

Eça de Queirós e Miguel Torga: O humanismo no conto português¹

Adriano LOUREIRO²

Rosane Gazolla Alves FEITOSA³

RESUMO: Partindo do termo “*humanismo*”, que pode ser entendido em sentido lato como a valorização do homem e/ou da condição humana, o objetivo deste trabalho é analisar a maneira como Eça de Queirós e Miguel Torga afirmam a situação do homem português sem se restringirem aos estreitos limites do nacionalismo. Nesse sentido, vislumbrou-se a possibilidade de revelar algumas características estéticas e teóricas dos contos de Eça e de Torga por meio das quais se forma um conceito identitário, que ultrapassa o instinto nacional para se tornar universal. Em outras palavras, os dois autores problematizam o caráter existencial do ser humano a partir do indivíduo português e expandem os preceitos filosóficos e políticos com que estiveram comprometidos nos séculos XIX e XX, respectivamente. Ao cotejar os contos “O Tesouro”, de Eça e “O Sésamo”, de Torga, em cujos enredos há a tradição das lendas medievais, percebemos os traços das perspectivas socioculturais que cada um dos dois lusos imprime ao processo de criação literária, sendo o “*humanismo*”, elemento contido no cerne das obras, um importante ponto para a interpretação de dois dos nomes mais emblemáticos da Literatura Portuguesa, que mesmo quando representam o habitante local, alcançam significação para além dos limites regionais.

PALAVRAS-CHAVE: Eça de Queirós. Miguel Torga. Humanismo. Conto.

¹ Trabalho apresentado em sessão de comunicação do 2º Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual de Maringá (2º CIELLI – UEM/ 2012), sob o título: *O humanismo nos contos de Eça de Queirós e Miguel Torga*.

² UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Departamento de Pós-Graduação em Letras. Assis – São Paulo – Brasil. CEP: 19807-260 – adriano-loureiro@hotmail.com.

³ UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Departamento de Pós-Graduação em Letras. Assis – São Paulo – Brasil. CEP: 19806-900 – feitosarlc@uol.com.br (Prof. Orientadora/ Co-autora).

Introdução

Eça de Queirós dedicou-se a produções artísticas mais extensas e, mesmo quando se propôs à escrita do conto, quase sempre se mostrou inclinado ao romance, fato que pode ser comprovado pelos doze textos de *Contos* (1951), mais “A Catástrofe”, “Outro Amável Milagre” e “Um dia de chuva” que perfazem grande parte da bibliografia eciana no gênero. Alguns desses contos são tidos como embrionários: é o caso de “Um dia de chuva”, que precede as idéias de “Civilização”, que por sua vez foi ampliado para originar a novela “A Cidade e as Serras”, uma das principais obras do autor. “A Catástrofe” e “Outro Amável Milagre” também estabelecem estreita ligação filosófica com o escrito “Ultimatum”, publicado na *Revista de Portugal*, e com o outro conto, “Suave Milagre”.

Miguel Real⁴ propõe uma nova periodização da totalidade da obra queirosiana, dividindo-a em quatro períodos e três fases intermediárias. Eis os períodos: o Jovem Eça, a Fase de Empenhamento Social (realista-naturalista), a Fase Crítica e a Fase Humanista, sendo a última, de 1893 a 1900, a que nos interessa neste trabalho.

A tentativa de traçar um perfil do autor, baseado na temática e no processo de elaboração, vai deparar com algumas recorrências que acompanham Eça desde a juventude até a idade madura. No entanto, pode-se notar a riqueza e uma diversidade nas atualizações morais e intelectuais do artista, ou seja, um tratamento diferenciado aos mesmos motes e uma visão de mundo condizente com os novos contatos artísticos.

Os contos, assim como todos os outros textos, têm propósitos críticos e estão ligados a questões existenciais, metafísicas, da vivência e do caráter humano, além de alguns ligarem-se à temática religiosa. A disposição adotada em *Contos* (1951) obedece a um critério cronológico, dado pelo primeiro que organizou esses textos em volume (1902), seu amigo, Luís de Magalhães. Da mesma forma, Marie-Hélène Piwnik, na introdução da obra *Contos I* (2009, p. 15-32), dá mostras do que nomeia “uma autêntica porosidade entre os vários tipos de contos escritos por Eça”:

Os “Milagres” não só participam das preocupações de “religiosidade social” do autor a partir de 1885,

⁴ Miguel Real é o pseudônimo do professor e escritor, Luís Martins (Lisboa, 1953). Publicou obras de ensaios sobre filosofia, teatro, crítica literária, romances e vários manuais escolares. (Cf. Direção-Geral do Livro e das Bibliotecas. Disponível em: <<http://www.dglb.pt>>).

como oferecem uma belíssima evocação dos tempos evangélicos, já presente n^o “A Morte de Jesus” (1870). Por outro lado, as preocupações estéticas são manifestas nos contos “realistas”, que não desdenham a estrutura do conto de fadas; as preocupações ideológicas estão latentes nas “Histórias”, embora pareçam de puro entretenimento; as intenções realistas não desertam dos contos fantasistas, impondo imagens fortes e cruas que embatem contra as convenções do género (PIWNIK, 2009, p. 20-1).

Para um breve comentário tomamos o conto “O Tesouro” (que foi publicado pela primeira vez em 1894, na *Gazeta de Notícias* e, posteriormente na coletânea *Contos* em 1902, para tentar demonstrar algo da última etapa literária de Eça, principalmente buscando elementos para subsidiar a afirmação de uma tendência que rege seus textos dessa fase literária. O enredo permite estabelecer um paralelo com a criação de outro português, Miguel Torga.

Miguel Torga (1907-1995) é o pseudônimo literário adotado pelo médico Adolfo Correia da Rocha, com o qual passa a assinar os textos a partir de *A Terceira Voz* (1934). Segundo os biógrafos, o codinome não foi escolhido aleatoriamente: “Miguel”, é em homenagem múltipla a Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno, Miguel Ângelo e Miguel Arcanjo; e “Torga”, em referência à vegetação arbústea das montanhas do nordeste português (região de Trás-os-Montes), evocação de resistência e ligação com a terra. A fusão dos dois elementos na identidade literária resume um tanto das crenças e da militância política e social do escritor, encerrando na escrita, que sempre teve o ímpeto de seguir solitária, sem ligação com grupos intelectuais, o denotativo de todo o sistema simbólico de uma produção artística multifacetada, de poeta, contista, romancista, dramaturgo, crítico literário e político.

De Torga advém, para esta ocasião, o conto “O Sésamo”, do qual extrairemos os objetos para a análise dos princípios criativos adotados pelo autor que está inicialmente situado entre o *Presencismo* e o *Neo-realismo* portugueses. Inovador e dono de uma vasta bibliografia, o contista se diferencia do seu antecessor por diversos aspectos e, aqui, o que será levado em consideração, são as maneiras como os dois, Eça e Torga, produzem suas obras nas linhas do que os críticos, neste trabalho representados por Miguel Real e Eduardo Lourenço, chamam de *tendência humanista*.

“O Tesouro” e “O Sésamo”: o humanismo de Eça e de Torga

O conceito de *humanismo* que nos serve como ponto básico para a designação do termo em cada um dos dois autores é aquele, em sentido mais lato e ideológico, que designa toda a problemática do Homem e sua ação/relação com a Natureza⁵.

Buscando definir como os elementos literários se apresentam nos textos, adotar-se-ão as notações advindas, entre algumas outras, das obras *O Último Eça* (2006), de Miguel Real e *O desespero humanista de Miguel Torga e o das novas gerações* (1955), de Eduardo Lourenço.

Ao caracterizar a fase humanista em *O Último Eça* (2006), Miguel Real, primeiramente, traça um panorama dos ideais defendidos por Eça de Queirós passando pela febre inicial do ultra-romantismo, pelo naturalismo-realismo de uma literatura de denúncia e protesto e pela abertura às novas experiências em que esteve calcado o realismo céptico da década de 1880. Segundo Miguel Real (2006, p. 131-2), a partir de 1888, a estratégia discursiva de Eça não estaria na observação direta da realidade social exterior com o propósito de desmascará-la e criticá-la e sim se dispoñdo a privilegiar a consciência psicológica e a subjetividade interior, englobando os momentos estéticos e estilísticos vividos; a partir de 1893, temos uma defesa da “autenticidade humana com intervenção social ativa no sentido de generalizar o bem entre os povos sem a submissão a uma escola partidária ou filosófica única” (REAL, 2006, p.135), ou seja, as últimas produções de Eça perfazem uma espécie de revisão que reúne o conteúdo filosófico de toda sua obra.

A expressão ‘humanismo’ significa aqui o ponto de vista de um autor que planeia colocar-se epistemologicamente acima dos grupos sociais em contenda, dos interesses conjunturais da sociedade, visando abarcar a Sociedade e a História como um todo, uma espécie de olhar majestático por que conclui que o que acontece actualmente já de modo semelhante aconteceu em outras épocas (tempo) e

⁵ O dicionário Houaiss define *humanismo*, em uma das três acepções: “Conjunto de doutrinas fundamentadas de maneira precípua nos interesses, potencialidades e faculdades do ser humano, sublinhando sua capacidade para a criação e transformação da realidade natural e social, e seu livre-arbítrio diante de pretensos poderes transcendentais, ou de condicionamentos naturais e históricos”.

em outras sociedades (espaço). Assim, o humanismo conduz, normalmente, a um certo relativismo comparatista entre épocas e sociedades diferentes e este relativismo conduz, por sua vez, a um certo cepticismo, que serão justamente o relativismo e o cepticismo do Último Eça (REAL, 2006, p. 67).

O conto “O Tesouro”, tomado aqui como representante dessa etapa confluyente, mostra peculiaridades diferentes daquelas pelas quais o artista alcançou o auge da divulgação, de preceitos realista-naturalistas, em que a ironia pode ser facilmente depreendida. Em uma simplicidade formal, narra em dez páginas, a saga de três irmãos miseráveis de uma aldeia/vila chamada Medranhos: Rui, Guanés e Rostabal, que localizam um cofre, onde estava armazenada grande quantidade de moedas de ouro. A partir de então, cada um dos irmãos trama a morte do outro, para evitar a divisão do tesouro; o episódio demonstra a traição familiar na qual a ganância pela riqueza culmina com a morte dos três: dois por golpes de espada e o último envenenado.

A obra pode ser classificada como *alegórica*, de um período literário em que os valores morais são tratados através de uma aparente ausência de sistematização filosófica. *Alegórica* em sentido geral, como expressão figurada de pensamentos e idéias e de um modo simbólico em que o acordo entre o conjunto dos planos artístico e social se dá traço a traço.

A degradação das personagens do conto, antes de ser lido exclusivamente pelo viés decadentista, em que impera o pessimismo e o descrédito pelas instituições humanas e pelo próprio ser humano (leitura que seria até justificável pela simpatia que Eça nutria pelos preceitos do Simbolismo que surgia), o episódio medieval dos três homens de Medranhos deve ser notado como retrato da “unidade harmónica da sua multiplicidade”

[...] Último Eça, sem ideologia definida, sem filosofia doutrinária assumida, se propõe (empenha-se revolucionariamente através da escrita) a combater a decadência da Europa e de Portugal, desmistificando e satirizando, pelo romance, pelo conto e pela crónica, os quatro pilares vetores da sociedade finissecular oitocentista: a ‘democracia’ sem hierarquia de valor e mérito, ‘o predomínio do dinheiro, a educação positiva e a decadência do Evangelho’ (REAL, 2006, p. 14).

Atento ao fervilhar cultural de sua época, Queirós escreve textos tidos por “programáticos”, que expõem ensaisticamente sua visão de mundo com princípios intelectuais sobre a ciência, as novas propostas do Simbolismo e a necessidade de renovação espiritual. A absorção dos aspectos artísticos provenientes do contato com autores como Alberto d’Oliveira, António Nobre e De Vogüé, entre tantos outros, contribui para a transformação mental que se opera nas obras de Eça da última década, sobretudo quanto à afirmação da incapacidade de o rigor científico explicar todos os mistérios da vida e satisfazer a ambição ideológica e afetiva do homem, ordem que estava em alta naquele momento e que começava a ser contestada pelos simbolistas.

Apesar de Eça participar desse novo cenário e compactuar do espírito inovador que se sobrepunha à estética naturalista e à literatura experimental de cunho positivista, esta etapa humanista na qual se orienta o presente artigo, ainda pouco explorada, se destaca pela confluência de estilos, pelo não abandono total do método realista, conforme se pode perceber na passagem do conto “O Tesouro”:

Depois, sem candeia, através do pátio, fendendo a neve, iam dormir à estrebaria, para aproveitar o calor das três éguas lazarentas que, esfaimadas como eles, roíam as traves da manjedoura. E a miséria tornara estes senhores mais bravios que lobos (QUEIRÓS, 1951, p. 113).

A tendência *animalista* que visava desnudar as imperfeições e os desvios de caráter dos homens não deixa de existir totalmente, mas se presta agora ao papel de complementar uma linha que caminha para focalizar as inquietações no plano do pensamento e das idéias, em detrimento da ênfase na linguagem preocupada com os aspectos de representação da realidade. Em outras palavras, encontram-se no conto trechos descritivos típicos da fase realista-naturalista, mas que agora vão subsidiar um enredo essencialmente humanista, onde, interpretando Real (2006, p. 134-5), residem outras marcas, como a sobrevalorização do “pobre”, com inclinação para uma visão generalizadora do bem e da igualdade entre as pessoas, e a recorrência de um “fator histórico” que promove o diálogo no campo das idéias e das próprias fases da História.

É justamente esta característica de cunho historicista por que penetramos no *humanismo* do Último Eça: o desprendimento da conjuntura

histórica circunstancial e a projeção, nos fatos narrados e na estratégia de narração, de uma visão sobre outras épocas ou sobre a totalidade da História.

Relevante para a análise de “O Tesouro” é a referência ao “Reino das Astúrias”, que delimita a narrativa no tempo (entre 718 a 925 D.C., período em que perdurou o reino) e no espaço (norte da Península Ibérica). O regresso histórico à formação da Espanha e de Portugal (o reino das Astúrias deu origem aos reinos de Leão e Castela, posteriormente, ao Condado Portucalense e, por fim, a Portugal) pode ser tomado como um exemplo do que Miguel Real (2006, p. 13) chamou de “comprometimento ético universal não cristão, mas meta-histórico”. Assim, a obra alegorizaria o início da civilização portuguesa, como se, ainda na Idade Média, a onipotência da riqueza já prenunciasse sua permanência por toda a história do país.

Ora, na Primavera, por uma silenciosa manhã de domingo, andando todos três na mata de Roquelanes a espiar pegadas de caça e a apanhar tortulhos entre os robles, enquanto as três éguas pastavam a relva nova de Abril, — os irmãos de Medranhos encontraram, por trás de uma mouta de espinheiros, numa cova de rocha, um velho cofre de ferro. Como se o resguardasse uma torre segura, conservava as suas três chaves nas suas três fechaduras. Sobre a tampa, mal decifrável através da ferrugem, corria um dístico em letras árabes. E dentro, até às bordas, estava cheio de dobrões de ouro! (QUEIRÓS, 1951, p. 113-14, grifo nosso).

O excerto traz a marca que confirma a presença moura na terra onde se desenvolve a trama, como também se vê na cena imediatamente posterior à morte do primeiro irmão, Guanes:

[...] Rui, atrás, puxando desesperadamente os freios da égua, que, de patas fincadas no chão pedregoso, arreganhando a longa dentuça amarela, não queria deixar o seu amo assim estirado, abandonado, ao comprido das sebes. Teve de lhe espicaçar as ancas lazentas com a ponta da espada — e foi correndo sobre ela, de lâmina alta, como se perseguisse um mouro, que desembocou na clareira onde o sol já

não dourava as folhas (QUEIRÓS, 1951, p. 119, grifo nosso).

Além dos indícios da existência islâmica, que corroboram para sustentar a característica de uma narrativa, ao mesmo tempo, histórica ficcional e de linguagem lírica, o trecho, ao exaltar a lealdade do animal em permanecer ao lado do dono, provoca o contraste com a atitude gananciosa e infiel dos homens: não é forçoso inferir das entrelinhas um idealismo queiroso, haja vista que outras obras suas dessa época sinalizam para a sincronia de elementos de propensões literárias novas e passadas. A subjetividade e a ironia peculiares das críticas sociais de Eça estão presentes no pensamento do personagem Rui, pouco antes de tomar o vinho envenenado: no caso, os dogmas católicos são caracterizados como materialistas, pomposos e aparecem como álibis da corrupção humana:

E quando ali na fonte, e além rente aos silvados, só restassem, sob as neves de Dezembro, alguns ossos sem nome, ele seria o magnífico senhor de Medranhos, e na capela nova do solar renascido, mandaria dizer missas ricas pelos seus dois irmãos mortos... Mortos, como? Como devem morrer os de Medranhos — a pelejar contra o Turco! (grifo nosso) (QUEIRÓS, 1951, p. 120, grifo nosso).

As deploráveis condições físicas do início do enredo vão se transformando em degradação moral dos indivíduos, desencadeada com a descoberta do tesouro. A idéia de que o poder destrutivo da ganância pelo dinheiro é maior que aquele das intempéries da pobreza é ensaiado através de uma trama bem articulada, em forma de parábola, característico dessa última fase de Eça, a se confirmar por outras obras como, por exemplo, “A Aia”, “O Suave Milagre”, “Frei Genebro” e “São Cristóvão”. Comum a tais textos está a opção pelo modelo moralizante, que sempre prega um comportamento socialmente aceitável em suas “lições”.

Agora, a partir de 1888, Eça não pretende fazer (década de 1870) ou retratar (década de 1880) a História, mas avaliá-la, não pretende transformar Portugal criticando as suas elites, mas avaliar todas as idéias que ideológica ou filosoficamente encapuçaram Portugal, levando a democracia

constitucional ao fracasso e fazendo perigar a coroa de D. Carlos I (REAL, 2006, p. 134).

Ao explicitar o moralmente incorreto, intenta que o leitor reflita sobre o moralmente correto, mas o faz de maneira velada, exigindo para a apreensão cognitiva das noções postas no texto a transposição da estrutura pronta que se percebe em “O Tesouro”. O esqueleto pré-moldado da narrativa abriga as convicções de vida do artista que, se outrora escandalizou ao escancarar as intimidades da sociedade, nesta etapa final refina (ou simplesmente *afina*) o seu fazer literário, colocando nele toda a experiência adquirida.

Antonio Sérgio (1970), sabendo que nada está posto ao acaso, ou melhor dizendo, que tudo funciona engenhosamente no conjunto textual, articula uma análise em que apresenta uma sequência lógica para dar significado à imagem do cofre cheio de ouro:

Outro traço de moralista está no destino do tesouro, se o tomarmos como um símbolo. O que nos pode dar felicidade duradoura, constante, é a *acção generosa*, é a *actividade fecunda*: não a simples passividade da satisfação sensível, que acaba em saciedade ou decepção. Quando o buscamos como simples instrumentos de satisfação sensível, – todos os tesouros que ambicionamos ficam na mata de Roquelanes (SÉRGIO, 1970, p. 15).

A proposição parece associar o moralismo adotado em “O Tesouro” ao tão controverso e discutido processo empregado na obra-prima *A Cidade e as Serras* (1901): o ideal de simplicidade e, por conseguinte, a abnegação à riqueza e coisas afins. O conto contém nas entrelinhas uma defesa ao “desapego material” e nessa esteira pode-se cotejar com aquele romance de sucesso. Assim aceita, a proposta do conto, por mais que se diferencie das demais obras, mantém sinais de um método queirosiano. Ainda que a temática seja pouco variável, prática que muitos críticos apontam como negativa no autor, a abordagem no conto se mostra criativa por fundir tradição⁶ e contemporaneidade no mesmo gênero literário.

⁶ “O Tesouro”, segundo esclarece Castelo Branco Alves, foi inspirado na estrutura dos *Canterbury Tales*, de Chaucer, que datam do século IV.

O *humanismo* de Miguel Torga aparece em outra configuração, segundo o crítico Eduardo Lourenço. O contista transmontano traz no cerne de suas obras um sentimento de agonia que se traduz na vivência do Homem, em sua relação com a Natureza e, mesmo falando das cercanias da região nordeste de Portugal, atinge uma abrangência universal. Esse sentimento aflitivo é denominado por Lourenço (1955, p. 22) de *desespero humanista* (e não “humano”), porque entende que sua expressão supera os limites humanos e individuais da inquietação do poeta e a forma dos textos de Torga, o seu “conteúdo-manifestação”, está tanto para o poeta *na sua situação singular* (de luta consigo mesmo) quanto para o poeta *no mundo* (sobretudo em matéria sociológica, literária, de atualidade histórica, política e religiosa).

Para Lourenço, o *desespero* na linguagem artística é *humanista* ainda por fixar o indivíduo no universo da imanência, ou então, por afastá-lo de Deus na busca de explicação e solução para as iniquidades da vida.

A expressão meditada dentro de uma linguagem e uma arquitetura voluntariamente nítidas e acabadas, a espécie de indecisão e luta que nela se trava entre um conteúdo que devia fazer explodir a forma e, todavia, se consegue moldar nela, levou-nos a designar esse desespero como humanista. Mas ele é ainda humanista noutro sentido mais importante ainda. É humanista por ser filho da intenção mil vezes expressa na obra de Miguel Torga de confinar a realidade humana unicamente no Homem e na sua aventura cósmica, embora a presença mesma desse desespero testemunhe que essa intenção não encontra no espírito total do poeta uma estrada luminosa e larga (LOURENÇO, 1955, p. 49-50).

Apesar de *O desespero humanista de Miguel Torga e o das novas gerações* (1955) se pautar na análise da poesia, estende o tom desesperador também para a prosa. Em toda a obra torguiana, a luta pela sobrevivência se faz destituída do auxílio divino e o ser humano é obrigado a se curvar diante da natureza e reconhecer nela a verdadeira força. A configuração do ambiente rural não dá margem à ação mítica e os acontecimentos da vida tendem a concentrar a narrativa nos aspectos verossímeis, nos quais também se adéquam a vida animal e a vegetal daquela geografia transmontana. Nessa concepção de mundo, o sentido angustiante está contido: a vida real

reivindica todos os esforços, suplantando a manifestação da fantasia ou qualquer atitude que possa afastar o indivíduo da destinação que se conserva através das gerações.

O conto “O Sésamo” traz a atitude do menino Rodrigo frente às histórias contadas por um adulto, Raúl. A criança acredita piamente na idéia da existência, no alto da montanha, de um tesouro que se revelaria do interior da terra ao brado de um “– Abre-te, Sésamo!” e decide buscá-lo. A aventura fantasiosa acaba fracassada e o personagem é trazido à realidade pelo berro de uma ovelha que está a parir.

O contraste entre a rusticidade, a que os personagens torguianos estão sempre submetidos, e o universo encantado protagonizado pela criança serve para valorizar a cultura, a tradição e a natureza: logo no início do conto, definem-se as “coisas da terra” como sendo o que há de efetivamente valioso.

Urros, em plena montanha, é uma terra de ovelhas. Ao romper de alva, ainda o dia vem longe, cada corte parece um saco sem fundo donde vão saindo movediços novelos de lã. Quem olha as suas ruelas a essa hora, vê apenas um tapete fofo, ondulante, pardo do lusco-fusco, a cobrir os lajedos. Depois o sol levanta-se e ilumina os montes. E todos eles mostram amorosamente nas encostas os brancos e mansos rebanhos que tosam o panasco macio. A riqueza da aldeia são as crias, o leite e aquelas nuvens merinas que se lavam, enxugam e cardam pelo dia fora, e nas fiadas se acabam de ordenar (TORGA, 1959, p. 106, grifo nosso).

Anterior à desilusão de Rodrigo com o fracasso de sua “voz de comando” está a exaltação da economia local como a verdadeira fonte de riqueza, já prenunciando, de certa forma, o desfecho do conto. O elemento *telúrico*, tão característico de Torga, vai construindo no leitor a imagem do cotidiano da aldeia e revela a estreita relação homem-natureza que define o *humanismo* torguiano. O bucolismo, que abriga a linguagem aldeã da arte dita *animalista*, permite identificar em Torga uma “técnica naturalista de reduzir o comportamento humano a uma fisiologia tão estrita quanto possível, e de, convergentemente humanizar os animais” (LOPES, 2002, p. 75). Ocorre em “O Sésamo”, na mesma esteira, a formação de uma imagem “animalizada” da terra: o rebanho passa a constituir as paisagens da ruela e das encostas dos montes, como se fosse a “matéria-prima” daqueles espaços;

e em outro momento forma uma “metáfora” em que o autor aproxima a montanha de uma “fêmea grávida”.

Daquela feita tratava-se de uma história bonita, que metia uma grande fortuna escondida na barriga de um monte. E a ganapada masculina, principalmente, abria a boca de deslumbramento. Todos guardavam gado na serra. E a todos tinha ocorrido já que bem podia qualquer penedo dos que pisavam estar prenhe de tesouros imensos. Mas que uma simples palavra os pudesse abrir - isso é que não lembrara a nenhum (TORGA, 1959, p. 107, grifo nosso).

Os indícios das conexões idílicas são efetivados no encerramento do conto, fechando o ciclo para formar a *alegoria* que dá o sentido de toda a história. A frustração e as lágrimas de Rodrigo pela ineficácia da palavra encantada são interrompidas pelo nascimento de uma ovelha que exige o acompanhamento do pequeno pastor.

Valeu-lhe a feliz condição de criança. Ele ainda a chorar, e já a mão do esquecimento a enxugar-lhe os olhos. Breve como vem, breve se vai o pranto dos dez anos. A ovelha chamava sempre. E o balido insistente acabou por acordá-lo para a realidade simples da sua vida de pastor. Ergueu-se, desceu da alta fraga enganadora, e, de ouvido atento, foi direito ao queixume.

- Olha, era a Rola...

Um cordeiro tinha nascido já, e a mãe lambia-o. O outro estava ainda lá dentro, no mistério do ventre fechado (TORGA, 1959, p. 113).

A riqueza esperada do “ventre” da montanha vem mesmo das entranhas do animal e o tesouro que fascinava a criança se materializa em um cordeiro recém-nascido.

As cenas de nascimento (humano e animal), apesar de muitas vezes secundárias no enredo, figuram como “intenção” claramente identificável na maioria dos contos de Miguel Torga e, para Lopes (2002, p. 78), a frequente afirmação do início da vida frente aos desafios que a ela se impõem formam

uma dialética composicional muito bem lograda, como é o caso da perpetuação da vida em “O Sésamo” que, mesmo sendo a de um animal, encontra-se intrinsecamente ligada à trajetória do homem. Um homem que ao tentar fugir de sua sina é trazido de volta e forçado a manter os pés no chão, submetendo-se aos caprichos de uma soberania mítica, cuja presença não se percebe e que em nada contribui para a sobrevivência do transmuntano.

O tesouro aparece como subterfúgio, justificado no próprio texto como elemento de transitoriedade entre dois mundos, não sendo, portanto, determinante para o sentido do texto.

Das riquezas que encontrasse não sabia ainda o que fazer. Nem sequer pensara nisso, porque os tesouros não eram o seu fim verdadeiro. A sedução de tudo estava no caso em si, no dom de proferir a ordem e ver a terra rasgar-se submissa e calada (TORGA, 1959, p. 109).

A utopia infantil transcrita no excerto bem resume o desejo de todos os adultos da história de dominar as forças da natureza para controlar o próprio destino. O autor projeta no menino a liberdade de experimentar uma realidade transcendente para em seguida mostrar, uma vez mais, no calejado aprendizado do passar dos anos que a resignação se torna a tônica dominante. A reação do montanhês (ou a ausência dela) não significa dizer que há falta de indignação. Pelo contrário, no mundo descrito, mesmo latente, está a má sorte do Homem, que clama por justiça e, não encontrando auxílio de outra entidade, tem no contista o representante disposto a protestar em seu nome. O próprio Torga assim se postula no prefácio à segunda edição dos *Novos Contos da Montanha* (1959) e, em tal perspectiva, confirma a presença contextual na obra, o seu “comprometimento social e político”, através do qual se tornou conhecido. Note-se a relação de *paratextualidade*⁷:

Poeta, prosador, é na letra redonda que têm descanso as minhas angústias. Mas nem tudo se imprime. Ao lado do soneto ou do romance que a máquina estampa, fica na alma do artista a sua condição de homem gregário. E foi por isso que fiz

⁷ Para Genette, paratextualidade é a relação que o texto mantém com os escritos que o acompanham, entre os quais o prefácio, os comentários autógrafos. (Cf. GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: la littérature au second degre*).

aqui uma promessa que te transmito: que estava certo de que tu, habitante dos nateiros da planície, terias em breve compreensão e amor pela sorte áspera destes teus irmãos. [...] me senti humilhado com tanto surro e com tanta lazeira, e envergonhado de representar o ingrato papel de cronista de um mundo que nem me pode ler. Tomei o compromisso em teu nome, o que quer dizer em nome da própria consciência colectiva” (TORGA, 1959, p. 8-9).

O homem que lê Torga não é aquele que protagoniza seu conto. O “habitante dos nateiros da planície” é o leitor a quem essa literatura solicita “compaixão”. Ao alcançar objetivo receptivo, a filosofia torguiana amplia seu campo de atuação, despertando a atenção não só para o espaço de Trás-os-Montes, mas para todo o Portugal ou para onde quer se possam identificar os infortúnios do ser humano no curso de seus dias.

Resumidamente, a obra de Miguel Torga apresenta a mesma temática do conto queirosiano, entretanto o advento do tesouro é explorado por um viés positivo. Deixa-se de destacar a ganância do ser humano para se sobrecarregar no lirismo da inocência pueril, cuja crença acaba compondo o par antitético realidade-imaginação. Um lirismo que é para Moisés (2005, p. 241) “desentranhado do dia-a-dia, que não se confunde com sentimentalismo, pois não há, nas vidas retratadas pelo ficcionista, lugar a derramamentos”. A crueza da vida na montanha estabelece o caminho a ser seguido e a constante luta pela vida sem a interferência externa, como se fosse concebida espontaneamente, torna-se responsável pelo aspecto *desesperador* do *humanismo* de que temos falado.

Humanismo e telurismo são os termos primordiais do regionalismo torguiano, que Lourenço (1955, p. 26) distingue como realmente interessado na situação histórica do seu país e não apenas na situação anímica que desse país se reflete, concluindo o porquê sua literatura é abrangente (representativa de toda uma coletividade) e não individual (representativa somente dos anseios da alma do artista).

Considerações finais.

O conceito de *humanismo* em “O Tesouro” e em “O Sésamo” pode ser percebido no ponto de partida: a referência inicial do primeiro está no

“homem português”, genericamente; do segundo, no “homem de Trás-os-Montes”, específico. O objetivo é o mesmo: revelar a desventura do Homem.

Eça escamoteia sua indignação e desnuda a corrupção humana por meio de uma narrativa parabólica⁸, que é ancorada na realidade portuguesa pelas alusões históricas. Como se buscasse na Idade Média uma prova de que a desgraça moral observada na sociedade contemporânea permanece com as mesmas raízes de outrora, o artista lança mão de uma estrutura composicional predefinida, mas que recebe o toque criativo principalmente no desfecho, com a surpreendente morte do último irmão por envenenamento. Quando suspende o enredo, sem deixar proprietário para o tesouro encontrado, fica pressuposta a idéia de perpetuação da maldição dos “Irmãos de Medranhos”.

Anoiteceu. Dois corvos, de entre o bando que grassava além nos silvados, já tinham pousado sobre o corpo de Guanes. A fonte, cantando, lavava o outro morto. Meio enterrado na erva negra, toda a face de Rui se tornara negra. Uma estrelinha tremeluzia no céu.

O tesouro ainda lá está, na mata de Roquelanes (grifo nosso) (QUEIRÓS, 1951, p. 122).

Contrariando o ciclo de verbos no pretérito, o último período do texto traz uma forma verbal no presente do indicativo, sinalizando um subjetivo lapso temporal entre o narrador e os personagens, o que reforça a afirmação de continuidade da degradação moral até a época em que vive Eça de Queirós.

Em se tratando do desfecho dos textos, encontramos dois comentários críticos que exaltam a técnica empregada por Queirós e Torga e classificam de “surpreendentes” as cenas terminais. Feliciano Ramos entende que a contística eciana se sobrepõe ao mero ato de narrar uma história ou descrever uma cena. Para ele, nos contos, o modo de pensar do artista é potencializado em grau máximo e fica aguardando para ser revelado no último instante.

⁸ Entenda-se como parábola o conceito trazido por SANT’ANNA (2010, p. 157): “[...] adotaremos para a parábola a definição de que se trata de uma forma narrativa, curta, alegórica, que desempenha funções específicas no interior de um discurso e que constitui uma forma de *épos*.”

Queirós adopta o processo estético de só descobrir no final do conto a idéia dominante, a emoção fundamental, o objectivo essencial. A acção do conto é conduzida, ora lenta ora rapidamente, para esse ponto último, que nos aparece de repente e que abruptamente, sem mais esclarecimentos nem explicações, determina a suspensão da narrativa. O leitor recebe a fundo essa impressão final e fica a meditar, a interrogar, todo mergulhado em congeminações (RAMOS, 1945, p. 147).

Semelhante interpretação faz Óscar Lopes da escrita de Miguel Torga. Como exemplo de virtude estética, cita o episódio “Jesus”, de *Bichos*, que traz no decorrer de seu breve enredo um momento inicialmente negativo, pela ausência de vigor, mas que se positiva no fechamento:

Por outra banda, Torga (como Aquilino) parece muitas vezes não reparar no paradoxo composicional que consiste em exaltar a vida individual de um pícaro, ou bicho prosopopeico, em flash-back a partir do momento da sua agonia ou decrepitude. Em *Bichos* esse processo chega a acusar monotonia. Mas o contista encontra, por vezes, uma solução mais adequada, suspendendo, por exemplo, toda a narrativa de uma tensão de sucessivos reptos ainda irresolvida, no final da história. Aqui está um dos ingredientes que impedem “Ladino”, a história do pardal, de converter-se em elegia involuntária. [...] quando a vitalidade se impõe pelo desenho de caracteres, quer dizer, por rasgos de complexa originalidade reactiva, o desfecho do conto assume em geral uma relevância decisiva, pois é só no último instante que, por uma réplica ou gesto, o carácter central se define (LOPES, 2002, p. 80).

A mesma configuração pode ser vista em “O Sésamo”, quando o nascimento da ovelha clarifica todo o enredo, que até então aparentava descabido, permitindo ao leitor interpretar as razões existentes nas entrelinhas.

Admitindo-se, então, que tal procedimento pode até ser considerado o principal ponto para se julgar a qualidade artística do gênero literário, encerram-se estas análises com a certeza de que o conto português tem nestes dois, Eça e Torga, um nível de apuração do mais elevado grau.

EÇA DE QUEIRÓS AND MIGUEL TORGA: HUMANISM IN PORTUGUESE SHORT-STORY

ABSTRACT: Starting from the term "humanism", which can be understood in a broad sense as the valorization of the man and/or of the human condition, the objective of this work is to analyze how Eça de Queirós and Miguel Torga affirm the situation of the Portuguese man without restraining to the narrow limits of nationalism. In this sense, it was envisaged the possibility of revealing some aesthetic and theoretical characteristics of Eça and Torga's short-story by which an identity concept is formed and which surpasses the national instinct to become universal. In other words, the two authors discuss the human existential character from the Portuguese individual and expand the philosophical and political precepts with which they were committed in the 19th and 20th centuries respectively. Comparing the short-stories "O Tesouro", by Eça and "O Sésamo", by Torga, in whose plots there is the tradition of medieval legends, we perceive the lines of the socio-cultural perspectives which they print to the process of literary creation, in which "humanism" is the main element contained in the works, an important element for the interpretation of two of the most emblematic names of Portuguese Literature which, even when they represent the local inhabitant, they achieve significance beyond regional boundaries.

KEY WORDS: Eça de Queirós. Miguel Torga. Humanism. Short-story.

REFERÊNCIAS

António Moniz, s.v. "Humanismo", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=256&Itemid=2>. Acesso em: 08 fev. 2012.

GENETTE, Gerard. Cinq types de transtextualité, dont l'hypertextualité. In: _____. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982. p. 7-14.

LEÃO, Isabel Vaz Ponce de. *A obrigação, a devoção e a maceração* (O Diário de Miguel Torga. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

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

LOPES, Óscar. Do velho e do novo na poesia e no teatro de Miguel Torga. In: _____. *Cinco personalidades literárias*, 2. ed, Porto: Divulgação, 1961. p. 171-184.

_____. Geração da Presença. In: _____. *História da literatura portuguesa*. Lisboa: Publicações Alfa, 2002. v.7. p. 11-82.

MOISÉS, Massaud. *O conto português*. 6. ed. atualizada. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2005.

PIWNIK, Marie-Hélène (edição). *Contos I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009. (Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós- Ficção, Não-póstumos).

QUEIRÓS, Eça de. *Contos*. Lisboa: Lello & Irmãos, 1951.

RAMOS, Feliciano. *Eça de Queirós e os seus últimos valores*. Lisboa: Edição da Revista Ocidente, 1945.

REAL, Miguel. *O último Eça*. Lisboa: Quidnovi, 2006.

SANT'ANNA, Marco Antônio Domingues. A parábola como forma literária. In: _____. *O gênero da parábola*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 139-220.

SERGIO, Antonio. O conto de Eça de Queirós "O Tesouro". *Ocidente*. 79 (387): p.3-15, Jul. 1970.

TORGA, Miguel. *Novos Contos da Montanha*. 4. ed. refundida. Coimbra: Ed. do Autor, 1959.