sem filhos, já que todos se casam pensando nos seus descendentes diretos e, quando isto não acontece, o destino trata de acabar com a união, como acontece com Raquel, estéril, e Pedro (FEITOSA, 1984, p. 22).

A nosso ver, a tragédia de Raquel nasce, também, deste medo de não procriar. Não é por acaso que a narrativa diz que “há muito já que emprendia, até aos limites do desespero, na sua infecundidade e fizera-se até benzer pela Ana Rosa” (TORGA, 1996b, p. 169). Tragicamente, o desenrolar da narrativa irá confirmar todas as suspeitas e pressentimentos de Raquel quanto à sua infertilidade. Entretanto, Pedro, que a princípio mostrara-se benévolo e compreensivo ao ver confirmadas as suspeitas da esposa de não poder ter filhos, torna-se intolerante “diante da negativa estreme, irremediável, [passando] a uma atitude de desilusão ofendida, revoltada e agreste” (TORGA, 1996b, p. 169).

Conforme podemos observar, Raquel, não podendo cumprir a sua função procriadora no seio da sociedade patriarcal, deverá ser devolvida à terra, e essa devolução será pela via da morte. A narrativa, por seu turno, prima pelo veio trágico — por meio do narrador heterodiegético ficamos inteirados do que vai pelo eu profundo de Raquel, articulado por um intenso clima de tensão interior, extravasada no decorrer da narrativa:

Desgraçadamente, a Raquel sabia que o seu ventre nunca se abriria para nenhum fruto. Desde nova que o negro pressentimento da esterilidade a atormentava. Só por essa razão não se atrevera a olhar para nenhum rapaz com olhos de terra em pousio e aceitar o amor de Pedro sem dar mostras de contentamento (TORGA, 1996b, p.169).

E este pressentimento que habita a protagonista trágica adentra-se numa atmosfera de tensão e tragicidade, confirmando-se-lhe as suspeitas: “[...] Infelizmente, o tempo encarregara-se de confirmar as suspeitas. E agora sofria duplamente, por se ver incapaz e traidora” (TORGA, 1996b, p. 169).

O clima de tensão se instaura na narrativa e evolui assustadoramente: a partir da confirmação da infecundidade feita pela própria Raquel:

— Não. Nunca hei-de ter filhos... — respondeu entre dois soluços. — Tenho a certeza...
Após o decreto de Raquel, Pedro que a princípio era todo compreensão e benevolência, passou a uma atitude de desilusão ofendida, revoltada e agreste (TORGA, 1996b, p. 169).

Atraioada em sua condição de mulher, por não levar adiante o germe da criação, Raquel vê sua aflição crescer *pari passu* a um estado de loucura sempre à espreita. O desespero que a domina vai crescendo a olhos vistos, a caminho de um ápice trágico que se desponta nos liames da narrativa.

Por certo, *Chronos*, deus do tempo, portanto, duplo da vida e da destruição confirmará todos os oráculos e profecias de Filomena no quarto ano de casados: “Eu já calculava... Via-se logo pelo andamento! Futurei sempre que dali nunca te viria nada de bom” (TORGA, 1996b, p. 170, grifo nosso). Mas os maus presságios não param por aí: “— Bem sei que te aflijo. Mas que queres? Agoura-me o pensamento que mais dia menos dia, tens trabalhos... Oxalá que não...” (TORGA, 1996b, p. 170). Todo um estado de tensão é criado a partir das premonições oraculares de Filomena, mas a confirmação é dada mais uma vez por *Chronos*, pelo tempo:

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

As sentenças oraculares, dessa forma, se corporificam na narrativa — o conflito da maldição familiar de Raquel agora compõe um quadro macabro. De fato, a trágica loucura de Raquel se concretiza. Logo, Pedro terá que conviver com “a desgraça de que todos o tinham prevenido”, já que esta “estava à sua frente, absurda e terrível, na figura da mulher, sinistra, de olhos esbugalhados e a espumar” (TORGA, 1996b, p. 171). Esta

caminhará *pari passu* para a sua consumação trágica – a morte, já que com a impossibilidade de fecundação destruída, desencadeando o germe da loucura, projeta-se, dessa forma, em uma situação trágica que se concretizará, ao final, com o suicídio da personagem-protagonista.

Por certo, Raquel passa verdadeiramente por três mortes trágicas — a morte do sonho de maternidade (por ser estéril), a morte da sanidade mental (desencadeada, entre outros fatores, pela esterilidade) e a morte física (gerada pelo suicídio, ao final da narrativa).

O casamento de Pedro e Raquel, desta forma, está fadado à maldição e ao fracasso, ao trágico por excelência, pois como pontua Staiger: “Quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única cessa de existir, nasce o trágico” (STAIGER, 1993, p. 147). É válido ressaltar que o conceito de trágico apontado por Staiger sofre modificações se o compararmos com a tragédia da poesia de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. O trágico na modernidade culmina com o pensamento singular de Northrop Frye, que assinala que a tragédia existe porque “[...] existir meramente é perturbar o equilíbrio da natureza” (FRYE, 1973, p. 209). Em suma, para este crítico, a existência humana é uma *hamartia*, portadora de uma *hybris*, capaz de perturbar o equilíbrio da natureza. Assim, a *hamartia* aristotélica é uma condição ontológica, do ser, não uma causa do devir.

Frye (1973) considera a tragédia como uma combinação paradoxal de uma terrível sensação de justiça (o herói tem de cair) e uma compadecida sensação de injustiça (é muito mal que ele caía). Em *O Milagre* percebe-se nitidamente tal paradoxo irremediável. A princípio Pedro terá que cair (ao casar-se com Raquel — pivô de toda maldição oracular de Filomena, do prior e de toda a sua aldeia) e uma compadecida sensação de injustiça se insurge ao perceberem que todos os oráculos, as premonições, foram corporificados em Raquel (esterilidade, loucura e morte compõem sua existência trágica), levando Pedro, o herói trágico, ao sofrimento e ao desespero:

E o infeliz (Pedro), a estalar de angústia, desandou a chave e foi dormir a casa da mãe (o herói tem de cair).

No dia seguinte não se falava na terra doutra coisa. Passavam a dolorosa notícia uns aos outros afanosamente, numa agridoce emoção de prescientes e não ouvidos conselheiros (a compadecida sensação de injustiça aqui se instaura) (TORGA, 1996b, p. 171, grifo nosso).

Por sua vez, Pedro terá que conviver com a perturbação mental de Raquel que ganha proporções ameaçadoras não só dentro do recesso do seu lar “como nemésicas, quase sobrenaturais”: ela parece poder metaforicamente influir, como uma “entidade vingadora pseudo-infernal” no circuito cronológico dos ritmos agrícolas e dos ciclos naturais (LISBOA, 1992, p. 145).

Dessa forma, Pedro deverá sofrer até às últimas conseqüências, já que não se deixou guiar pela razão:

[...] Em casa do Pedro nem havia paz, nem esperança, nem nenhuma das alegrias a que tem direito o mais humilde lar deste mundo. As horas decorriam à espera de novo acesso, as sementeiras e as colheitas andavam à mercê das luas de Raquel tão depressa cordata como enfurecida (TORGA, 1996b, p. 171, grifo nosso).

Pedro, conforme assinalamos, foi punido pela *Moirá*, pelo destino cego com a aquiescência do seu livre arbítrio por ter encarnado essencialmente o homem dionisíaco, tornando-se cego, sem luz, sem razão, embriagando-se de um êxtase e de um entusiasmo báquicos tão ao gosto do trágico e do aniquilador nietzschianos.

De fato, pelos breves expedientes do conto torguiano, a narrativa enfoca que os acessos da loucura de Raquel duram não só dias, mas anos. Por sua vez, o narrador esboça, de forma diminuta, o espaço onde é confinada a louca-estéril: “a demente aos gritos, varrida, fechada no quarto como uma reca num cortelho” (TORGA, 1996b, p. 171, grifo nosso). Até que um dia, em que esta deixa o confinamento ao lado do marido; este busca incessantemente a cura do mal que afligia a sua esposa.

Por certo, a atmosfera trágica se condensa após ter o médico desenganado a Raquel. Pedro, apesar de ser “temente a Deus”, recorre com relutância a credices, recomendadas por Ana Rosa, uma bruxa da aldeia como último recurso para a cura da sanidade mental da esposa.

Por seu turno, o conto descreve, de forma quase cinematográfica, o tempo em que se dá o evento trágico — “num inverno (em que) a escuridão veio e ficou” (TORGA, 1996b, p. 171, grifo nosso). E é em meio a essa escuridão que Pedro, contando com a ajuda dos vizinhos, amarra hermeticamente a mulher sobre o animal de carga (o “macho”) e sai ainda de madrugada a fim de cumprir o ritual terapêutico prescrito pela bruxa da aldeia:

[...] Espalhava sal em todas as encruzilhadas que encontrasse, rezava a seguir uma oração que ela [Ana Rosa] lhe ensinou, e dava dez

voltas ao adro da ermida com a endemoninhada (TORGA, 1996b, p. 172, grifo nosso).

A tensão trágica, a partir do fragmento acima destacado, tende a crescer motivada pelo metafísico e pelas forças sobrenaturais as quais Pedro irá se apegar inutilmente à espera de um milagre. Assim como o Isaac, do conto *O Alma-Grande*, a Raquel fora desenganada, só restando ao marido, mesmo sendo “relutante a credices”, confiar na “bruxa do lugar”, na esperança de alcançar o milagre, por isso deverá cumprir todo o ritual prescrito.

Esse ritual de cura prescrito pela feiticeira Ana Rosa rememora o que Mircea Eliade (1972) postula acerca da função dos mitos na cura. Para este ensaísta, a função terapêutica dos mitos obedece a rituais mágicos que podem ser observados em antigas civilizações. Estes rituais, em algumas tribos como os Navajos, consistiam em realizar cerimônias em torno de um enfermo, de um doente mental, a fim de que reatualizassem os eventos ocorridos nos tempos míticos e se processasse a cura (ELIADE, 1972, p. 28-29). Para essas civilizações, “[...] um remédio só se torna eficaz quando se recorda ritualmente sua origem diante do paciente” (ELIADE, 1972, p. 32), ou seja, a eficácia medicinal está intrinsecamente ligada a um retorno às fontes, às origens.

De fato, a narrativa torguiana rememora esses mitos, recriando ritos, tornando Pedro um brinquete nas mãos das forças sobrenaturais, assim como outrora Raquel, que após ter a certeza de que era estéril, recorrera à bruxa e “fizera-se até benzer pela Ana Rosa” (TORGA, 1996b, p. 169). Dessa maneira, a narrativa ratifica o que preconiza Eliade acerca do mito nos rituais de cura nas sociedades tradicionais, ou seja, tais mitos servem de arquétipos, paradigmas tanto para a procriação de um filho, como para a recuperação do equilíbrio psíquico, entre tantas outras atribuições, por primarem pela harmonia e por uma ordem “cosmicizada” (ELIADE, 1972, p. 33).

Por outro lado, a narrativa, ironicamente, dá indícios de que a doente fora curada, após a realização do ritual mágico: “Chegaram tarde à capela. E, depois das voltas do preceito e das rezas recomendadas, a doente não parecia a mesma.

— Estou boa, homem! Estou curada! Podes-me desamarrar” (TORGA, 1996b, p. 173).

Pedro, ainda relutante, resiste a acreditar no milagre operado, por isso parte por um atalho, tentando abreviar o caminho de volta em meio à forte tempestade que se formara: “Partiram como chegaram, ele à arreata e a mulher empoleirada na azémola. E

quando passada a uma hora de serra, dobraram a lomba de Moira Morta e pensavam ter escapado ao temporal que os perseguia, acharam-se com espanto num mar de brancura” (TORGA, 1996b, p. 173, grifo nosso). Não é por acaso que a narrativa torguiana faz referência simbólica ao lugar “Moira Morta” que pode ser visto como anúncio da tragédia que atingira Raquel, que desde o início da narrativa estava, metaforicamente, morta pelo preconceito e pela exclusão social.

Assim, o esposo, após ter cumprido todo o ritual prescrito pela feiticeira, acredita ter alcançado o tão desejado milagre, por isso desata as cordas que prendiam a esposa e oferece “os braços abertos à mulher”. Percebe-se, neste ponto, que a narrativa se condensa progressivamente, rumo de seu clímax, que pressagia uma tremenda calamidade, mudando inexoravelmente a direção das coisas, ocorrendo a catástrofe.

A doida, então, saltou da albarda, sacudiu-se e caminhou calmamente até ao pontão. Mas antes que o homem pudesse sequer fazer um gesto, viu-a voar de saias abertas sobre o despenhadeiro. Satanaz! — ouviu ele, como um último adeus maldito (TORGA, 1996b, p. 175).

Na Grécia antiga, segundo Torrano (2004), acreditava-se que nenhum sofrimento era inocente. De acordo com a noção de justiça tradicional entre os gregos antigos, um crime podia ser expiado numa geração seguinte, arcando o *guénos* como um todo com os atos dos que o representam. Dessa forma, Raquel, a personagem trágica de *O Milagre* não pode ser considerada inocente, já que conhece os casos de loucura de sua casta, de sua geração e por pressentir a esterilidade a sua volta. Portanto, deverá expiar o seu erro, pagando com a própria vida, e o caminho da personagem trágica será o suicídio.

Sem sombra de dúvidas, no conto, a *hybris* (violência) de Raquel tem início com a desmedida de seu desespero e desesperança de não poder ter filhos. Essa desmedida transformada em *hybris* (violência) está a um passo da loucura, causando-lhe um sofrimento ainda mais profundo: a sua própria morte ao final da narrativa. Para a narrativa de viés trágico, esquecer a medida é dar passos concretos em direção à morte. Assim age Raquel em *O Milagre*, que ao tomar consciência de seu destino inexorável, irrecorrível e irrefutável de nunca ser capaz de procriar, conhece a *hamartía* (erro) cometida por ter se casado.

Por certo, a loucura suicida de Raquel vai delinear ainda o seu *ethos* (caráter). Essa loucura suicida ultrapassa o sentido de preservação da própria vida humana,

chegando a ser nomeadamente demoníaca, sendo preciso “[...] forças sobre-humanas para lhe desprender as garras traiçoeiras” (TORGA, 1996b, p. 172).

Com efeito, após o suicídio, Pedro se torna o ícone de Pôncio Pilatos, pois a sua atitude é de “lavar as mãos da desgraça” (TORGA, 1996b, p. 175) e Raquel se torna “[...] a vítima sacrificada, mártir, inocente, figura santificada e redentora, Cristo feminino crucificado” (LISBOA, 1992, p. 146).

Em contrapartida, a narrativa cria expectativas no leitor — até o próprio título é sugestivo —, levando-o a catarse das paixões. Todos torcemos pela cura de Raquel, mas Torga, “[...] em consonância com o próprio caráter da tragédia, em que tudo é levado às últimas conseqüências” (MOISÉS, 1995, p. 258), resolve liquidar Raquel pela via de um inesperado suicídio — neste ponto ocorrem, portanto, a reviravolta da ação em seu contrário, assim como a peripécia tão ao gosto das concepções aristotélicas, uma vez que Raquel já dava mostras de uma aparente cura após o cumprimento do ritual proposto pela bruxa da aldeia.

— Estou curada. Podes crer...

Nunca, desde o primeiro dia da doença, a mulher lhe falara com tanta naturalidade e propósito. E, como isso acontecia depois da visita devota, o companheiro acreditou no bafejo divino (TORGA, 1996b, p. 175).

O clima trágico impera até mesmo após o suicídio de Raquel, quando vemos o esposo em seu desespero e desvario tentar descer o desfiladeiro onde jaz o corpo da morta, “num cego impulso de fidelidade ao amor e ao dever” (TORGA, 1996b, p. 176).

Pedro, por fim, desiste convencido do inexorável e do irrecorrível da situação trágica — não há remédio algum senão aceitar estoicamente as desgraças, por isso confessa estarrecido: “— Não lhe posso acudir de maneira nenhuma... — confessou, vencido. — É tudo contra!...” (TORGA, 1996b, p. 175).

Ao longo de toda a narrativa, vê-se que o conflito trágico de Raquel e de Pedro situa-se no interior das personagens, lançadas numa situação-limite. A inexorabilidade do destino trágico é vista através dos próprios expedientes da narrativa, logo após o suicídio da protagonista: “[...] O destino servira-se de seu coração como de um castiçal, onde fizera arder até ao fim do pavio a vela da ilusão e da esperança. Justa ou injustamente?” (TORGA, 1996b, p. 175).

Observa-se no conto que Torga coloca o homem como um ser que interfere em seu destino: este atua, mas o homem concorre para que o mesmo se cumpra e se realize. Pedro livremente tomou uma resolução; apesar das advertências oraculares de Filomena, resolve, embora sabendo dos casos de loucura da casta de Raquel, casar-se com a mesma, contra tudo e contra todos. Dessa forma, a tensão trágica é permeada por uma visão olímpica do homem, por compreender que ele vive permanentemente sob o medo da morte, conduzido, simultaneamente, pelo destino e pelo livre arbítrio.

O conto termina de forma trágica e inusitada. Trágica porque Pedro irá dar cabo à vida de uma “toira” agonizante, vitimada por um lobo. Inusitada porque Pedro vê na rês a metáfora da existência de Raquel que, analogamente, jazia moribunda e sem paz em vida e, por isso sacrificará aquela em um ritual catártico:

[...] desceu então os olhos calmos e fraternos sobre o corpo mutilado e sofredor da toira, apeou-se do macho, tirou do bolso a navalha de ponta e mola e, piadosamente, sangrou aquela alma dorida (TORGA, 1996b, p. 177-178, grifo nosso).

A aparição da rês, morta por não ter permanecido no curral, alerta-nos metonimicamente para “uma nova violência” (TORGA, 1996b, p. 176), já que a morte da vitela prefigura a morte de Raquel: “[...] ambas fugitivas das esferas que lhe foram designadas, e ambas morrem de morte violenta” (LISBOA, 1992, p. 147).

Pedro, por sua vez, como representante legítimo do poder patriarcal do meio agrário português, violentou a humanidade de Raquel, quando lhe cobrou e exigiu a maternidade como garantia para a “[...] preservação do seu estatuto masculino social e até material” (LISBOA, 1992, p. 144). Por isso, só restava à personagem trágica a evasão pelo suicídio, já que não estava apta a cumprir seu papel de genitora naquele seio presumivelmente cristão, do qual sentia-se excluída e forasteira.

Não podemos esquecer que a mundividência torguiana, ainda que eivada do trágico tradicional, está circunscrita, em sua essência, na tragédia moderna, “processo pelo qual o homem adquire clareza sobre si mesmo, repousando o valor moral da interrogação trágica na implacabilidade com que a ilusão é despedaçada”. — Pedro e Raquel tiveram sua ilusão tragicamente despedaçadas com o casamento, a esterilidade, a loucura e a morte — “[...] e a natureza do herói revelada, principalmente para ele próprio” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 39).

Desta forma, Pedro teve acesso a um autoconhecimento motivado pela consciência ao final da narrativa: quando se sente incapaz de mudar o curso das

situações, quando descobre na “toira” a metáfora dos sofrimentos de Raquel. Esta fora atingida pelo lobo das paixões, do descontrole emocional, da loucura, resignando-se com a morte. Morte essa que sai da sua dimensão física para atingir os liames do psico-social.

Sem sombra de dúvidas, Raquel já estava morta desde o início da narrativa, para Filomena, para o prior, para a comunidade – assim como toda a sua família, toda a sua casta. A morte da personagem se dá pelo preconceito, pela exclusão social, pelos estigmas sociais que excluem, pela “violência invisível”, pelo espírito trágico do secularismo moderno que aniquila e destrói os que estão à margem da sociedade, como nos tempos mais antigos.

Conforme vimos, os contos *O Alma-Grande* e *O Milagre* enquadram-se na perspectiva do trágico sem, entretanto, alcançar a plenitude de uma tragédia grega da Antigüidade, uma vez que:

A violência imensa que caracteriza os fatos históricos reais dos dias de hoje talvez seja uma das explicações para o desaparecimento da tragédia, na atualidade. Ocorrendo a violência com todo o seu terror ao nível da realidade, elimina-se a necessidade de sua representação (elaboração pelo drama), já que a catarse seria “redundância das paixões” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 78).

Assim, o trágico tradicional na contística torguiana apresenta o homem “como realmente é” e não “como deve ser”. As personagens em Torga são efetivamente mais reais e menos sujeitas ao controle dos deuses por apresentarem livre arbítrio.

O trágico em Torga valoriza as categorias socialmente marginalizadas como o camponês, o judeu, o pobre, o insano, entre outros; excluindo, dessa forma, personagens de alto calibre social, provenientes da aristocracia e de classes abastadas, prática recorrente da tragédia grega antiga. Em suma, as personagens-protagonistas em Miguel Torga não possuem nobreza social, mas nobreza de caráter, o que possibilita a equação da tragédia, ou seja, o trágico em suas várias nuances e/ou facetas, e que a partir de agora poderemos vislumbrá-lo em consonância com o trágico moderno.

CAPÍTULO 3: O TRÁGICO MODERNO EM MIGUEL TORGA

Sabe-se que o trágico na modernidade se configura com o afastamento da teologia trágica, emblematizada pela figura da *Moirá* grega, isto é, do destino cego, da inacessível e inexorável vontade dos deuses. Conforme vimos no primeiro capítulo desta dissertação, a mundividência trágica resulta de um processo de ambigüidade por ser o resultado do choque entre forças diametralmente opostas: o universo mítico e o racional (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 13). Para estes ensaístas, a tragédia pressupõe um conflito trágico, nasce do conturbado movimento dialético de duas *diké* (justiça): de uma democracia ainda em formação, com suas tensões, conflitos; convivendo com a religião já institucionalizada e com o universo do mito em dissolução.

Por sua vez, o trágico se configura, em seu sentido primordial, no rompimento da medida. Dessa forma, em sua essência, a tragédia antiga corporifica um ritual catártico (no sentido terapêutico do termo) que se emblematiza pela purgação da falha trágica, de um erro (*hamartia*) gerado por uma desobediência, uma *hybris*, uma violência, que pode desafiar os limites naturais. Modernamente, tal efeito catártico da tragédia “não é moral nem purificador (apesar da imagem de cura), mas estético” (WILLIAMS, 2002, p. 63).

Já o herói ou a figura trágica da tragédia moderna convive com as vicissitudes e os conflitos da vida moderna, motivadas pela díade ambigüidade/alienação. Esse herói ou figura trágica aceita pela resignação trágica “seu destino de derrota” (alienação), encarando-o como inevitável, gerando, por sua vez, a ambigüidade trágica; isso porque “[...] a raiz da tragédia da modernidade está na experiência fundamental da época: a sensação de ambigüidade de todas as coisas. E nada é tão característico na tragédia moderna quanto o fator de alienação” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 38).

Além da tragédia moderna apresentar a dualidade ambigüidade/alienação, o trágico na modernidade se diferencia da tragédia antiga constituída sobre a força do destino, uma vez que este último não está mais submisso à vontade dos deuses, mas emerge do caráter do herói nos tempos atuais, já que o conflito trágico localiza-se no indivíduo e pela desmedida de seu caráter é que vai ocorrer o desastre. Na tragédia

moderna, persiste a idéia de resignação trágica, o que configura a fonte de alienação da tragédia moderna:

A tragédia moderna pressupõe um mundo abandonado por Deus, ao passo que a grega, ainda em parte, um culto. O herói agora está só. Não há laços que o unam a seus semelhantes ou crenças em mesmos deuses, mesmo destino e na mesma necessidade de seu sacrifício e morte (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 38).

Dessa forma, a solidão, o individualismo e a permanente ausência de Deus ou dos deuses são uma das grandes forças trágicas do conflito do homem moderno. O herói trágico da modernidade se movimenta na relatividade dos valores; as verdades passam a ser questionadas ou postas em dúvida, assim como a identidade do eu se dá pela crise (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 42).

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche aponta o fator que fez sucumbir a tragédia na modernidade: o dogmatismo científico perpetrado por Sócrates e Eurípides. Contudo, de acordo com o pensamento nietzschiano, o espírito dionísio está na alma da tragédia, por engendrar na arte a fusão do belo e do aniquilador, da essência e da aparência, de Dioniso e de Apolo, sem o caráter refratário do homem teórico, do Eurípides racional.

De fato, o trágico na modernidade não tem a mesma linha de segurança da tragédia clássica, devido às instabilidades das situações, à relatividade dos valores, uma vez que todos os mitos e verdades passaram a ser questionados e questionáveis, pelo advento e ascensão do racionalismo. O homem moderno caminha no relativismo e nesse relativismo todos os aforismos clássicos são diluídos.

De acordo com a concepção de Raymond Williams (2002), a tragédia moderna não pode ser refém da tradição acadêmica, que não enxerga o sofrimento comum como sofrimento significativo, de homens e mulheres de nosso tempo como trágicos, por estes não pertencerem a uma classe social abastada. Para o ensaísta, a guerra, a fome, o trabalho, o tráfego e a política podem ser eventos passíveis de tragédia na modernidade, e desconsiderá-los “é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise, encobrir” (WILLIAMS, 2002, p. 73). Dessa forma, a verdadeira linha de demarcação entre o que pode ser considerado trágico ou não-trágico não deve ser a posição social de um determinado indivíduo ou grupo a que ele pertença.

Com efeito, a modernidade ainda traz em si a face do sagrado, embora eivada do racionalismo, logo não pode ser considerada “essencialmente pagã, não tem deuses e nem sempre é religiosa. Porém, recusar o sagrado não basta para retirá-lo de nós” (GAZOLLA, 2001, p. 48). É neste contexto de dualidade e de profano que se desponta Miguel Torga, um escritor que consegue situar-se na zona fronteira entre a tragédia antiga e o trágico na modernidade, (des)sacralizando, dessa forma, o mito na contemporaneidade. Torga se apropria do discurso conservador do Cristianismo, instaurando tensões trágicas, num movimento híbrido gerado por um panteísmo sem contingências. Os próprios títulos das obras revelam essa recorrência ao universo mítico do Cristianismo — *A criação do mundo*, *O outro livro de Job*, *Penas do purgatório*, *Pão ázimo*, *O paraíso* —, sem falar de alguns contos inseridos nos volumes de *Contos da montanha* e *Novos contos da montanha*, entre eles: *Natal*, *O Senhor*, *A Confissão*, *O Milagre*, *A Ressurreição*, *A Promessa*, *O Bruxedo*, *A Ladainha*, *O Vinho*, *O Lugar de Sacristão*, *O Castigo*, *O Alma-Grande*, *O Leproso*, entre outros.

Como preconiza Teresa Rita Lopes (1993), há na escrita torguiana uma permanente defesa da reinvenção de ritos para que o homem moderno, desencantado e sem rosto, inscrito no anonimato do *modus vivendi*, possa superar a ausência de sentido da vida moderna, em que o divino parece estar morto pela ausência no espaço geográfico das relações e dos acontecimentos. Através do mito e, por extensão, do rito, o homem, circunscrito na modernidade, retomaria o seu contato com a natureza, com as forças elementares da Terra-Mãe para “escapar ao absurdo, para encontrar uma harmonia” (LOPES, 1993, p. 28).

Infelizmente, o trabalho de Teresa Rita Lopes dá à obra de Miguel Torga um enfoque singularmente monofônico.

A sua fidelidade sem desfalecimentos a esse culto pode mesmo acarretar uma certa monotonia. Mas todos os escritores nada mais fazem, se calhar, que escrever ao longo de sua vida o mesmo livro — Proust, entre outros, assim o pretendeu. Pessoa é até, por sinal, disso um bom exemplo. Só que sua obra é polifônica. A de Torga não: sua voz, sempre presente, celebra sozinha esses ofícios a um “Deus de terra” que contrapõe àquele de que descreu quando decidiu sair do seminário, para onde, criança ainda, entrara. [...] (LOPES, 1993, p. 7).

Tal perspectiva, ao nosso ver, assim como também apontou Naide Aparecida Lucif (2003), mostra-se incapaz de perceber, nas fraturas do texto literário, o

entrecruzamento das diferentes vozes históricas, políticas, sociais que habitam a narrativa deste autor transmontano. Assim, para esta ensaísta, a voz torguiana seria apenas uma ressonância de um culto presidido e organizado à Natureza, um culto à “Grande Deusa Mãe”, a Terra.

Segundo Naide Aparecida Iucif (2003), o enfoque crítico que Lopes (1993) dá à obra de Miguel Torga conduzirá a, estritamente, duas conclusões: a descoberta de uma pátria telúrica, um Portugal análogo à Terra-Mãe, e a proposta de um novo paganismo, que colidiria, pelos contrastes, com o “intolerante Deus judaico-cristão” (IUCIF, 2003, p. 18).

Por sua vez, Lopes é incisiva ao afirmar que a semente da imortalidade perseguida por Torga não é assegurada pelo Deus cristão, mas se emblematiza pela constante busca da não-morte, que se corporifica e é assegurada no seio da Natureza.

[...] A imortalidade que Torga, afinal, procura não é assegurada por um Deus transcendente, vigiando os homens do alto de sua celeste mansão, num Além em que os receberá, depois de morrerem, para os punir ou premiar. É a não-morte que só a integração no seio da Natureza pode assegurar (LOPES, 1993, p. 89).

O mito é dessacralizado em Torga pela interpolação de elementos pagãos e de elementos cristãos que se interseccionam, em um contínuo recuo aos tempos primitivos, projetando-se, para as contingências do homem da modernidade, sem referências, habitado pelos limites e deslimites do trágico:

[...] Torga, espírito religioso (repare-se que não nega a existência de Deus mas, assumidamente, corre o “risco” – como diz – da sua recusa), procura uma religiosidade outra, não em torno de um deus judaico-cristão, terrível, triste, pai castrador [...], mas de uma divindade fêmea, a Terra, força imanente que acolhe mas não subjuga, aparentada com certas deusas pagãs dos povos agrícolas, útero primordial de que toda a vida nasce e a que recolhe, no fim do ciclo, para renascer de novo (LOPES, 1993, p. 89).

Conforme podemos perceber, Lopes (1993) consegue observar em Torga um movimento dialético de coexistência entre duas realidades míticas que aparentemente se excluem — o Cristianismo e o Paganismo —, mas que em Torga são complementares, assim como o apolíneo e o dionisiaco, na visão de Nietzsche, não se excluem, mas se complementam.

Fernão de Magalhães Gonçalves (1995) postula que a condição humana na obra torguiana se configura como um tormento cotidiano, ou seja, “[...] o castigo de uma obscura culpa que nos define e nos marca” (GONÇALVES, 1995, p. 15). Sem sombra de dúvidas, o que este crítico legitima é que a narrativa torguiana está eivada de um sentimento de culpabilidade ancestral que o escritor português reitera em sua escrita selvagem e disfêmica, mas se resguardando de incorrer em uma literatura de caráter estético-moralizante, embora revele seu viés anarquista⁴⁶, amalgamada por uma “autêntica consciência nacional” (GONÇALVES, 1995, p. 12) e que, a nosso ver, universaliza-se por tratar dos problemas trágicos do homem ao ultrapassar as barreiras do tempo e da história.

A modernidade reflete um período de intensa perturbação social, mas principalmente de desfacelamento das identidades, dos embates dos eus, dos conflitos interiores, nascendo da “[...] cisão da antiga visão metafísica que unia, num só arco, Deus, o mundo e o homem” (MORÃO, 1996, p. 541). Por sua vez, a tragédia moderna está circunscrita neste período de efervescência do eu, de conturbação social, de crise dos valores, de dogmas, dessas cisões que engendraram uma maneira de se pensar o divino, o cosmos e o elemento humano, motivadas por ambigüidades e antinomias.

É válido ressaltar, ainda, que a tragédia moderna trabalha com o estatuto da culpa, ao contrário da tragédia clássica, que prima pelo erro, pela falha trágica. No conto, *A Maria Lionça*, a personagem-título, idealização da mulher perfeita e pura, comete o erro (*hamartía*), próprio da tragédia clássica, ao ter casado com Lourenço Ruivo, que a abandona assim que dá à luz, deixando-lhes muitas dívidas e o sofrimento da ausência. Anos mais tarde, volta doente e desenganado pelos médicos, trazendo a culpa entranhada dentro de si mesmo — corporificando por essa culpa o postulado da tragédia moderna, já que tem consciência do ato praticado —, quando retorna, “comido pelos vícios do mundo” só para morrer e dar trabalho à esposa, além de onerá-la com as despesas da operação no hospital e com o enterro. Desse modo, ao sentir-se na desdita, na desventura, o marido adquire plena consciência de seu erro, de sua vida desregrada e irresponsável ao abandonar a mulher e o filho recém-nascido, de nunca de lhes mandar

⁴⁶ A crítica considera Torga um anarquista por ele não ter se submetido passivamente aos desmandos da política salazarista: publica seus livros mesmo correndo o risco de ser preso ou torturado, ou quando profere discursos em pleno regime da ditadura salazarista, denunciando os desmandos de Salazar e de regimes autoritários da Europa. O livro autobiográfico *A criação do mundo*, assim como os *Diários*, são registros desse anarquismo de Torga, assim como poemas, a exemplo de *Orfeu rebelde*, inserido no livro de mesmo nome.

notícias e de, depois de muitos anos, voltar apodrecido pelos “vícios”, causando ainda mais dor e aumentando mais as dívidas da resignada esposa.

Analogamente, em *O Leproso*, podemos perceber que o estatuto da tragédia moderna também pode ser facilmente aplicável, já que Julião (personagem-nuclear da ação trágica) em sua *hybris* (violência) decide vingar-se de todos aqueles que o excluíram ou sentiram repulsa pela sua doença (amigos e conterrâneos); para isso arquiteta, engenhosamente, vender o azeite no qual tinha se banhado, com a malograda esperança de cura, para o povo de sua aldeia natal, Loivos. Da mesma forma, toda a sociedade de Loivos, em defesa da honra, decide aplicar a lei do talião, “do olho por olho, dente por dente”, queimando o leproso, “cegos de calor e de irresponsabilidade”, em um espetáculo trágico.

Com efeito, Julião é o homem marcado pela/para a morte, reduzido a uma caricatura humana pelo seu processo de apodrecimento, gerado pela doença — a lepra — que lhe subtrai a dignidade, o respeito e a própria vida. Julião encarna o estatuto de figura trágica, porque em sua *hybris* (violência) é movido por uma natureza apaixonada, vingando-se de todos os que o excluíram com a venda do azeite, a fim de que este possa ser largamente consumido. De fato, pela deliberação de sua vontade e pelo seu livre arbítrio, Julião não comete uma *hamartia* (erro) no sentido de agir por ignorância, como postulavam as máximas da tragédia clássica; mas em sua *hybris* e impelido pelo desejo de ir à desforra, deseja que todos de Loivos saboreiem o azeite no qual tinha se banhado, saboreiem a sua lepra, a sua podridão física, como castigo pela repulsa, pelo preconceito e pela exclusão social. Logo, percebemos que os postulados da tragédia moderna se corporificam neste conto, já que Julião é guiado por sua consciência, por sua vontade livre. Da mesma forma procede a sociedade de Loivos quando decide se vingar da personagem trágica, em defesa da honra — agem pelo livre arbítrio e pela escolha de suas opções, decidem dar à morte ao condenado, insensíveis à sua dor e ignorando o ser humano que se ocultava atrás daquela aparência doente, estigmatizada e segregada.

3.1 A MARIA LIONÇA: O DRAMA DOS RETORNOS TRÁGICOS

No conto torguiano *A Maria Lionça*, o narrador relata a vida pregressa da personagem-título com síntese dramática e simplicidade, como convém a um conto exemplar, reunindo concisão e economia de meios narrativos.

O conto descreve *a priori* o espaço em que irá se desenrolar o evento trágico, já antecipando a atmosfera circundante: Galafura, cidade cavada na fraga que, para subir sobre o “macho” são necessários “duas horas de penitência” (TORGA, 1996c, p. 15). Torga utilizando-se de uma linguagem plástica em sua narrativa, localiza com precisão o espaço geográfico da protagonista trágica, já preparando o leitor para o seu conflito psicológico: “Lá, é uma rua comprida, de casas com craveiros à janela, duas quelhas menos alegres, o largo, o cruzeiro, a igreja e uma fonte a jorrar água muito fria. Montanha. O berço digno de Maria Lionça” (TORGA, 1996c, p. 15).

A descrição paisagística é bastante sugestiva neste conto, porque reflete o interior das personagens, sendo interiorizada pelas três personagens-nucleares da ação: Maria Lionça, Lourenço Ruivo e Pedro, que co-participam de um ambiente “cavado na fraga”, cavado na dureza da vida. Um ambiente a que para se ter acesso são necessárias, pela linguagem hiperbólica, “duas horas de penitência”, ou seja, duas horas de castigo, de mortificação sobre um animal de montaria. Talvez seja por isso que este seja “o berço digno” da sofredora Maria Lionça, por ser um lugar de purgação, um purgatório transmontano, revelador das angústias e sofrimentos dos seus habitantes.

Fala-se nela e paira logo no ar um ar silencioso, uma emoção contida, como quando se ouve tocar a Senhor fora. E nem ler sabia! Bens — os seus dons naturais. Mais nada. Nasceu pobre, viveu pobre, e os que, por parentesco ou mais chegada convivência, lhe herdaram o pouco bragal, bem sabiam a grandeza da herança estava apenas no íntimo desses panos. Na recatada alvura que traziam da arca e na regularidade dos fios de linho de que eram feitos, vinha a riqueza duma existência que ia ser a legenda de Galafura (TORGA, 1996c, p. 15).

Observa-se que Torga descreve Maria Lionça com a mesma ternura com que fala da montanha, do seu torrão natal⁴⁷. Por vezes, deixa impresso na narrativa a

⁴⁷ Em seu prefácio à segunda edição de *Novos contos da montanha*, Torga escreve em nome dos montanheseiros do seu torrão natal, procurando dar voz social a um povo que nem o pode ler (TORGA, 1996b, p. 9), assim como a personagem-título Maria Lionça de *Contos da montanha*, que plena de virtudes, como os seus conterrâneos, “nem ler sabia!” Já no prefácio à quarta edição de *Contos da montanha*, Torga, ao falar do exílio político do livro, deixa claro que o mesmo retorna, assim como suas personagens, “voltam agora ao berço, roídos de saudades. E não é sem apreensão que os vejo pisar, já menos toscos de aparência, o amado chão de origem” (TORGA, 1996c, p. 9). Percebe-se que Torga fala

sensação de que a personagem é a metáfora da Terra-Mãe, como bem sublinhou Teresa Rita Lopes.

Apesar de ter nascido, vivido e morrido na pobreza, Maria Lionça traz intrínseco o porte da vítima trágica, já que sofre imerecidamente. Além disso, é portadora de uma dignidade legendária, pois “na recatada alvura que traziam da arca e na regularidade dos fios de linho de que eram feitos, vinha a riqueza duma existência que ia ser a legenda de Galafura” (TORGA, 1996c, p. 15).

É importante também observar que Torga individualiza Maria Lionça, não por acaso recorre ao artigo definido para distingui-la das outras mulheres de sua aldeia. Observamos que, com exceção do conto *Madalena*, do livro *Bichos*, os outros quatro contos por nós analisados são distinguidos pelo artigo. Por certo, como ressaltou Rosane Gazolla Alves Feitosa (1984), o traço estilístico do artigo definido utilizado pelo autor no decorrer de seus contos, contribui para marcar a grandeza da personagem ou demarcar idiosincrasias de sua individualidade.

O conto instaura o conflito dramático ao reverter o estatuto seqüencial do começo, meio e fim, colocando-nos frente a frente com o seu fecho trágico — a morte e o sepultamento da protagonista no começo da narrativa. O conto trabalha, dessa forma, com os *flashbacks* da vida da personagem trágica, apresentando pequenas fotografias de sua infância, mocidade e maturidade.

Ao contrário da falta de atrativos da louca/estéril, a Raquel do conto *O Milagre*, Maria Lionça é, consoante a narrativa, a “cachopa mais bonita, dada e alegre da terra”, além de ser “a mais assente e respeitada” (TORGA, 1996c, p. 17). Conforme já assinalamos, percebe-se que o narrador tem uma especial ternura e predileção pela personagem-título, aventando-lhes atributos físicos e morais que a distinguem das moças do vilarejo: “Embora igual às outras, pela pobreza e pela condição, havia à sua volta um halo de pureza que simbolizava a própria pureza de Galafura. Na pessoa da Maria Lionça convergiam todas as virtudes da povoação” (TORGA, 1996c, p. 17-18).

Podemos perceber que Torga, ao elencar as virtudes de Maria Lionça, o faz de forma idealizada. O conto é entrecortado por um lirismo muito grande. A voz narrativa evidencia tons líricos, extravasando-se no decorrer da narrativa. Logo, o narrador louva, celebra as qualidades da personagem-protagonista: formosura, bondade, lealdade, honra, discricção ao rir: “[...] o seu riso significava tudo menos licença” (TORGA, 1996c, p.

da montanha como um *locus* sagrado, com um telurismo de raiz, como sua Terra-Mãe, de onde medram as inspirações para a concepção de suas personagens serranas, a exemplo da legendária Maria Lionça.

17)). Maria Lionça é tão plena de graças, qualidades e virtudes que se torna a personificação da imagem-símbolo “[...] da própria pureza de Galafura” (TORGA, 1996c, p. 18), chegando a reunir em si mesma “[...] todas as virtudes da povoação” (TORGA, 1996c, p. 18).

Assim, a voz narrativa, ao idealizar a personagem, coloca-se, a nosso ver, numa posição de vassalagem, uma vez que Maria Lionça, idealizada, é alçada à posição de senhora.

Desse modo, ao adentrarmos na atmosfera da narrativa, temos a impressão de que Torga se posiciona como um trovador ao enumerar as qualidades de uma dama exponencial do meio agrário português, contudo, sem porte aristocrático. Dela emanava a “[...] riqueza duma existência que ia ser a legenda de Galafura” (TORGA, 1996c, p. 15), e que vive o sofrimento dentro de uma perspectiva altamente realista: a lembrança do marido que emigra para o Brasil, deixando-a sozinha em companhia do filho recém-nascido, as dívidas, a doença, a falta de notícias, a pobreza, as mortes dos entes queridos.

De fato, no conto, o tom de vassalagem é tão explícito que o narrador torguiano chega a questionar acerca de quem seria o homem digno de se casar com Maria Lionça: “Quem é que merecia a riqueza de uma dádiva assim?” (TORGA, 1996c, p. 18). A nosso ver, esse questionamento é o prenúncio de que qualquer rapaz que viesse a se casar com a moça não estaria à sua altura, causando-lhe um desequilíbrio, o sofrimento, por ferir a ordem da natureza absolutamente pura e virtuosa da personagem, surgindo, dessa forma, o trágico. Esse trágico que se instaura pela fragilidade da própria existência do ser vivente, já que “[...] existir meramente é perturbar o equilíbrio da natureza” (FRYE, 1973, p. 209).

Por certo, a existência de Lourenço Ruivo e de Pedro, filho de Maria Lionça (personagens-nucleares do conto), foi transformada ao longo da narrativa em um grande desequilíbrio na vida da personagem-título, causando-lhe a desventura, a desdita, tornando-a, por excelência, vítima trágica.

Maria Lionça é muito mais vítima trágica do que heroína ou figura trágica, já que sofre por meio de uma resignação sem precedentes, sem levantar uma queixa sequer em todos os percalços desastrosos do marido e do filho, caindo na desdita e na desventura sem se revoltar com as potências divinas, com o destino, que ela sabe, foi fruto de sua escolha e opção. Por sua vez, a tragédia de Maria Lionça está circunscrita na tragédia moderna por esta se resignar com a vida, com o mundo, com as suas

escolhas e opções, vendo-os como inelutáveis, acomodando-se ao sofrimento, mesmo tendo condições de interferir nas situações.

Maria Lionça poderia ter deixado de pagar as dívidas da passagem do marido, não tê-lo socorrido em sua doença ou morte, mas não o fez, revelando seu lado humano e solidário. Da mesma forma, poderia ter deixado morrer no esquecimento o filho, Pedro. Ao contrário, resignou-se em sua dor e aflição, indo buscá-lo já desenganado para morrer no torrão natal, apesar de este também tê-la abandonado e nunca lhe ter enviado notícias. Não é à toa que o sugestivo nome Maria faz recorrência à Maria bíblica, ícone da pureza e de todas as virtudes do mundo cristão católico. Por certo, Maria Lionça, a exemplo da Maria bíblica, também fica viúva e acolhe seu filho morto, “transformada em uma outra Pietá” (ARNAUT, 1997, p. 72).

Ao longo da narrativa, vê-se o destino a pregar peças na vida de Maria Lionça. Esta fica viúva de marido vivo: o Lourenço Ruivo que parte para o outro lado mar, deixando o filho ainda recém-nascido e a dívida da passagem a encargo da esposa. De fato, a tragédia de Maria Lionça gravita em torno dos retornos trágicos: primeiramente do marido, o Ruivo, que volta fraco e doente. Em seguida, é o filho único, o Pedro, que revoltado e decepcionado com o progenitor, torna-se um marinheiro, um “proscrito” a exemplo do pai.

Percebe-se que o trágico se instala quando as personagens torguianas se recusam à lei da terra, quando desprezam o Mito de Anteu, conforme ilustrou Teresa Rita Lopes (1993). O Ruivo em seu livre arbítrio toma uma resolução que lhe custará a própria vida — decide emigrar para o Brasil assim que o primeiro filho nasce, cometendo um erro, uma *hamartia* que deverá ser paga com a própria vida.

Maria Lionça, por sua vez, “[...] teria que sofrer a mesma separação expiatória, a pagar os juros da passagem anos a fio, numa esperança continuamente renovada e desiludida na loja da Purificação” (TORGA, 1996c, p. 18-19). Observe que pelo excerto, o estabelecimento onde Maria Lionça paga os juros da passagem do cônjuge é denominado, não por acaso, de loja da Purificação, fazendo remissão ao processo de purgação trágica que ela terá que passar para expiar o seu erro, ou seja, o casamento com o “proscrito” Lourenço Ruivo.

Por outro lado, percebe-se que o tempo cronológico caminha *pari passu* com o tempo psicológico na narrativa. O estatuto da resignação trágica, própria da tragédia

moderna, de acordo com a concepção de Williams (2002)⁴⁸, corporifica-se na narrativa, quando vemos que durante quinze anos Ruivo não dera o menor sinal de vida e, no entanto, a esposa continuava a esperá-lo com a mesma fidelidade de um cão:

— O teu homem tem-te escrito, Maria? – perguntava o prior de Páscoa a Páscoa.

— Ele não, senhor. Há quinze anos...

Não acrescentava a mínima queixa à resposta. Fiel ao amor jurado, deixava que todos os encantos lhe mirrassem no corpo, numa resignação digna e discreta (TORGA, 1996c, p. 19).

Com efeito, de acordo com Massaud Moisés (1995), a tragédia exige uma absoluta concentração de efeitos, o que significa suprimir tudo quanto possa assumir uma dimensão de supérfluo ou marginal. Da mesma forma, o conto, em linhas gerais, exige essa mesma concentração de efeitos, economia lingüística, abolindo o supérfluo do conteúdo narrativo. Assim, nota-se nitidamente, pela síntese dramática, que a protagonista trágica além de perder o marido, perde os encantos femininos, torna-se assexuada em nome do “amor jurado”, sempre à espera do marido pródigo: “Até que um dia o Ruivo deu finalmente notícias. Regressava. E Galafura, solidária com a grandeza humana de Maria Lionça, dispôs-se a esquecer todas as ofensas e a receber festivamente a ovelha desgarrada” (TORGA, 1996c, p. 19).

O Ruivo, emblema do filho pródigo bíblico, gastara tragicamente sua saúde, seu vigor físico e agora retornava como uma “ovelha desgarrada”, para aumentar ainda mais os sofrimentos da esposa resignada:

[...] culpado diante da mulher, do filho e dos montes eternamente arejados e limpos da Mantelinha, o renegado confessou tudo. Vinha doente e desenganado. Males ruins... Já lhe custava engolir. E aquela aflição a apertar, a apertar... Mas nada de aflições. Voltava só para morrer (TORGA, 1996c, p. 20).

Sabe-se que a tragédia moderna trabalha com o viés da culpa e da consciência, diferentemente da tragédia antiga que privilegiava o erro, a *hamartia*. Pelo excerto acima, observa-se que o Ruivo regressava com a culpa entranhada em seu corpo, “comido pelos vícios do mundo”, com a consciência plena do mal cometido, por isso “[...] voltava só para morrer” (TORGA, 1996c, p. 20).

⁴⁸ Raymond Williams prescreve que esta resignação moderna é trágica porque aceita o mal como inevitável e que se torna, por isso, mais intolerável por ser fruto das ações, opções e deliberações específicas dos indivíduos e da macroestrutura social moderna (WILLIAMS, 2002, p. 107).

Conforme já assinalamos, a culpa não traz a dimensão comunitária do erro a ser expurgado, mas se circunscreve no campo do individual, por isso é mais recorrente na tragédia moderna por vivenciar “[...] um sentimento interior dilacerador, pertinente apenas àquele que se sente em dúvida com o todo e/ou consigo próprio” (GAZOLLA, 2001, p. 28). Ao passo que na tragédia antiga o erro deveria ser expiado a fim de preservar a comunidade da mancha, desencadeadora da desdita e da infelicidade.

Por sua vez, de acordo com Massaud Moisés (1995), a atmosfera trágica localiza-se sempre no inexorável e no irrecorrível da situação. Dessa forma é que Maria Lionça vê fenecer, após um mês, a vida do marido desenganado, arcando também com as dívidas e todos os juros da operação do hospital de Galafura. Sem conhecer um instante de paz, a tensão trágica persiste na vida da personagem-protagonista. Desta vez será o filho, o Pedro, que “[...] envergonhado dum pai que lhe passara apenas pelos os olhos como um fantasma de podridão” (TORGA, 1996c, p. 21), decide deixar o torrão natal e tornar-se marinheiro, alheio a todo o sofrimento da mãe e da solidária Galafura, metonimicamente falando.

Conforme preconiza Teresa Rita Lopes (1993), Torga, ao contrário da mentalidade portuguesa, considera o mar como um caminho de perdição e a terra, como uma via de salvação, portanto, exalta o telurismo e encara negativamente a face da história que só dá lugar e vazão ao estatuto de povo de navegadores. “O mar é para Torga, um caminho não de salvação mas, as mais das vezes, de perdição. Quando fala do mar é para desconfiar do seu apelo de ‘enganosa sereia rouca e triste’” (LOPES, 1993, p. 7). Dessa forma, a narrativa não oculta a “nova via sacra” (TORGA, 1996c, p. 21) em que Maria Lionça se meteu. A personagem trágica vai buscar o filho único “a exalar o último suspiro” (TORGA, 1996c, p. 22) no hospital, após anos sem lhe dar notícias: “O tempo dera-lhes a chave daquela existência destinada, afinal, mais às provações do sofrimento do que ao gosto das alegrias. Só ela os podia esclarecer e ajudar no desespero de certas horas e situações” (TORGA, 1996c, p. 21-22).

Por certo, o tempo, *Chronos*, aliado ao poder insofismável do destino, da *Moirá*, abortara-lhes a alegria de um lar estável e feliz, avultando-lhe ainda mais a tensão trágica pela via da tensão cronológica. O momento catártico, bem como a resignação trágica da personagem-protagonista, instaura-se na narrativa quando esta consegue conduzir o filho morto, sem despertar suspeita do revisor da embarcação, mostrando-lhes os bilhetes da passagem, com o filho encostado ao ombro e com a manta enrolada nas “pernas hirtas”.

Pietro Nasseti (2005), em comentário introdutório à *Arte Poética*, de Aristóteles, sublinha que a tragédia, em seus primórdios, usa da imitação dos caracteres e das paixões, apropriando-se do concurso da música, do canto, da dança e do espetáculo para provocar um prazer que lhe é típico, despertando no espectador o terror e a compaixão. Ao provocar o terror e a compaixão, a tragédia desencadeia a catarse das emoções, que Nasseti identifica como um “[...] tratamento homeopático, *similia similibus*” (NASSETTI, 2005, p. 18). Dessa forma, a catarse seria a expulsão de um humor incômodo por sua superabundância, no dizer do ensaísta, em consonância com as teses aristotélicas, mas que deixaria um gozo ao final do espetáculo, favorecendo o “escoamento do excesso de emoções” (2005, p. 18).

Por seu turno, a catarse se projeta na narrativa do conto em análise, despertando o terror e a compaixão tão ao gosto da episteme aristotélica, já que, conforme observamos, Maria Lionça: “[...] é o retrato primordial da mulher portuguesa, fiel, resignada, terna, heróica. Mas nem por isso deixa de ser universal [...], porque encarna as grandes virtudes femininas, matriarcais, que são valores emblemáticos de todos os tempos e lugares” (ARNAUT, 1997, p. 73).

Por certo, a protagonista trágica, Maria Lionça, traz a marca do meio rural português à espera do “regresso milagroso dos homens que ficaram do outro lado do mar” (1997, p. 73), “proscritos” por terem traído à lei da terra, por não terem fixado raízes na terra “humosa, enraizada no dorso da serra de S. Gunhedo” (TORGA, 1996c, p. 22).

No conto *A Maria Lionça*, podemos observar que a *hamartia* (falha trágica) não se configura quando Ruivo decide deixar a família, num gesto pusilânime, e viajar para o exterior. O gesto do marido não pode ser encarado como uma falha trágica, mas como uma falha (ausência) de caráter⁴⁹, já que a culpa de Ruivo é materializada quando este abandona a mulher parturiente e o filho recém-nascido, além de deixar os juros da dívida da passagem para o Brasil a encargo da esposa, no momento de maior fragilidade física e emocional da mulher, tornando-se definitivamente um “proscrito”.

⁴⁹Em linhas gerais, a *hamartia* aristotélica reside na ignorância, ou seja, no desconhecimento de algo, capaz de gerar uma ação equivocada. Na tragédia antiga, o homem não pode ser responsável pela ignorância que conduz contumazmente ao erro. Ao passo que na tragédia moderna, segundo Gazolla (2001), os conceitos de culpa e de consciência são recorrentes, já que o homem da modernidade não se deixa guiar pela superior vontade dos deuses ou do destino. Mas, segundo Brandão (1985), ele é, de fato, um concausante do destino, ou seja, para que o mesmo se cumpra e/ou se efetive é necessário a participação do homem, a partir do seu livre arbítrio. Em Ruivo, portanto, não ocorre a falha trágica, mas a falha de caráter.

Em contrapartida, Pedro, envergonhado da figura paterna, incorre muito mais em uma falha trágica por ser movido por uma paixão, do que por um ato irresponsável propriamente dito. Esta personagem pratica a *hamartia*⁵⁰ guiado por sua *hybris*, seguindo, paradoxalmente, os mesmos passos do pai, repetindo a *guénos*, já que como descendente direto do Ruivo, reitera seu erro, tornando-se também um “proscrito”, fazendo-se marinheiro.

Como preconizou Rosane Gazolla Alves Feitosa, o filho, dentro do sistema organizacional da Montanha, é geralmente educado para ser pastor ou lavrador e chefe de família. Os que enveredam por outros caminhos e se tornam marinheiros ou soldados, fugindo à lei imposta pela aldeia de não se distanciar dela, são severamente punidos (FEITOSA, 1984, p. 22), como acontece com Pedro. Dessa forma, tanto a Ruivo como a Pedro só restará a morte trágica, já que ambos infringiram a lei da terra ao se desligarem definitivamente do cordão umbilical da Terra-Mãe, como bem preconiza Lopes (1993).

Maria Lionça, por sua vez, mesmo reunindo em si nobreza de caráter, respeito e dignidade, cometeu também uma falha trágica ao ter se casado com o Lourenço Ruivo, já que pelos expedientes da narrativa havia na personagem-protagonista “um halo de pureza” que a distinguia das demais cachopas do vilarejo, simbolizando a própria pureza do lugar e, por isso, convergindo hiperbolicamente na pessoa da personagem trágica “todas as virtudes da povoação” (TORGA, 1996c, p. 18). Desse modo, o narrador chega a questionar sobre quem poderia ser merecedor de uma dádiva como a Maria Lionça?

Assim, a narrativa cria um clima de expectativas, bem como uma aura de pureza em torno da personagem, antecipando pelos expedientes do texto literário o estatuto de mulher intocável e intangível, já que “ninguém lhe punha um dedo” (TORGA, 1996c, p. 17). Por seu turno, tal situação só será infringida com os laços do matrimônio no seio

⁵⁰Berenice Guedes Vieira de Sá postula reiteradamente que a *hamartia* de Aristóteles, ou a falha, “não é necessariamente um ato incorreto, muito menos fraqueza” (SÁ, 2001, p. 66) e que a mudança de fortuna não se dá “pela maldade da personagem, [...], mas por falta de um conhecimento necessário para tomar uma decisão correta” (p. 66-67), ocorrendo, dessa forma, a passagem da felicidade para a infelicidade ou vice-versa. Storm, também citado por Sá, considera a *hamartia* como sendo algo que se engendra em um cálculo incorreto ou impreciso, significando erro, fragilidade, ou simplesmente, engano, denotando hermeneuticamente uma falha no caráter trágico, este ficando mais propenso, dessa forma, aos acontecimentos de natureza trágica. Não podemos esquecer que a *hamartia* é muito mais do que uma simples imperfeição do caráter ou do comportamento, constituindo-se como um componente crítico do *status*, da identidade e do destino da personagem (SÁ, 2001, p. 68) o que contribui para a desventura da personagem.

ortodoxo cristão, mas culminando, posteriormente, na desgraça plena, na morte trágica que dizimará toda a família de Maria Lionça. Maria Lionça conhecerá de perto o que preconiza Aristóteles no capítulo VI de sua *Arte Poética*, ou seja, a mudança de fortuna, ou peripécia. Ela passará de um estado de felicidade para a desgraça plena, o mesmo ocorrendo com o marido e o filho.

Com efeito, Lourenço Ruivo, uma das figuras trágicas do conto em análise, manifesta um *ethos* (caráter) covarde, irresponsável, pouco afeito ao trabalho, por isso quando nasce o filho “[...] em vez de tirar daquela presença ânimo para se atirar às leiras, acovardou-se de uma boca a mais na casa” (TORGA, 1996c, p. 18), deixa a esposa e o filho recém-nascido e parte para o Brasil. Entretanto, o filho, Pedro, outra figura trágica do conto, após a decepção de ver o pai como um fantasma apodrecido, “[...] uma sombra esbatida da imagem recortada que sonhara” (TORGA, 1996c, p. 20), conhece a desdita. Opera-se, dessa forma, o reconhecimento, ocorrendo, neste ponto, também a peripécia, já que a imagem paterna construída por Pedro era, antagonicamente, o da “saúde personificada” (TORGA, 1996c, p. 20), mas o que se apresentava, à sua frente, era a materialização de sua desilusão.

Por outro lado, a narrativa faz recorrência ao destino como o artífice de toda a desgraça de Maria Lionça: “Só o destino, fiel às misérias do mundo, sabia que fora reservado à Maria Lionça um papel mais significativo: ser ali a expressão humana dum sofrimento levado aos confins do possível” (TORGA, 1996c, p. 18). O destino se configura, portanto, como a personificação do trágico por dar voz ao inexplicável, ao inexorável das situações, e “[...] torná-la imune à desgraça seria desenraizá-la do torrão nativo” (TORGA, 1996c, p. 18).

Além disso, o destino trágico que atingiu Maria Lionça está inscrito nos postulados da verossimilhança aristotélica, por ser o mesmo daquelas mulheres portuguesas, que segundo António Arnaut (1997), ficam à espera dos homens ao se aventurarem pelo mar durante anos, às vezes fixando-se em terras longínquas e sem mandar-lhes notícias. Segundo o crítico português, tais mulheres nunca amaldiçoam o destino, por ser este a própria vida, por isso trabalham arduamente, mas “têm como lenitivo o choro noturno das orações e a esperança de poderem restituir aos regressados, quando se der o milagre, as courelas intactas do seu sofrimento” (ARNAUT, 1997, p. 73-74).

Sem sombra de dúvidas, a personagem-título que o ensaísta português António Arnaut metaforizou como sendo “a força indomável do leão” (ARNAUT, 1997, p. 74),

poderia ter seu nome semanticamente trocado por Maria Leoa, já que luta, sofre e morre estoicamente como uma camponesa, mas com a dignidade e o respeito de uma personagem trágica sofocliana.

Com efeito, Miguel Torga opera a mudança de *status* do herói, uma vez que despe de pompa real e da deslumbrante ostentação as suas personagens. Desenvolve, por meio da narrativa, a desgraça a partir das cenas comuns da vida transmontana, já que a classe social não pode ser o fator decisivo para que o trágico aconteça, de acordo com as máximas de Albin Lesky (1976) e Raymond Williams (2002). A exemplo disto, no conto torguiano *A Maria Lionça*, a personagem trágica vive o drama da perda do patrimônio simbólico: o marido e o filho morrem após terem abandonado o torrão natal.

Conforme pudemos perceber, Torga não pretende, com sua contística trágica e neo-realista, moralizar, mas exibir, a humanidade em conflito. Nosso escritor quer apenas expor aos olhos do leitor o espetáculo vário da existência humana, como veremos, mais de perto, no conto *O Leproso* a seguir.

3.2 TENSÃO TRÁGICA EM *O LEPROSO*

No conto, em análise, o trágico se constrói progressiva e linearmente, coadunando consciência, exclusão social, alienação e morte. O conto, ambientado na região do Douro, faz referências explícitas à condição social das personagens envolvidas: “[...] Escravos de uma terra hostil e de uma sociedade hostil, simples e toscos instrumentos de produção nas mãos injustas da vida” (TORGA, 1996b, p. 68). Dessa forma, percebe-se nitidamente a aura de denúncia em que se constrói a narrativa de cunho neo-realista⁵¹. Neste conto, Torga utiliza-se do narrador heterodiegético para trazer luz sobre a precariedade da vida dos explorados pela sociedade feudal/capitalista, esboçando inicialmente as condições sub-humanas em que está imersa a personagem-

⁵¹ O ensaísta Francisco Ferreira de Lima postulou que o equívoco da estética neo-realista, longe de sua fase madura, foi limitar-se a analisar o real a partir de uma gama de verdades pré-estabelecidas. Para este crítico, o Neo-Realismo, em sua fase incipiente, não conseguiu ir além da própria realidade ou mesmo ultrapassar o saber já codificado e pragmatizado (LIMA, 2002, p. 26). Quando nos deparamos com os contos torguianos, defrontamo-nos com um Neo-Realismo maduro, por percebermos que o escritor de *Bichos* não só quer a transformação social, mas procura situar o leitor diante de outras “possibilidades de experimentar e vivenciar a realidade” (2002, p. 26). Torga não faz de sua contística um fim em si mesma, mas um meio de experienciar uma nova realidade, não se restringindo a uma estética ou a uma ética partidária, por isso ultrapassa qualquer modismo literário vigente. O escritor de *Pedras lavradas* utiliza-se de uma linguagem carregada de sentidos, mediada pelo simbólico, não descontextualizando suas personagens serranas dos problemas e sofrimentos do meio português (SEIXAS, 1996, p. 3).

protagonista, ou seja, em um *locus* onde reina a pobreza, a fome, a injustiça e todas as intempéries da natureza do meio rural e agrário português. De fato, a obra de Torga permanece viva e atual por não estar eivada de caricaturas populistas, e não se curvar às restritas exigências do Neo-Realismo (SEIXAS, 1996, p. 3). A contística torguiana sobrevive por não estar condicionada “a um figurino ou a uma moda literária” (1996, p. 3), daí sua largueza e a sua extensão enquanto obra de arte, por ultrapassar os limites do real, despertando o interesse do leitor de todos os tempos e lugares.

Por seu turno, a narrativa demarca a hora da revelação da doença trágica do herói — “Ao meio-dia” (TORGA, 1996b, p. 67), hora da refeição e hora da condenação do herói — e usa de Margarida como oráculo revelador do mal que habitava a personagem-protagonista. Além disso, a figura emblemática de Margarida contrastava com as condições desumanas em que viviam os trabalhadores, pois “[...] era nova, sadia e alegre e de resposta sempre na ponta da língua” (TORGA, 1996b, p. 67). Mas, apesar de a comida não apetercer e nem mitigar a fome dos explorados, “a cara da rapariga desanuviava os horizontes” (TORGA, 1996b, p. 67). Dessa forma, Margarida, personagem-satélite do conto, funciona como uma espécie de lenimento, de letargia do pensamento, como um instrumento de alienação para mitigar a fome e os anseios de justiça dos explorados: “Todo o eito se ria, a moça continuava a distribuir as tigelas, e a fome, a fadiga, a injustiça e as demais inclemências da natureza e dos homens ficavam esquecidas por um momento” (TORGA, 1996b, p. 67).

Mas, chegara a vez de Julião. Chegara o momento epifânico da personagem trágica: a personagem-protagonista conhecerá a desdita, o infortúnio, pois passará de um momento de ilusória felicidade na presença de Margarida para a total desventura, com a revelação da enfermidade (a lepra):

— Toma lá tu, meu pinga-amor!

Era a vez de Julião, e o rapaz, que de facto olhava a Margarida com olhos de carneiro mal morto, não resistiu à tentação de lhe tocar no seio com as costas da mão.

— Ó meu leproso dos infernos! Olha que eu atiro-te o cesto ao focinho! (TORGA, 1996b, p. 67)

Pela primeira vez, Julião irá tomar consciência da calamidade que o espreita. A personagem trágica perderá, aos poucos e simultaneamente, a dignidade, os amigos, o trabalho e as formas do seu corpo se desfigurarão. Com efeito, a consciência trágica, fruto da tragédia moderna, está bem referida neste conto: “Houve um largo riso de

galhofa, mas houve também um estalo na consciência de Julião. Leproso!” (TORGA, 1996b, p. 67, grifo nosso). A partir do momento que Julião e seus companheiros tomam consciência do mal que o habita, ele se torna um morto social. Dessa forma, tudo funciona como se o saber, a razão cognoscível, influenciasse no rumo dos acontecimentos, trazendo sofrimento e corporificando o estatuto da dor e da exclusão social na vida da personagem-protagonista.

O conto também é uma crítica velada ao mundo científico (poderíamos também acrescentar ao *socratismo estético*), que acredita na ciência como dogma eficaz para os males da humanidade. Assim, não é por acaso que a personagem vai procurar um médico aconselhado pelo velho Januário, com a esperança sempre renovada de haver remédio para os seus males ou contando, ao menos, com um tratamento específico, caso não houvesse cura.

Contudo, a decepção e a desilusão de Julião chega a uma situação-limite quando este consegue ler nos olhos prescrutadores do médico o diagnóstico que Margarida, além dele mesmo e de seus companheiros, já havia ratificado – lepra: “[...] o doutor ficava com o nome miraculoso e com a sabedoria inútil; o gafado ia mostrar ao mundo, de mão estendida, a sua repugnante desgraça” (TORGA, 1996b, p. 72). Portanto, para ele não havia remédios, nem hospital, nem cuidados especiais. Só lhes restava o desprezo da sociedade e a morte como supremo bem para todos os seus males.

Por seu turno, a atmosfera trágica vai se avultando com o tempo que cresce, linear e progressivamente, impingindo as marcas do trágico no corpo e, em especial, no rosto da personagem-protagonista, de forma impiedosa e inexorável, mas “[...] não tinha culpa de semelhante miséria. Uma fatalidade superior a todas as forças escolhera-o para vítima indefesa” (TORGA, 1996b, p. 72). Dessa forma, a fatalidade, representada na tragédia grega pela *Moirá*, pelo destino cego e errante, escolhera Julião como protagonista do mal que trará para si mesmo a repulsa e o medo da sociedade de Loivos, seu berço natal, personificada pela galhofeira Margarida (oráculo revelador da enfermidade da personagem-protagonista), bem como pelos companheiros de trabalho, além de suas famílias e do feirante Travassos.

Em contrapartida, a esperança de cura em Julião renasce quando uma “velhota” de S. Cibrião lhe recomenda um banho de imersão, muito embora já tivesse perdido algumas partes de seu corpo, conforme podemos observar pelos expedientes do texto narrativo: “[...] Caíra-lhe ainda há pouco o polegar direito, a cara inchada, nebulosa e

deformada, dava-lhe um estranho e horrível ar de bicho, não sentia pedaços inteiros do corpo” (TORGA, 1996b, p. 73).

Apesar de ter perdido, parcialmente, parte do seu corpo podre e já deformado pela doença, Julião amava a vida rude e simples que levava, amava o mundo e “os seus olhos cada vez mais gostavam de ver a clara nitidez do sol” (TORGA, 1996b, p. 73). Além disso, o azeite renovava a esperança de vida nova, já que contém uma função demiúrgica, se pensarmos que o mesmo é usado pelo Cristianismo como um sacramental capaz de conservar a alma e o corpo intactos, livres do apodrecimento espiritual.

No conto, percebe-se que o narrador, de forma irônica, reitera pelos atavismos da tradição cristã/católica essa dimensão de purificação, de cura. Por isso é que o herói gasta todas as suas economias para comprar um cântaro de azeite para poder fazer a “milagrosa” aplicação:

Foi em plena serra e no tanque da fonte da Senhora da Agonia que fez a aplicação. Esvaziou o depósito de pedra, tapou-o, deitou-lhe dentro do líquido milagroso, e despiu-se, seguro que ninguém o surpreenderia, porque escolhera a hora da sesta e a capela ficava num ermo. Só ele e a santa podiam olhar aquele monte de carne a apodrecer, a despegar-se, e ao mesmo tempo a dar uma impressão grotesca de renovo, numa proliferação desconforme. (TORGA, 1996b, p. 73-74).

É curioso atentar para a escolha do local da aplicação – o tanque da fonte da Senhora da Agonia, como espaço sugestivo da atmosfera psicológica que circunda a personagem-protagonista. A narrativa também informa que ao esvaziar o depósito de pedra, Julião coloca, em seu interior, o “líquido milagroso”, e em seguida, despe-se. Não podemos esquecer que o ato de despir-se metaforiza o ato de desvencilhar-se de suas descrenças, dos seus medos, da morte. Julião despiu-se metaforicamente, ainda que por breves instantes, da incredulidade, do ódio e da revolta: “Mas ainda assim o Julião teve fé. Olhou-se compassivamente, deixou que duas lágrimas rolassem vagarosamente dos olhos inflamados por sobre os tortulhões dos malares, e meteu-se dentro da pia” (TORGA, 1996b, p. 74)

Por seu turno, a esperança de cura em que o herói se agarrava chega a seu fim quando se percebe que o banho purificador não lhe traz resultado e em seu lugar renasce o sentimento de vingança por todos aqueles que o excluíram do convívio social, ou seja, pela comunidade de Loivos, seu berço natal.

Sendo assim, Julião decide reaver o dinheiro “que dera pelo remédio enganador” (OL, p. 74). Deliberadamente procura o Nunes, um vendeiro “com a alma de traficante” (p. 75), que lhe compra a mercadoria e a revende para toda a população de Loivos.

Mas depois de o azeite consumido no caldo verde que Loivos comeu nessa semana, sem saber de onde vinha nem de quem, uma notícia aterradora começou a correr de boca em boca:
— O Julião tomou banho num almude de azeite e vendeu-o depois ao Nunes... (TORGA, 1996b, p. 75)

Julião tem agora a sua vingança, que não tardará a se virar contra ele mesmo. Ocorrerá também, neste ponto, a reviravolta aristotélica que instalará o trágico. Portanto, a partir do momento que a sociedade de Loivos toma conhecimento de que o azeite vendido pelo Nunes fora contaminado pelo banho de Julião, decide matá-lo, ocorrendo concomitantemente a peripécia e o reconhecimento neste ponto.

Logo, toda a sociedade de Loivos impelida pela vingança, afeita à lei do talião que apregoava o “olho por olho, dente por dente”, decide ir à forra e o resultado será a morte trágica da personagem-protagonista na fogueira, num ritual inquisitório e purificador dos males do corpo, mas não dos males da consciência.

O conto, marcado pela brevidade e pela economia de meios narrativos, constrói, pela linguagem imagética e descritiva, a atmosfera trágica que envolve Julião, personagem-nuclear da ação trágica. Este, por sua vez, condensa, simultaneamente, dois aspectos em sua trajetória trágica — ele é vítima e figura trágica da composição narrativa. Ele é vítima por sofrer na pele as deformações do próprio corpo, a perda da saúde, dos amigos, da dignidade e do respeito humano, sendo um objeto de repulsa e de exclusão dos amigos e conterrâneos de Loivos. Além disso, é imolado como vítima sacrificial, em um ritual catártico e báquico, onde a desumanização é celebrada com suas tintas mais carregadas — como se não bastasse o flagelo e o suplício da doença, Julião é queimado vivo numa fogueira que pode ser vista simbolicamente como a fogueira da inquisição.

Com efeito, Julião encarna o estatuto de figura trágica, porque em sua *hybris* (violência) é movido por uma natureza apaixonada, vingando-se de todos os que o excluíram com a venda do azeite, a fim de que este possa ser largamente consumido. De fato, pela deliberação de sua vontade e pelo seu livre arbítrio, Julião não comete uma *hamartia* (erro) no sentido de cometer um erro por ignorância, como postulavam as máximas da tragédia clássica; mas em sua *hybris* (violência) e impelido pelo desejo de

ir à desforra, deseja que todos de Loivos saboreiem o azeite no qual tinha se banhado, saboreiem a sua lepra, a sua podridão física, como castigo pela repulsa, pelo preconceito e pela exclusão social. Logo, percebemos que os postulados da tragédia moderna se corporificam neste conto, já que Julião é guiado por sua consciência, por sua vontade livre, assim como procede a sociedade de Loivos quando decide se vingar da personagem trágica, em defesa da honra.

A narrativa não diz ao certo o tempo exato em que ocorre a morte da personagem trágica, mas informa que “foi num agosto quente e seco” (TORGA, 1996b, p. 78), dando um caráter universal ao conto, ao fazer recorrência a vilarejos pobres e povoados de Portugal.

A história é, portanto, muito mais extensa do que a narrativa, que condensa fatos, suspende passagens com a liberdade que lhe dá a literatura. E, por outro lado, ela é maior do que a história à medida que se estende por todas as sociedades, desde as que viveram antes da escritura do conto, até muito depois, quando a lepra já tomou outras configurações e continua provocando as mesmas reações (SCHNEIDER, 1993, p. 71).

Dessa forma, de acordo com o pensamento de Schneider, o conto narrado pela escrita torguiana ultrapassa as barreiras do tempo e da história e se circunscreve no livre e dinâmico espaço do literário, recuperando as mesmas reações de exclusão e de repulsa pelos doentes em estado de putrefação e de decomposição.

A nosso ver, o conto de efeito trágico, em análise, reitera ainda o que Fernão de Magalhães Gonçalves (1995) preconiza acerca da vida humana, como sendo a configuração de um permanente risco, por ser descontínua e por estar fechada no tempo. “E é na prancha do tempo, sempre de costas para o futuro e para o eterno, que o homem encadeia no seu passado cada ato presente” (GONÇALVES, 1995, p. 15).

Conforme já sinalizamos, o trágico está eivado de um permanente risco, já que a vida, a existência é a perturbação do equilíbrio, é uma agressão à natureza. Portanto, o existir se constitui em um permanente ato de agressão à natureza, o existir gera o trágico, parafraseando o pensamento de Northrop Frye (1973, p. 209).

Frye (1973) assinala que a tragédia, em seu sentido elevado, instaura o estatuto da queda do herói para subtraí-lo da sociedade e, por esse viés ocorre a mistura do heróico ao irônico. No conto em análise, Julião é subtraído tragicamente da/pela

sociedade de Loivos ao ter sua doença revelada pela galhadeira Margarida. E, como se não bastasse, ironicamente seus amigos e companheiros de trabalho é que vão dar cabo de sua vida em uma cena insólita que reúne crueldade, selvageria e desumanização, ao queimarem a personagem-protagonista na fogueira, com a ajuda e o consenso de toda a comunidade, em um espetáculo catártico, Julião é atirado brutalmente à fogueira ainda vivo, num ritual altamente macabro:

Exausto, sem uma aberta de esperança, sufocado, o Julião lutava sempre. Células aparentemente mortas acordavam, os nervos destruídos pareciam sentir e reagir, e os olhos, quase cegos, abriam-se num esforço derradeiro para descortinarem um caminho de salvação. O mar de labaredas, porém, era redondo. E quando a fogueira lhe apertou o garrote, deixou-se finalmente cair (TORGA, 1996b, p. 80-81).

Pelos próprios expedientes da narrativa, podemos perceber o castigo-espetáculo a que fora submetido a personagem trágica, todos contemplaram a queima do corpo do submetido de forma “insofrida sobre o chão ainda a fumegar” (TORGA, 1996b, p. 81).

Nota-se que ao tramar o castigo para a personagem-protagonista, a população de Loivos é tomada por um espírito dionisíaco, conforme observamos pela narrativa: “E foi uma embriaguez de vingança e de animalidade. Uma vez que a fogueira se erguera, todos a queriam atear mais, cegos de calor e de irresponsabilidade” (TORGA, 1996b, p. 80, grifo nosso).

Pelo excerto acima, percebemos que o espírito báquico se apossa da população de Loivos, embriagando-os “de vingança e de animalidade”, tornando-os *cegos*, sem luz. Dessa forma, o espetáculo báquico chega ao seu clímax ao ser celebrado pelo repicar dos sinos na aldeia: “Alguém, na aldeia, sem ordem do prior, tocava os sinos a rebate. Um alarido de festa circundava o incêndio, que até no céu refulgia abrasador” (TORGA, 1996b, p. 80). Neste ponto, a narrativa torguiana mescla, de forma híbrida e heterodoxa, o ritual báquico pagão da vingança ao ritual sagrado cristão. A presença do sino, como representante da voz de Deus, ao qual todos atendem com solicitude, como um agente demiúrgico da festa, da alegria ou do luto da comunidade, corporifica a instância do sagrado, ao mesmo tempo em que representa, emblematicamente, a aproximação da morte ao condenado Julião: “— Agora que encomende a alma a Deus...” (TORGA, 1996b, p. 80). Dessa forma, o sino na narrativa não será tocado em

sinal de luto, de dor, nem de lamento, mas com “um alarido de festa” a celebrar a desumanização dos cristãos de Loivos.

De acordo com Rosane Gazolla Alves Feitosa,

[...] o sino se faz presente em todos os momentos de vida e de morte na aldeia. Esta encara a morte como algo natural que faz parte do destino do indivíduo. O povo convive com a morte, sendo esta uma presença constante naquelas fragas, um lugar comprovado de sofrimento. Seus habitantes consideram a morte parte de suas vidas, e, freqüentemente, a utilizam como solução de problemas, tais como defesa da honra (1984, p. 128).

Segundo a ensaísta, o sino é a metáfora da voz divina, mas neste conto ele é usado como defesa da honra da aldeia. Esta opta pela morte do condenado, por não admitir que este em sua *hybris* tenha ousado vender o azeite no qual tinha se banhado para vingar-se de seus conterrâneos; aplicando, além da segregação e da exclusão social no período inicial da doença, a pena de morte como medida sanitária para mitigar a sede de vingança da comunidade.

A propósito, Julião, como os leprosos da Bíblia dos tempos de Jesus⁵², ou do período clássico citado por Michel Foucault⁵³, assim como os portadores de doenças infecto-contagiosas, a exemplo dos portadores do vírus *HIV*, trazem a marca do trágico, do preconceito, da exclusão social, da solidão, da falta de amigos, da ausência de solidariedade de um mundo hedonista e voltado para si mesmo. Esse mundo que

⁵²Considerados à margem da sociedade pelo Pentateuco judaico, os leprosos eram vistos como “impuros”, por isso deveriam ser retirados/ excluídos do convívio social para não contaminar os “puros”, os sãos. No livro do Levítico, no Antigo Testamento, nota-se claramente que a lei sobre o leproso era terrivelmente dura, pois ao homem declarado “impuro” era-lhe imposto um comportamento humilhante a fim de que fosse reconhecido e vivesse excluído da comunidade (Lv, 13, 45-46). Dessa forma, o leproso era segregado por motivos “higiênicos” e religiosos. Já no Novo Testamento, Jesus, no seu projeto de libertação, vai até o leproso, o cura e o reintegra na vida social (Mc, 1, 40-44). Jesus, no episódio do evangelho de Marcos, fica irado contra esse modelo excludente de sociedade que produz a marginalização. Em contrapartida, o homem curado deverá se apresentar diante do sacerdote, por este se constituir, simbolicamente, uma figura exponencial da ortodoxia judaica, já que representa um sistema que não cura, mas só declara quem pode ou não participar da vida social segundo o código judaico do qual Jesus estava inserido.

⁵³Foucault (1997), em seu célebre livro *História da Loucura na Idade Clássica*, publicado pela Editora Perspectiva, postula, mais especificamente, o confinamento destinado aos leprosos e, posteriormente, aos loucos, pobres, vagabundos, presidiários, durante o período clássico e séculos mais tarde. O crítico francês sublinha as duras interdições e coações morais, legitimadas por uma cultura que “sacralizava” a segregação e a exclusão social. Segregação essa que creditava que a salvação emanava desse processo de exclusão e estigmatismo social para eles e para aqueles que os excluíssem. Apesar de a lepra ir aos poucos desaparecendo do mundo ocidental, o sentimento de exclusão ganha foros desumanos na sociedade: o leproso, e séculos mais tarde o louco, era visto como uma extensão da manifestação do poder de punição e da bondade divinas, por isso deveria ser abandonado à própria sorte a fim de que pudesse se salvar dos pecados que o habitavam, ou seja, a salvação paradoxalmente viria (pelo pensamento da Igreja na época) das “piedosas” práticas de exclusão e de segregação.

sacraliza o conhecimento e o poder, mas que, paradoxalmente, é movido pela ignorância e pelo preconceito, quando deixa de assistir os seus doentes, quando não os trata com respeito e dignidade, relegando-os à morte social antes da materialização da morte física.

Sem sombra de dúvidas, o trágico em Torga é paradoxal, por ser movido, simultaneamente, pelo desespero e pela esperança. O escritor, em *A criação do mundo*, chegou a autodefinir-se como “um homem de esperança desesperançado” (TORGA, 1996d, p. 584). Dessa forma, no trágico torguiano encontramos o discurso contraditório, a face de Jano exposta nas antinomias, nas ambigüidades da narrativa, no percurso da reviravolta e da peripécia aristotélica, como pudemos perceber nos seus contos de vertente trágica. Em *O Leproso*, Julião, personagem-protagonista da ação, foi movido durante todo o percurso da narrativa ora pelo desespero, ora por uma grande esperança de cura (essa em menor escala), mas que lhes possibilitou passar de uma aparente paz e felicidade, na fase prévia ao conhecimento da doença, para a desventura, a desdita, o sofrimento, a dor, a exclusão e a morte pela impiedosa sociedade de Loivos.

Conforme já assinalamos, a culpa não traz a dimensão comunitária do erro a ser expurgado, mas se circunscreve ao nível do individual, por isso é mais recorrente na tragédia moderna por vivenciar “[...] um sentimento interior dilacerador, pertinente apenas àquele que se sente em dúvida com o todo e/ou consigo próprio” (GAZOLLA, 2001, p. 28). Ao passo que na tragédia antiga, o erro deveria ser expiado a fim de preservar a comunidade da mancha, desencadeadora da desdita e da infelicidade. Desse modo, na tragédia antiga inexistente a culpa individual, persistindo o erro comunitário.

Apesar de ser ainda uma questão controversa, na tragédia moderna, a individualidade já está bem demarcada (GAZOLLA, 2001, p. 34). Por isso, o leproso Julião é uma individualidade que se insurge contra uma coletividade. O artigo definido que acompanha o título do conto é o traço estilístico dessa individualidade já bem demarcada. O condenado é uma individualidade que trava um trágico embate contra uma coletividade, a impiedosa e preconceituosa sociedade de Loivos, seu berço natal.

Em *A criação do mundo*, Torga diz estar convencido de que “[...] o homem, embora condenado a um destino social, começa por ser um indivíduo” (TORGA, 1996d, p. 613). Ou seja, para o escritor de *Novos contos da montanha*, a individualidade define o homem enquanto um ser livre, não podendo ser silenciada, mesmo compartilhando do destino de outros homens, por isso em suas obras “[...] se conjugam sempre a busca torturada da individualidade e a partilha de um destino comum” (ALEGRE, 2000, p. 19)

Importa lembrar que a modernidade é um amálgama de enganos, incertezas, ansiedades e perplexidades. Não poderia ser diferente na tragédia moderna, cuja matéria-prima é colhida a partir do homem dividido, dilacerado e multifacetado, em conflito consigo próprio e com a coletividade, tal qual Julião, carcomido ou apodrecido pela lepra da insegurança de um presente em dissolução, sem nenhum alento, sem esperança, convivendo com uma culpa agônica, com uma consciência profunda de seus limites, mas capaz de ultrapassá-los pelas vias do trágico ao enfrentar uma coletividade homicida. Esse trágico que se alimenta de tensões e conflitos, de embates individuais, sociais, religiosos, culturais, ou seja, das violências da natureza humana, em seu sentido mais amplo, presentifica-se na modernidade.

A tragédia moderna busca seu material diegético nas crises do mundo moderno, alimentada “[...] por diversas fontes e por legados históricos, culturais e espirituais entre si em grande parte inconciliáveis” (MORÃO, 1996, p. 535). A tragédia moderna não poderia obliterar as contradições e a polissemia dos tempos modernos, do contrário resvalaria em sua própria queda.

A tragédia na modernidade abarca um mundo complexo de múltiplas identidades e de incessantes configurações e percursos novos. O destino não é mais controlado por potestades ou potências divinas, mas é decidido por homens plenos de incertezas, mediante suas escolhas e opções, com um grande poder de autodestruição. A modernidade é trágica, porque é prenhe de dúvidas e enganos, por conviver com identidades em dissolução, pelos seus múltiplos conflitos, por não ter um fundamento sólido, movendo-se em sua incompletude para um rumo que até ela desconhece.

Em suma, a tragédia moderna, assim como a modernidade, é construída por individualidades menos idealizadas como Maria Lionça, mas necessárias pela força, humanismo e coragem que delas emanam. Mas, é construída, principalmente, por Lourenços Ruivos, Pedros e muitos Juliões, que trazem a marca do trágico por suas escolhas apaixonadas, por sua *hybris* (violência), por estarem fadados aos mecanismos das escolhas do próprio destino, da liberdade e do livre arbítrio.

4 CONCLUSÃO

Cid Seixas, em um dos seus prefácios a *Contos da montanha* e *Novos contos da montanha*, destacou com maestria que o escritor de *Bichos* “[...] não reduziu o alcance

de sua obra ao limite neo-realista” (SEIXAS, 1996, p. 5), mas transcendeu esses limites, daí o teor artístico que imprimiu a sua produção.

Seguramente, a genialidade de Torga está além dos modismos literários de sua época. Talvez, Torga não pretendesse utilizar sua linguagem de modo unívoco, como diria Francisco Ferreira de Lima (2002) em um outro contexto, mas reconhecemos que aqui caberiam perfeitamente tais palavras. A linguagem de Torga está talhada na rocha, na montanha, desnudando o dia-a-dia dos homens de todos os tempos e lugares, daí o seu caráter expressamente universal. Parafraseando António Arnaut (1997), os contos torquianos perpassam o estatuto da intemporalidade por engendrarem a arte, responsável por eternizar o momento, por estar circunscrita na memória do homem de todos os tempos (ARNAUT, 1997, p. 67). A linguagem torquiana é eficaz por retratar a própria condição humana, por ser direta e disfêmica, como seus contos, gênero em que se tornou um dos maiores mestres em Portugal.

Mikhail Bakhtin (1993) postulou em uma de suas teorias para o romance que o gênero está ligado aos elementos do presente inacabado e em expansão, que não o deixam enrijecer. Em nossa concepção, o conto de modo geral e, em nosso estudo, a narrativa curta de vertente trágica, gravita nesta direção:

A atualidade, com sua experiência nova, persiste na sua forma de visão, na profundidade, na agudeza, na amplitude e na vivacidade dessa visão; mas ela não deve penetrar em absoluto no próprio conteúdo da representação como uma força que moderniza e altera a singularidade do passado. Pois toda atualidade importante e séria tem necessidade de uma imagem autêntica do passado, da autêntica linguagem estrangeira de um passado estrangeiro (BAKHTIN, 1993, p. 419).

Em suma, Bakhtin (1993) postula que a representação do passado não implica necessariamente na modernização deste passado, embora coexistam elementos desta modernização. Para o ensaísta russo, o presente se configura como algo sumamente inacabado: “[...] ele exige uma continuidade com todo o seu ser” (BAKHTIN, 1993, p. 419). O presente se projeta em direção ao futuro, para o devir, solidificando e sedimentando seu caráter de não acabado.

Assim, pela episteme bakhtiniana, a partir do momento em que o presente ocupa o *status* de centro da orientação humana no tempo e no mundo, estes últimos perdem o seu caráter de terminalidade, tanto no seu todo, como em cada parte. “Neste contexto

inacabado perde-se o caráter de imutabilidade semântica do objeto: o seu sentido e o seu significado se renovam e crescem à medida que esse contexto se desenvolve posteriormente” (BAKHTIN, 1993, p. 420). Desse modo, a partir do caráter acabado do presente, o objeto, para Bakhtin, integra-se no processo de incompletude do mundo, e nele deixa a sua marca de não acabado.

A nosso ver, as assertivas acima, concebidas a partir da postura bakhtiniana, confluem com o pensamento de Lesky (1976) e constituem-se como a essência do trágico moderno, por engendram em si mesmas a fragilidade e o risco da existência humana, a instabilidade do mundo moderno e o seu permanente caráter de incompletude, simultaneamente, dialético e fragmentário. Afirmar, entretanto, que “todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável”, pois “[...] tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (GOETHE *apud* LESKY, 1976, p. 25), é situar o elemento trágico na estrutura das antinomias, das contradições radicais e apreender que a fecundidade da arte trágica gravita em pólos opostos, tanto na arte como na vida.

Analogamente, o conto torguiano inscreve-se na categoria do inacabado pelo seu recorrente dinamismo, por mover-se na incompletude do texto literário, revelando, pelo seu poder de síntese e sugestão, as dimensões da vida humana. Talvez, as assertivas do crítico Hélio Pólvora melhor se apliquem a este contexto por ter considerado que “[...] o conto que nada revela no capítulo do aprendizado humano será um exercício inócuo” (PÓLVORA, 2002, p. 18), por estar dissociado dos liames da trágica existência humana, exposta à fragilidade e às vicissitudes do mundo moderno.

No bojo de nossas discussões sobre o elemento trágico e suas relações com o conto, pudemos perceber que as personagens trágicas torguianas estão infalivelmente presas ao meio português, revelando dialeticamente certo fatalismo e um telurismo por vezes exacerbado, mas não deixando de fazer suas escolhas e opções ao longo do percurso da narrativa, num ambiente em que se movem conflitos e tensões individuais e sociais, concomitantemente.

Além disso, persiste, no conto de Miguel Torga, um clímax trágico, preparado paulatinamente pela maestria do ficcionista que consegue condensar progressão e intensidade, motivadas por conflitos sociais, individuais e religiosos, entre tantos outros. É que “[...] descrevendo menos, o conto sugere mais; a narração indireta utiliza símbolos e seqüências filmicos, e a composição se aproxima do poema na medida em que transfigura ao máximo a realidade imediata” (PÓLVORA, 2002, p. 50). Assim

opera a escrita torguiana: alto poder de sugestão, concisão, permeada por um lirismo trágico e pelos frequentes embates vida/morte, fazendo uso de *flashbacks*, confundindo-se, muitas vezes, com uma narrativa fílmica ao narrar a vida pregressa das personagens-nucleares e ao descrever a paisagem física.

Em *A criação do mundo*, romance autobiográfico do escritor, Miguel Torga afirma ter criado seus *Contos da montanha* e *Novos contos da montanha* a partir de figuras arquetípicas de um Portugal nuclear, concebendo, pelo viés da arte, “[...] uma galeria de heróis montanheseiros, revoltadamente livres e trágicos na sua solidão” (TORGA, 1996d, p. 619-620), demasiadamente humanos, instintivos, “[...] inteiriços, irreduzíveis, capazes de todos os absolutos” (TORGA, 1996d, p. 619). Da mesma forma, em *Bichos*, o escritor confessa só encontrar o “barro apropriado e o modelo” (TORGA, 1996d, p. 536) quando entra em contato com a paisagem física e humana de sua S. Martinho da Anta, seu berço natal. Parece que Torga plasma suas personagens com o mesmo barro do qual foi formado. Não é à toa que se sente um “irmão de raiz, rendido à qualidade granítica” do “magma informe”, objetivando corporificar protótipos literários “[...] que tivessem a dignidade e a coerência de criaturas humanas integralmente assumidas” (TORGA, 1996d, p. 619).

Por ser portador de um estilo contido, disfêmico, agreste e viril, Torga consegue, pelos artificios da narrativa, despertar sensações, percepções e emoções em seu leitor, sendo enquanto contista “um pescador de momentos singulares cheios de significação”, já que consegue arrastar “tudo e todos no seu curso” (BOSI, 1977, p. 9). Em seus contos existe um humanismo demasiadamente dramático que o crítico português Eduardo Lourenço reconheceu como *desesperado*: “Desesperada da sua própria perfeição e desesperada no sentimento das coisas e do mundo” (LOURENÇO, 1955, p. 7-8).

Outro crítico português, António Manuel Ferreira (2007), em um ensaio intitulado *A poesia nos contos de Miguel Torga* sublinha que o conto em Portugal está ancorado em uma tradição lírica de narrar, destacando Miguel Torga por seu lirismo inscrito nas arestas do visível. Para o ensaísta, o processo de liricização da narrativa contística torguiana emerge do mundo interior das personagens através da perspectiva do “eu”; da rigorosa escolha vocabular que privilegia, simultaneamente, tanto o significado quanto o significante; da plasticidade das descrições da natureza, além da descrição diegética e discursiva, que metamorfoseia os textos, aproximando-os da narrativa poética (FERREIRA, 2007a, p. 1).

A nosso ver, o lirismo do escritor de *Novos contos da montanha* é atravessado, ainda, por sentimentos, perplexidades, antinomias do homem “[...] de carne e osso, aquele que nasce, sofre e morre” (UNAMUNO, 1996, p. 3), o homem que vive o caos, o fragmentarismo trágico das relações, que vive a contemporaneidade sem sepultar o seu passado histórico, ou seja, as cinco décadas de luta pelo retorno da democracia, em um Portugal agrário, atrasado e nuclear, mas amado de forma telúrica, vivificada por uma narrativa emblemática, disfêmica e objetiva.

Convém ainda ressaltar que a narrativa torguiana apresenta certo caráter demiúrgico, já que o narrador consegue penetrar na intimidade das personagens, pondo a nu, muitas vezes, o seu mundo psicológico, mas sem cair em psicologismo, sem comprometer o dinamismo e o impacto da fabulação e sem engendrar em digressões ou divagações que poderiam ser nocivas à estrutura do conto, por este gênero primar pela brevidade, concisão e economia de meios narrativos.

Conforme já sinalizado, ao longo do trabalho, a fabulação trágica torguiana, por ser altamente dinâmica, não perde em impacto, mas se constrói mediante uma situação-limite, emprestando à narrativa maior vivacidade, embora possa imiscuir-se, muitas vezes, em um individualismo e em um pessimismo romântico muito grande, oposto à corrente neo-realista do qual o escritor é parte integrante.

Com efeito, concordamos com Manuel Alegre (2000) quando este afirma que a obra torguiana é permanente “[...] jogo de máscaras e de *personae*, na mesma pessoa que é ele próprio e nós, todo-o-mundo e ninguém. Rosto de mil rostos num só rosto, o rosto de Viriato, numa obra que é um auto-retrato português, onde a vida se finge de ficção e a ficção é vida sofrida” (ALEGRE, 2000, p. 19), onde o mistério da vida é explicado pelos trágicos embates do cotidiano e do sofrimento humano, quer em sua dimensão individual, quer em sua dimensão coletiva.

Enfim, todos os cinco contos, enfocados em nossa análise, engendram a experiência da morte. Talvez porque o trágico presentificado na narrativa torguiana traga o resíduo da dualidade morte/vida ou porque o homem, perante a odisséia da vida face à morte, não tenha prescrutado ainda o mistério insondável do desconhecido, do inexplicável. Procurando desculpas ou álibis em seu destino ou mergulhando na ciência, tenta, ainda que em vão, ampliar a força e a extensão da vida, pelo medo do embate vida/morte, porém intimamente intuindo que esta última não tardará a chegar.

REFERÊNCIAS

Obras do Autor

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

TORGA, Miguel. *Novos contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996b.

TORGA, Miguel. *Contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996c.

TORGA, Miguel. *A criação do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996d.

TORGA, Miguel. *Diário III*. 3. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1973.

TORGA, Miguel. *Diário XI*. Coimbra: Coimbra Editora, 1972.

TORGA, Miguel. *Orfeu rebelde*. 2. ed.. Coimbra: Coimbra Editora, 1970.

Sobre a obra de Miguel Torga

AFONSO, Fernanda Rafael. A terra e o ninho — imagens da infância no universo torguiano. *Revista Românica*, Lisboa, n. 3, p. 59-69, 1994.

ALEGRE, Manuel. O rosto de Viriato. In: ROCHA, Clara Crabbé. *Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 11-20.

ANIDO, Nayade. Miguel Torga e a “Recusa do divino”. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 24, p. 31-40, mar. 1975.

ARNAUT, António. *Estudos torguianos*. 2. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1997.

AUGUSTO, Armindo. *Miguel Torga: o drama de existir*. 2. ed. Chaves: Tartaruga, 1997.

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

CABRAL, George Campista de Abreu. *As máscaras, o instinto e o enigma: um estudo sobre a ficção portuguesa do século XX nas obras de Miguel Torga e José Cardoso Pires*. 2004. 143 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal Fluminense, Niterói.

CHALENDER, Gerard; PIERRETTE. Miguel Torga: o jogo estético do *Diário*. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 112, n. 1, p. 19-29, jan. 1981.

CIDADE, Hernani. Um livro de Torga: “A criação do mundo — O terceiro dia”. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 2, p. 35-40, jun. 1971.

FEITOSA, Rosane Gazolla Alves. *Os contos da montanha de Miguel Torga: um painel transmontano*. 1984. 213 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FERREIRA, António Manuel. *A poesia dos contos de Miguel Torga*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Texto inédito gentilmente cedido pelo autor em setembro de 2007a.

FERREIRA, António Manuel. *O conto de Miguel Torga*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Texto inédito gentilmente cedido pelo autor em setembro de 2007b.

FERREIRA, António Manuel. *Miguel Torga: um perfil de granito*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Texto inédito gentilmente cedido pelo autor em setembro de 2007c.

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

GONÇALVES, Fernão de Magalhães. *Sete meditações sobre Miguel Torga*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1976.

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

GUIMARÃES, Marcella Lopes. *Visões da cidade: um passeio por Rua de Miguel Torga*. Curitiba: Juruá, 2001.

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

LEÃO, Isabel Vaz Ponce de. *O essencial sobre Miguel Torga*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [s/d].

LISBOA, Maria Manuel. Cadáveres adiados: a loucura na heroína torguiana. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 125/126, p. 139-150, jul.-dez. 1992.

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

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

LOPES, Óscar. Do velho e do novo na poesia e no teatro de Miguel Torga. In: LOPES, Óscar. *Cinco personalidades literárias: Jaime Cortesão, Aquilino Ribeiro, José Rodrigues Miguéis, José Régio, Miguel Torga*. 2. ed. Porto: [s/Ed.], 1961. p.172-184.

LOURENÇO, Eduardo. *O desespero humanista de Miguel Torga e o das novas gerações*. Coimbra: Coimbra Editora, 1955.

LOURENÇO, Eduardo. Miguel Torga: as duas estátuas. *Jornal de Letras*, Lisboa, n. 793, ano XXI, p. 19, 21 fev. 2001.

LOURENÇO, Eduardo. Miguel Torga: A criação do mundo — VI. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 112, n. 5-6, p. 561-565, maio-jun. 1991.

LOURENÇO, Eduardo. Diário de Miguel Torga (XV Vol.). *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 131, n. 4, p. 334-337, out. 1990.

LOURENÇO, Eduardo. Diário XVI de Miguel Torga. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 138, n. 3, p. 343-344, mar. 1994.

LOURENÇO, Eduardo. Miguel Torga em francês. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 134, n. 3, p. 341-343, mar. 1992.

MAIA, João. Na morte de Miguel Torga. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 140, n. 3, p. 351-353, mar. 1995.

MELO, José de. *Miguel Torga*. Lisboa: Arcádia, 1960.

MELO, José de. *Miguel Torga (Ensaio Bibliográfico)*. Aveiro: Lions Clube de Aveiro, 1983.

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

MOURÃO, José Augusto. A literatura e o mal: Torga, Celan e Duras. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 125/126, p. 129-150, jul.-dez. 1992.

MOURÃO-FERREIRA, David. Saudação a Miguel Torga. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 98, p. 9-24, jul.-ago. 1987.

MOURÃO-FERREIRA, David. Poética e poesia no “Diário” de Miguel Torga. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 43, p. 7-65, maio 1978.

NOBRE, Carminé. *Três poetas: Eugênio de Castro, Afonso Duarte, Miguel Torga*, Coimbra: [s/n.], 1947.

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

ROCHA, Clara Crabbé. *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Coimbra Editora, 1977.

ROCHA, Clara Crabbé. *Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

RODRIGUES, Cunha. *Representações da Justiça em Miguel Torga*. Conferência-Homenagem a Miguel Torga, realizada no Salão Nobre do Tribunal da Relação de Coimbra, em 9 de Junho de 1994. Coimbra: Coimbra Editora, 1995.

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

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. A obra de Miguel Torga. In: SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed., Porto: Porto, 1996. p. 1014-1015.

SCHNEIDER, Elenor José. Caminhos da dor, caminhos do homem (A partir do conto *O Leproso* de Miguel Torga). *Revista Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 18, n. 25, p. 63-74, nov. 1993.

SEIXAS, Cid. Os sonhos do sujeito e sua construção social. In: TORGA, Miguel. *Novos contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 1-8.

SEIXO, Maria Alzira. Miguel Torga — uma poética exemplar. *Revista Românica*, Lisboa, n. 1-2, p.197-209, 1992/1993.

SILVA, I. Ribeiro da. Miguel Torga: prêmio Vida Literária. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 134, n. 5-6, p. 559-564, maio-jun. 1992.

SILVA, I. Ribeiro da. Miguel Torga: a fidelidade às origens. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 110, n. 3, p. 323-334, mar. 1980.

SILVEIRA, Francisco Maciel. A poesia de Miguel Torga: “Negação a negar a negação”. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 147, n. 6, p. 557-564, dez. 1998.

Obras gerais:

ABDALA-JÚNIOR, Benjamin. Estudos comparados de literaturas de língua portuguesa: perspectivas político-culturais. *Revista Metamorfoses*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 114-123, 2000.

ABDALA-JÚNIOR, Benjamin. Voz de prisão/ libertação. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 73, p. 29-34, maio 1983.

ÁLVAREZ, Eloísa. Ventura ou a gênese de um mito. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 109, p. 12-16, maio-jun. 1989.

AMOEDO, Margarida I. Almeida. A ética como antídoto das ditaduras: reflexão em torno de alguns fenômenos do nosso tempo. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 153, n. 2/3, p. 683-694, ago.-set. 2001.

ANDRADE, Mário de. Contos e contistas (13/09/1938). In: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo/ Brasília: Martins/ INL, 1972. p. 5-8.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993.

BOSI, Alfredo (Org.). Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (Org.). *O Conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 7-22.

BRAGA, Teófilo. *Contos tradicionais do povo português*. Lisboa: [s/n.], 1915. v. 2, p. 25.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1991. v.1.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a Idade da Fábula): história de deuses e heróis*. Tradução David Jardim Júnior. 11. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CABRAL, Francisco Sarsfield. Os portugueses e a Europa. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 138, n. 1, p. 13-28, jan. 1994.

CACCIOLA, Maria Lúcia. Friedrich Nietzsche, sim à vida. In: SANTOS, Mário Vítor (Org.). *Os pensadores, um curso*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006. p.151-163.

CARNEIRO, Roberto. Educação: pressupostos antropológicos de um humanismo aberto. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 142, n. 1, p. 107-113, jan. 1996.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Agostinho de (Org.). Trancoso e a crítica. In: TRANCOSO, Gonçalo. *Trancoso: histórias de proveito e exemplo*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1923. p. XV-XLVIII.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Lisboa: Oficinas de Livros do Brasil, [s/d].

CARNEIRO, Flávio. *Entre o cristal e a chama: ensaios sobre o leitor*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Tragédia, festa, guerra: os coreógrafos da modernidade conservadora. *Revista USP*, São Paulo, n. 26, p. 20-41, jun.-ago. 1995.

CORTÁZAR, Júlio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico; Alguns aspectos do conto; Do conto breve e seus arredores. In: CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. Tradução Davi Arriguci Júnior e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 103-146, 147-164, 227-237.

COSSON, Rildo. As medidas do conto. *Cadernos do IL*, Rio Grande do Sul, n. 17, p. 143-154, 1997.

COSTA, Lígia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza R. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.

COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

COSTA, Iná Camargo. Tragédia no século XX. In: WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

COURTINE, Jean-François. *A tragédia e o tempo da história*. Tradução Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 2006.

COYNÉ, André. António Vieira e a “Invenção” do “Quinto Império”. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 146, n. 3, p. 321-344, mar. 1998.

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

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. Poe e Machado: a experiência do conto americano. *Cadernos do IL*, Rio Grande do Sul, n. 16, p. 71-91, 1996.

DÉCIO, João. O conto na moderna literatura portuguesa. *Revista Letras de Hoje*, Lisboa, n. 27, p. 96-99, p. 96-99, mar. 1977.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995, vol. 2.

DOURADO, Autran. Proposições sobre mito (dos cadernos do meu imaginário). *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 61, p. 7-11, maio 1981.

DUARTE, Lélia Parreira. O triunfo da morte: novo caminho para o Neo-Realismo. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 81, p. 34-39, maio 1981.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1956.

FERRERAS, Gregório. O ato de fé em Unamuno (Capítulo I). *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 113, n. 1, p. 57-78, jul. 1981.

FERRERAS, Gregório. O ato de fé em Unamuno (Capítulo II). *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 113, n. 2-3, p. 131-157, ago.-set. 1981.

FERRERAS, Gregório. O ato de fé em Unamuno (Capítulo III). *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 113, n. 4, p. 314-335, out. 1981.

FERRERAS, Gregório. O ato de fé em Unamuno (Capítulo IV). *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 113, n. 6, p. 562-581, dez. 1981.

FERREIRA, Paulo. Inquisição: entre história e ficção na narrativa portuguesa. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 120, p. 117-123, abr.-jun. 1991.

FERREIRA, Vergílio. Ansiedade/angústia e a cultura moderna. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 63, p. 5-10, set. 1981.

FERREIRA, J. Tomaz. Os contos no contexto da obra de Eça de Queirós. In: QUEIRÓS, Eça de. *Contos*. S. Paulo: Martin Claret, 2006, p. 11-15.

FOUCAULT, Michel. O corpo dos condenados. In: FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução Lígia M. Ponde Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 11-32.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRYE, Northrop. *O Código dos códigos: A Bíblia e a literatura*. Tradução Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GINZBURG, Jaime. Cegueira e literatura. In: FINAZZI-AGRÓ, Ettore; VECCHI, Roberto. *Formas e mediações do trágico moderno*. São Paulo: Unimarco, 2004. p. 89-99.

GOTLIB, Nádía Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KITTO, Humphrey Davey Findley. *A tragédia grega: estudo literário*. Tradução José Manuel Coutinho e Castro. 3. ed. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1972. vols. 1 e 2.

KURY, Mário da Gama (Org.). Introdução. In: EURÍPIDES. *Electra, Sófocles. As Troianas*. Tradução poética do grego, introdução e notas Mário da Gama Kury. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 4-16.

LESKY, Albin. *A Tragédia grega*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LIMA, Francisco Ferreira de. *Do inventário à invenção: Redol e o Neo-Realismo*. Feira de Santana: UEFS, 2002.

LIMA, Márcio José Silveira. *Um exame do dionisiaco na obra de Nietzsche*. 2005. 185 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LIMA, Hermann. *O Conto*. Salvador: EdUFBA, 1958.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIPINER, Elias. Abafadores ou Afogadores. In: LIPINER, Elias. *Santa Inquisição: terror e linguagem*. Rio de Janeiro: Documentário, 1977. p. 11.

LOPES, F. Pires. Abril, Ano X: A voz do Povo. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 119, n. 1, p. 77-103, jul. 1984.

LOPES, F. Pires. Abril, Ano X: A voz de personalidades. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 119, n. 2-3, p. 149-163, ago.-set. 1984.

LOURENÇO, Eduardo. Do trágico e da tragédia. In: LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994. p. 28-32.

LOURENÇO, Eduardo. Literatura e revolução. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 78, p. 7-16, mar. 1984.

MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Bayreuth e a época trágica dos gregos*. Disponível em: <www.scielo.br> Acesso em: 18 out. 2006.

MACHADO, Roberto (Org.). *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MAC KNIGHT, Valéria. *Herdeiros de Sócrates. Uma leitura socrática de Nietzsche: a crítica à metafísica e à ciência*. Disponível em: <www.lettras.ufrj.br>. Acesso em: 26 nov. 2006.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MARTINS, Paulo. A ameaça real do mito. *Revista Bravo*, São Paulo, ano 4, n. 46, p. 38-41, jul. 2001.

MARTINS, Paulo. Uma chave para a consciência. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23 out. 1999. Caderno de Sábado, p. 4.

MEDINA, João. A geração de 70: uma síntese provisória. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 28, p. 25-33, nov. 1975.

MOISÉS, Massaud. *O Conto português*. São Paulo: Cultrix, 1995.

- MOISÉS, Massaud. *A Análise literária*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- MOISÉS, Massaud. O Conto. In: MOISÉS, Massaud. *A Criação literária*. 15. ed.. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 29-101.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura portuguesa*. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura portuguesa através dos textos*. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MOISÉS, Massaud. *Presença da literatura portuguesa: o modernismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974.
- MORAIS, Regis (Org.) *As razões do mito*. São Paulo: Papyrus, 1998.
- MORÃO, Artur. A modernidade e os seus paradoxos. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 143, n. 6, p. 533-550, dez. 1996.
- NADAL, Emília. O Labirinto. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 144, n. 3, p. 342-345, mar. 1997.
- NAMORA, Fernando. Reflexões sobre o escritor, a literatura, a vida. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 31, p. 5-13, maio 1976.
- NASCIMENTO, Carlos Arthur R. do (Trad.). *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- NASSETTI, Pietro. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução e introdução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005. p. 11-19.
- NEVES, João Alves das. A evolução do conto em Portugal. In: NEVES, João Alves das. *Contistas portugueses modernos*. 3. ed.. São Paulo: Difel, 1982. p. XV-XXI.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Matéria e forma na tragédia grega. *Revista Biblos*, Coimbra, v. LXVII, p. 1-14, 1991.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Organização, tradução e notas Oscar Mendes em colaboração com Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. p. 911-920.
- PÓLVORA, Hélio. *Itinerários do conto: interfaces críticas e teóricas da moderna short story*. Ilhéus: Editus, 2002.

REIMÃO, Cassiano. Educação, humanismo e democracia. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 152, n. 1, p. 13-26, jan. 2001.

RENAUD, Isabel Carmelo Rosa. Terrorismo e tragédia: um apelo à ética. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 155, n. 5, p. 373-380, nov. 2002.

RIBEIRO, Maria Aparecida. A origem da estrutura trágica de Xerazade e os outros. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 36, p.39-49, mar. 1977.

ROCHA, Andrée. A Epopéia da hora e a epopéia de sempre. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n.58, p. 5-11, nov. 1980.

RODRIGUES, Antônio Medina. Entre o mito e a razão. In: RODRIGUES, Antônio Medina. *As Utopias gregas*. [s/l]: Brasiliense, 1988. p. 30-47

SÁ, Berenice Guedes Vieira de. *Aspectos da tragédia e do trágico em Amor de Perdição*. 2001, 104 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SARAIVA, António José. *Inquisição e cristãos-novos*, 3. ed. Lisboa: Estampa, 1985.

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

SCHÜLER, Donald; GOETTEMS, Miriam Barcellos. Mito e tragédia: a tensão subjacente. In: SCHÜLER, Donald; GOETTEMS, Miriam Barcellos. *Mito ontem e hoje*. Porto Alegre: EdUFRGS, 1990. p. 102-108.

SEIXAS, Cid. Miguel Torga: o conto como metáfora da criação artística. *Revista Quinto Império*, Salvador, n. 1, p. 31-41, 1º semestre 1986.

SEIXO, Maria Alzira. Ficção. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 78, p. 30-42, mar. 1984.

SENA, Jorge de. Algumas palavras sobre o Realismo, em especial o português e o brasileiro. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 31, p. 5-13, maio 1976.

SILVEIRA, Francisco Luiz Borges. Quem é quem na cultura portuguesa, hoje. *Revista Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 179-181, jul.-dez. 1976.

SILVEIRA, Francisco Maciel. Literatura, metáfora, mito. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 49, p. 5-10, maio 1979.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1993.

SÜSSEKIND, Pedro. Prefácio. In: SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 9-21.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sússekind, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

THURSTON, Herbert J.; ATTWATER, Donald. São Vicente de Saragoça. In: THURSTON, Herbert J.; ATTWATER, Donald. *Vida dos Santos de Butler*. Petrópolis: Vozes, 1984. vol. 1, p. 189-191.

THURSTON, Herbert J.; ATTWATER, Donald. S. Martinho. In: THURSTON, Herbert J.; ATTWATER, Donald. *Vida dos Santos de Butler*. Petrópolis: Vozes, 1984. vol. 3, p. 229-230.

THURSTON, Herbert J.; ATTWATER, Donald. São Vicente Ferrer. In: THURSTON, Herbert J.; ATTWATER, Donald. *Vida dos Santos de Butler*. Petrópolis: Vozes, 1984. vol. 4, p. 50-54.

TORRANO, Jaa. Sacralidade e violência: estudo de Agamêmnon. In: ÉSQUILO. *Agamêmnon*. São Paulo: Iluminuras / FAPESP, 2004. p.16-100.

TORRANO, Jaa. Teologia trágica: estudo de Eumênides. In: ÉSQUILO. *Eumênides*. São Paulo: Iluminuras / FAPESP, 2004. p.14-67.

TORRANO, Jaa. Política entre mito e dialética na tragédia Agamêmnon de Ésquilo. In: NOBRE, Chimene Kuhn; CERQUEIRA, Fábio Vergara; POZZER, Kátia Maria Paim (Ed.) *Fronteiras e etnicidade no mundo antigo*. CONGRESSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS CLÁSSICOS, 5, 2003. Canoas: ULBRA, 2005. p.197-206.

TORRANO, Jaa. O sonho fatídico (Ésquilo Coéforas, 526-539). *Revista Synthesis*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, v. 6, p. 29-33, 1999.

TRANCOSO, Gonçalo. *Trancoso: histórias de proveito e exemplo*. Organização Agostinho de Campos. Lisboa: Livraria Bertrand, 1923.

UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VALADIER, Paul. O mal político moderno. *Revista Brotéria*, Lisboa, v. 152, n. 4, p. 365-376, abr. 2001.

VARELA, Ângela. O Conto queirosiano: variações temático-formais dos gêneros primitivos. In: MINÉ, Elza; CANIATO, Benilde Justo (Org.). ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS, 3, 1997. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/FFLCH/USP, 1997.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Calvalcante. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. vol. 1.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução Bertha Halphem Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991. vol. 2.

VIÇOSO, Vítor. A letra e o tempo: notas sobre os paradoxos da nossa modernidade. *Revista Românica*, Lisboa, n. 6, p.31-44, 1997.

WERNER, Christian. *Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Obras de referência:

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*. Petrópolis: Vozes, 1993.

BRASIL, Assis. *Vocabulário técnico de literatura*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [s/d].

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Tradução Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 1991.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 12. ed. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de literatura*. 3. ed. Porto: Figuerinhas, 1983.

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

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

