

**NAS MARGENS DOS CÓDIGOS LEGAIS: A TRADIÇÃO DOS BONS
CRIMINOSOS NA FICÇÃO DE MIGUEL TORGA ***

**Maria de Lurdes Morgado Sampaio
Universidade do Porto**

On the fringes of the law: The Tradition of good criminals in the fiction of Miguel Torga

This paper looks at the ways in which violence and its perpetrators are represented in Miguel Torga's fictional universe in order to illustrate two basic characteristics: the importance of ancestral codes for the control of social disorder (immanent justice) and the resistance to types of prepotency and injustice on the part of the state organs and institutions.

A vida é uma coisa imensa, que não cabe numa teoria, num poema,
num dogma, nem mesmo no desespero inteiro de um homem.
Miguel Torga, *Diário II*

Começo por uma explicação mínima sobre o sentido de um título onde o oxímoro “bons criminosos” poderá suscitar dúvidas ou interpretações erróneas nos leitores menos familiarizados com a obra ficcional de Miguel Torga. Com a expressão “bons criminosos” não me refiro neste estudo aos chamados “bons bandidos” ou “bandidos sociais”, que, como João Brandão, Francisco Mattos Lobo ou José do Telhado, perduram no imaginário popular português como defensores dos oprimidos contra o poder instituído. Como o salteador mais famoso do nosso romantismo, *Paulo, o Montanhês* (1895), de Arnaldo Gama, esses “bons bandidos” míticos são, regra geral, como os seus congéneres europeus, representados como seres solitários e marginais, que vivem longe do espaço comunitário, nas montanhas, nas florestas e noutros lugares recônditos, inacessíveis aos representantes da Lei e da Justiça do Estado. Ao optar pela designação de “bons criminosos” para me referir a uma galeria de personagens torquianas, que, de um ponto de vista jurídico-legal infringem as Leis do Estado, pretendo sublinhar num só tempo a dimensão de *profunda humanidade* de figuras que Torga retrata com a mestria de um grande contista e a *diferença específica* desses *criminosos*: o

*Foram feitas alterações pontuais no texto da comunicação apresentada e inseridas algumas notas consideradas relevantes para uma melhor compreensão dos assuntos em discussão.

serem homens comuns, sem passado criminal (salvo raras exceções), que atentam contra a propriedade ou contra pessoas num espaço fechado de relações interpessoais ou interfamiliares. No painel que estudei não é raro existirem vínculos de afecto entre os ofensores e os ofendidos, entre o matador e a sua vítima, surgindo a violência quer como uma erupção súbita e irracional, como se brotasse da própria Natureza, quer como consequência de uma vingança longamente amadurecida, previsível, e por vezes, desejada pelos membros de uma dada comunidade. Mas nem mesmo quando o criminoso reincide em crimes de sangue como no conto “Repouso”, este é retratado como um ser monstruoso, ou como um ser totalmente associal. Bem pelo contrário, nas colectâneas de contos de que aqui me ocupo, *Contos da Montanha*, *Novos Contos da Montanha* e *Pedras Lavradas*¹ estas figuras são sempre seres gregários, que mantêm com os outros, relações de interacção e de interdependência, mesmo quando estas assumem as formas de conflituosidade ou de confronto verbal ou físico. Na globalidade do universo ficcional de Torga, aliás, a merecer uma abordagem mais profunda a partir da ideia nuclear da obra de Mikhail Bahktine de que *o interhumano é constitutivo do humano*, todas as suas criaturas anseiam por uma “fraternidade de raiz” – feliz expressão de síntese da sua cosmogonia, usada por Miguel Torga no “Prefácio” a *Bichos* para falar de si próprio (cf. 16.^a ed.: 9).² Ou, em variante mais explícita, também desse paratexto autobiográfico, a convicção do escritor de que “[n]inguém é feliz sozinho, nem mesmo na eternidade” (*ibidem*). Pela via ficcional, a mesma ideia emerge no drama de algumas das suas personagens, ao serem expulsas da comunidade a que pertencem, quando se tornam, perante o olhar de todos – pelo crime ou pela doença –, uma ameaça real ou imaginária à sobrevivência física e social do grupo. Na obra ficcional de Torga, os desterrados, os proscritos, os foragidos, os viajantes, em suma, todos os que erram e se aventuram pelo mundo fora aspiram um dia regressar à terra de origem, para aí morrerem ou serem resgatados do esquecimento ou de crimes não cometidos. Não sendo este o lugar para a discussão da questão, ou do tratamento de obras de excepção como *Terra Firme*, este retorno às raízes, à Montanha ou à superfície alentejana (como em *O Senhor Ventura*), não é,

¹ Essas obras serão referidas ao longo do texto pelas respectivas abreviaturas: C.M., N.C.M. e P.L. Excluído deste estudo fica o romance *O Senhor Ventura*, ainda que algumas questões temático-ideológicas desta obra se prestem a um estudo das relações entre a Literatura e o Direito, subjacentes à perspectiva que aqui privilegio. Não só o tópico do picaresco como o da viagem, entre muitos outros, justificam um estudo mais aprofundado desta singular narrativa de Torga.

² Refira-se, a título de excepção, a abordagem implicitamente bakhtiniana do belíssimo texto de Helena Carvalhão Buescu intitulado “Da Expressão à Tentação: O Fundamento Agónico em Miguel Torga” (*in Aquí, Neste Lugar e Nesta Hora*, pp. 91-96), onde a ensaísta demonstra que a “fundamentação agónica” na poesia de Torga “passa de uma *exterioridade temática* a uma *interioridade discursiva*” (p. 91). O *agon* (“luta”, “conflito”) de que neste estudo também trato confina-se à narrativa e a questões de ordem temática, mas será, sem dúvida, iluminado pela leitura desse ensaio.

como bem o sabemos, uma apologia utópica do ruralismo e do tradicionalismo lusitanos. Não há na obra de Torga uma visão idílica, paradisíaca ou romântica (entenda-se rousseauniana) do mundo rural; nem os “bons criminosos” aqui em foco poderiam alguma vez ilustrar a tese salazarista dos brandos costumes nacionais. Em registo realista, quase behaviorista, ou através de formas de narrar que se aproximam da parábola ou da alegoria, Torga faz a pintura de um mundo rural onde a violência se situa no âmago das relações quotidianas da comunidade, tanto podendo manifestar-se em ofensas verbais e corporais ligeiras como em horrendos crimes de sangue. Configurando uma forma agonística de viver, esta violência ora é representada pelo autor como modo ritualístico de auto-regulação do corpo social e de reposição de valores ameaçados, ora como uma força anímica, visceral, destrutiva, que não pode ser capturada num discurso de racionalidade, clínico ou jurídico.³ Mas nesta representação de uma dramaturgia quotidiana do mundo rural, a agressividade, a rivalidade ou o ódio coexistem e convivem com gestos de fraternidade e de solidariedade. Na pintura de figuras criminosas e de situações-limite, Torga retrata a condição humana na sua complexidade, e fá-lo na forma concisa e exigente do conto, como só um grande contista o poderia fazer. E um conto como “A Caçada” (N.C.M.), de forma mais visível do que outros, mostra bem como o regional e o local se transmutam facilmente em universal. Torga contista, tem o mérito de esculpir, com precisão, figuras que se individualizam e se fixam na nossa memória como o Lomba, o Alma Grande ou o Lopo, mas que, ao mesmo tempo, transcendendo a história particular, podem representar comportamentos e princípios universalizantes – transnacionais e acrónicos.

Dessa galeria de “criminosos” (chamemos-lhes assim, para simplificar) que atravessam muitos dos contos de Torga, o relevo vai, de imediato, para Joaquim Lomba, o temível protagonista do conto “Repouso” (N.C.M.), que mata impunemente, sem temor das leis de Deus ou dos homens: “Falava-se dele, e corria por todos um calafrio de pavor diferente dos medos conhecidos. É que trazia estampada no rosto a ferocidade. Ao primeiro relance, a gente via que andavam ali mortes passadas e futuras.” (p. 44). A figuração de Lomba como sendo a própria Morte ocorre mesmo a dado momento no texto: “O Lomba chegou-se ao pé dele, ergueu a roçadeira, e de um golpe só tirou-lhe uma rodela da cabeça”

³ A *violência*, não como prática delinvente, mas como prática cultural, força integradora e constitutiva da sociedade portuguesa tradicional, é um dos temas nucleares do importante estudo de João Fatela, *O Sangue e a Rua. Elementos para uma antropologia da violência em Portugal (1926-1946)*. Fatela recorre, ocasionalmente, a exemplos da obra de Torga e sobretudo de Aquilino Ribeiro para ilustrar o modo como a ancestral “dinâmica da violência” ainda enraizada no Portugal salazarista é tematizada na literatura.

(p. 45). Figura titânica, Lomba surge, porém, retratado como um ser atormentado e desterrado dentro da própria comunidade:

“Mazombo, ensimesmado, a marca que sentia na cara dava-lhe uma tristeza funda, de revolta esganada. Em certas horas, uma humanidade estuante, larga, generosa, que também nele morava, queria mostrar-se à luz do sol. Mas o primeiro a quem dava os bons dias cortava-lhe aquela onda fraternal aos bocados” (p. 44)

Cite-se ainda outro exemplo que evidencia bem a matriz romântica desta figura rebelde: “Em certas horas, empolgado pela força do mal, enchia-se do próprio ódio, e não ficava espaço para qualquer mímica. Noutras, porém, um vazio infinito, um desespero sem remédio, um abandono maior do que o das pedras, prefiguravam-lhe o inferno” (p. 46). A redenção virá por fim na afronta de uma criança, num episódio remanescente da história de David e Golias. Na sua desobediência, a criança tratara-o como ser humano: “Pelos olhos do Lomba o clarão de sangue e raiva passou mais vivo. Mas passou e deixou atrás de si um sorriso compassivo, terno, que lhe refrescou o coração. (...) “Chegou para mim...” – murmurou comovido (p. 50). Tomando o destino nas suas mãos, o assassino de “existência negra” suicidar-se-á, num gesto que é mais de libertação do que de expiação.⁴ A compaixão do narrador autoral por este ser emparedado, não muito diferente do sujeito poético de muitos poemas de *Orfeu Rebelde*, ganha nitidez no desfecho da narrativa:

“Os olhos vítreos e arregalados pareciam querer ainda impor respeito e medo. Mas eram só eles a falar pelo corpo todo, encolhido, morto, humilde e manso como um monte de estrume. (...) Seguiam caminho, sem uma palavra de pena, sem um arrepio, sem uma oração. E assim o deixaram abandonado à grande e pavorosa noite da montanha.” (p. 51)

Já o conto “Um Roubo” (C.M.) coloca o leitor face a um ladrão de contornos picarescos e chaplinescos que comete o sacrilégio de assaltar um lugar sagrado, a Senhora da Saúde, infringindo as leis dos homens e um dos mandamento divinos: “Não roubarás”. A atitude ideológico-afectiva de simpatia do narrador é, nesta história, ainda mais visível, estando, de algum modo, mais do que em qualquer outro conto, em sintonia com um certo ideário neo-realista. O enquadramento do roubo quase parece justificar o acto e desculpabilizar o seu autor, até porque ele nunca chega a concretizar-se: a miséria, a fome extrema, o frio (ou seja, em imagens populares de intensa concretude, o “buraco no

⁴ Em momento algum Lomba se mostra arrependido pelos seus actos. Quando, assaltado pelo medo do inferno, procura a absolvição do padre, é com altivez que recusa cumprir os ritos cristãos “ – Não senhor Prior. Nem estou arrependido, nem vou pedir perdão a ninguém.” (p. 47).

estômago”, “as meias rotas”, “os tições apagados”, etc.). Há, depois, o conflito interior pela profanação de um lugar sagrado, a culpabilização perante a mulher, os escrúpulos que tem de vencer, o temporal que enfrenta na serra, o medo de almas penadas ou da punição divina. Por último, as desventuras deste ladrão ultrapassado por outros parecem apelar à empatia do leitor e isentá-lo de qualquer julgamento:

“Ladrões! Filhos duma grande... Nem ao menos o cálix! (...) Estava mesmo roubado. Flores desbotadas de papel, tocos de círios, um crucifixo partido... Que cambada! Desanimado pegou na luz. Larápios!” (...) Falava alto, rogava pragas, caminhava pela capela abaixo com a indignada razão de quem andava na sua própria casa a verificar os danos dum assalto de bandidos! Canalhas!” (p. 34)

A ironia trágica assumirá, por fim, a forma de uma broncopneumonia; furtando-se à justiça dos homens, Faustino não consegue, porém, subtrair-se a uma espécie de justiça imanente que se situa para lá da justiça de Estado.

Bem diferente destas duas narrativas é o conto “Alma-Grande”, onde o acto de matar é investido de uma significação social específica, e enraizado numa longínqua tradição. Numa comunidade de judeus, “O Alma-Gande”, o abafador, limita-se a cumprir a função de que foi por todos investido: apressar a morte àqueles que agonizam para que não revelem, em confissão, os segredos da tribo, *i.e.*, o grande Segredo: de que os seus membros continuam a reger-se pelo Pentateuco. A morte de um indivíduo assegura assim a sobrevivência de todos e a coesão do corpo social, sendo o abafador, uma espécie de salvador. Refira-se que na tradução chinesa, Alma-Grande é traduzido por “O Grande Santo”, o que terá provocado alguma estranheza a Miguel Torga, que, em diálogo com o tradutor, terá mesmo inquirido sobre a existência em chinês de um termo aproximado do de “Benfeitor”.⁵ Se o abafador, também designado por “Pai da Morte”, falha na sua missão, o equilíbrio interno fica ameaçado, como acontece no conto em questão. Por isso, o moribundo, de volta à vida, o mata, num gesto que é também de vingança e de autodeterminação, tomando o destino nas suas mãos: “ – Não matarás...

Assim era no Evangelho. Fora dele, numa lei diferente, a moral tinha outros caminhos, como o próprio Alma-Grande sabia.” (p. 24)

De uma ou outra forma, todos os contos de Torga glosam o modo como os homens optam por esses outros caminhos, seguindo leis e princípios alheios às leis do Estado: a lei da terra, a lei do sangue, a lei do amor, hábitos e tradições ancestrais – codificados nos

⁵ Episódio relatado por Fran Wei Xin em “Mais uma Obra de Torga em chinês”, *in Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora*, p. 507.

muitos aforismos que existem na sua obra. Da lei da terra (alheia a qualquer determinismo genético) trata de forma magistral o conto “A Paga” (C.M.), assumindo esta a forma de códigos de honra e de vingança que são o fundamento de uma justiça que se administra à margem dos tribunais.⁶ O conto narra as aventuras de Arlindo, um D. Juan rural, de contornos marialvas, que vai seduzindo e abandonando sucessivamente mulheres de várias aldeias, deixando-as, de acordo com a moral e ética comunitárias, “desgraçadas” e “desonradas”. E narra o desfecho destas aventuras, quando um dia os irmãos de uma dessas mulheres vingam a desonra da irmã, fazendo jus ao nome que ostentam: “os Justos”. A “vingança” apresentar-se-á como um acto de desafronta, de acerto de contas que não conduzirá à morte, mas à castração – numa reposição simbólica de um equilíbrio biológico alterado. Importante notar como neste conto, o acto de desagravo da ofensa não se consuma mediante uma violência cega, impulsiva, mas se cumpre segundo uma complexa lógica de ritualização espaço-temporal, que é simultaneamente uma lógica sacrificial, recorrente na comunidade rural. Não só, de acordo com uma tradição popular (de que estudos antropológicos nos dão conta), é *o espaço comunitário* de festas, feiras e romarias o *espaço* privilegiado para o desenrolar do confronto entre ofensores e ofendidos, como esse confronto (*agon*) exige, por vezes, um tempo de espera. Um tempo em sintonia com os ciclos da Natureza, como pertinentemente explica Carlos Reis na análise estrutural a que procedeu do conto “A Paga”:

“[A]ssim como na natureza tudo se processa de acordo com determinadas leis que obrigam ao percurso de certas etapas também a justiça imanente se exerce de acordo com um lento e surdo processo de evolução, obedecente igualmente às fases de desenvolvimento que a natureza impõe: o lançar da semente (no conto, a afronta), o florescimento (a preparação da paga), e a colheita do fruto maduro (o ajuste de contas).”⁷

De outro ajuste de contas à margem da Lei trata o conto “O Lopo” (N.C.M.), onde se narra a história de um camponês que se transforma num assassino e num fugitivo da justiça após a perda de uma demanda em tribunal, por causa de uma disputa de águas com um vizinho. Este conto versa a tradicional desconfiança do homem do campo perante o tribunal, mas vai mais

⁶ Veja-se, por exemplo, o início do conto: “As falas doces com que o Arlindo levava a água ao seu moinho não lhas ensinara o pai, não, que era um santo. Mas vá lá fiar-se a gente em sanguinidades! Famílias boas, sãs, dão às vezes cada filho que até se fica maluco.” (p. 111)

⁷ Cf. Carlos Reis, *Técnicas de Análise Textual*, p. 320. Para Carlos Reis, é esta sintonia da “justiça” com o contexto natural em que a acção decorre e com as leis intrínsecas da natureza que justifica que o título escolhido seja “A Paga” e não “A Vingança” e que a punição seja a castração e não a morte, pois tratar-se-á, sobretudo, de “restabelecer na natureza um equilíbrio que os seus excessos tinham destruído” (*loc. cit.*: 322). De qualquer modo, o título não deixa de apontar para um castigo ou sanção, que se concretiza mediante uma *vindicta privada*.

longe, ao sugerir, pela perspectiva da personagem Lopo, que o tribunal, como instância legitimadora da prepotência e do poder dos mais ricos, é mesmo um instrumento ao serviço destes, responsável pela depauperação dos mais fracos e pela desigualdade de classes. É também a descrença no aparelho formal de Justiça e nos fundamentos do Direito Penal que levará o protagonista do conto “A Confissão” (N.C.M.), a optar pela fuga, quando é confrontado com a acusação de um homicídio que não cometera. Vítima da tirania de provas empíricas e circunstanciais, e revoltado contra os próprios procedimentos do inquérito policial – em que suspeitos e insuspeitos são submetidos a um interrogatório com métodos inquisitoriais (com tortura física e psicológica), a personagem condena-se a um degredo de meio século, numa liberdade precária, mas livre da prepotência de instâncias de Poder, aqui nitidamente ditatoriais. Mas é no conto “Regeneração” (P.L.), narrativa dominada pelo tropo da ironia, que a visão de negatividade de todo o aparelho judicial se extrema. Neste conto retrata Torga, de forma caricatural, o modo como Bernardo, julgado por crimes de furto e outras malfeitorias, é objecto de uma acção intensa de reabilitação paternalista e catequizante, levada a cabo na cadeia para que se transforme num “homem útil à pátria” (p. 126).⁸ A falência do projecto de *salvação* (e de domesticação) anuncia-se na expressão sentenciosa de um narrador céptico quanto à finalidade retributiva das penas: “Antes do tufão ninguém aparara o arbusto; mas agora, que o vento da vida o arrancara, cercavam-no de estacas e vigilância, a ver se lhe colavam as raízes novamente à terra” (p. 124). E confirmar-se-á no delito cometido pela personagem no mesmo dia em que sai da cadeia. Mas tratando da justiça e do crime, “Regeneração” é, acima de tudo, uma apologia da liberdade e da responsabilidade do indivíduo, de um poder inerente à sua condição humana. Perante um juiz que age como se fora Deus, só o cadastrado compreende a lição sartreana de que “o destino do homem está nas suas próprias mãos”.⁹

“Não podia Bernardo dizer àquele homem como sentia ele própria a liberdade e como não entendia que alguém a pudesse dar ou tirar. Seria confuso explicar-lhe que mesmo

⁸ É de sublinhar o modo como, neste conto, o criminoso é apresentado como uma espécie de figura insubmissa e inadaptada – quase herói positivo na sua marginalidade face a uma sociedade estagnada, reprimida, profundamente religiosa. Notável é também o modo como Torga retrata a máquina judicial, que, na confusão ou aliança entre o plano do jurídico e os planos do divino e da moral, evidencia o seu atavismo e a sua dívida para com o Direito Romano (ou melhor, para com o exercício do Direito na Roma Antiga) e para com o Cristianismo. A linguagem metafórica alusiva de um certo discurso religioso pode dar uma imagem dessa osmose entre a Igreja e o Estado: “Uma burocracia inteira ao serviço daquela ovelha desgarrada, por quem o resto do rebanho suspirava. Toda uma hierarquia de apóstolos debruçada com ansiedade e carinho sobre o coração enigmático do doente. Retomaria ele o ritmo normal, ordeiro e monótono da manada, ou continuaria oscilante e caprichoso como até ali?” (p. 124).

⁹ Cf. Jean-Paul Sartre, *O Existencialismo é um Humanismo*, 4.^a ed., p. 246.

preso pudera sempre tê-la, quer a esperar, quer a disfarçar, quer a elaborar finalmente o plano metódico dum novo assalto.” (p. 129)

Idêntica tese, mas mais subversiva, porque proferida por um juiz, também de nome Bernardo, é a que surge no conto com o título homónimo, “O Juiz” (P.L.). Nessa narrativa, um juiz demite-se, de forma simbólica das suas funções de julgar e condenar, porque não encontra respostas para as suas dúvidas: “E haveria, de facto, uma responsabilidade criminal para além da letra dos Códigos? A obrigação, portanto, de remir a ofensa, de cumprir uma pena de expiação? (p. 41). Ou ainda: “Na altura de ser julgado, o indivíduo não teria perdido já a liberdade essencial que se lhe exigia no momento da prática do crime, presuposto de formação de culpa, fundamento da própria imputação de responsabilidade?” (p. 42). E conclusão algo surpreendente a indiciar a persistência do conflito ou o fracasso profissional: “Condenar... a desgraça é que precisamente quando a sentença vinha, a razão estava sempre do lado do criminoso. Indefeso, todo o ser tem razão.” (p. 43).

A temática criminal é, naturalmente, indissociável, da temática da justiça, da sua natureza, dos seus fundamentos, do seu exercício. Desta questão mais específica, ou das representações da justiça na obra ficcional de Torga, se ocupou o jurista Cunha Rodrigues num estudo de título explícito “Representações da Justiça em Miguel Torga”¹⁰ onde, entre outras conclusões aponta, com justeza, a seguinte:

“O homem e a sua condição, ou numa linguagem Gassetiana, a sua circunstância, embebem o conceito de justiça em significações plurais, havendo sempre um último sentido que já não pertence à categoria da racionalidade, a que poderíamos chamar, na terminologia do poeta, *justiça cósmica*” (Rodrigues: 454)

Tendo demonstrado como várias dimensões da justiça (legalidade, ideologia, “reconhecimento da verdade”) também estão presentes na obra de Torga, aí interagindo de forma dialéctica, Cunha Rodrigues sublinha a aporia que a ideia de “justiça cósmica” transporta, quando confrontada com outros valores fundamentais do universo ficcional torguense: “Pressupondo a liberdade uma escolha e uma responsabilidade, a ideia de justiça como imanência, transcendência ou cosmicidade é axiologicamente contraditória” (*ibidem*). Para este jurista, porém, essa coexistência de opostos, ou incongruência, é a prova da complexidade da obra de um autor, cujas narrativas não poderão nunca ser reduzidas, como frequentemente se verifica, a contos morais ou moralizadores. Vale a pena citar uma vez mais Cunha Rodrigues:

¹⁰ Cf. *Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora*, pp. 431-459.

“Mas é, porventura, nesta contradição que está a dimensão singular da obra de Torga. Justiça, liberdade, imanência, transcendência ou cosmicidade elevam a condição do homem a um plano escatológico em que o conceito de justiça se debate permanentemente com limites que estão ligados à natureza do homem e ao seu destino individual e colectivo.” (*ibidem*)

Este esboço de síntese operado por um crítico-jurista, que começa por advogar a impossibilidade de uma leitura fragmentária da obra torguiana, é de grande pertinência no contexto deste estudo, porque a partir dele se poderão equacionar vários problemas que os contos de Torga nos colocam, como, por exemplo, o de saber o que é um *crime*. Para lá da ideia subterrânea de que a criminalização dos actos humanos é contingente e fruto das leis mutáveis dos homens, vários são também os contos de Torga que encenam continuamente a ideia de que as fronteiras entre os que violam a lei do Estado e os que as seguem são ténues ou inexistentes, e que nenhum homem *é* ou *nasce* criminoso. A ideia de que qualquer homem pode matar, de que a pulsão de morte é constitutiva da essência do humano, é recorrente em inúmeros contos, como, por exemplo, no conto “Um Cigarro” (P.L.), onde um simples cigarro impede um lenhador de assassinar um camponês, porque através do cigarro se estabelece entre os dois homens um elo de solidariedade, redentor das suas angústias mais íntimas. Ou no conto “Marinha” (P.L.), onde um homem se condena ao desterro para não matar o irmão, cuja mulher deseja. Mas é no conto “Fronteira” (N.C.M.) que a representação da complexidade dos limites ou fronteiras entre a legalidade e a ilegalidade assume a sua melhor expressão. Na aldeia “Fronteira”, perante a esterilidade da terra, todos os habitantes se dedicam ao contrabando. No espaço comunitário, há uma espécie de acordo tácito, de convivência harmoniosa entre guardas e contrabandistas (os “criminosos”), juntando-se no que o narrador designa por “perfeição de entendimento entre as duas forças” (p. 28). “A vida está acima das desgraças e dos códigos” (p. 28), sentencia o narrador cúmplice desta aliança. A fácil reversibilidade de papéis é mesmo sugerida numa frase quiasmática: na venda da aldeia “fala-se honradamente da melhor maneira de ganhar o pão: se por conta do Estado a vigiar o ribeiro, se por conta da Vida a passar o ribeiro” (p. 28).

Esta harmonia e entendimento entram em ruptura quando aparece em cena um novo guarda, cioso do seu ofício de zelar pela Lei do Estado, surgindo entre as duas forças uma luta feroz e surda: “Mas Fronteira tinha de vencer. Primeiro, porque o coração dos homens, por mais duro que seja, tem sempre um ponto fraco por onde lhe entra a ternura; segundo, porque o Diabo põe e Deus dispõe” (p. 30). Apaixonado por uma contrabandista, o guarda Robalo acabará por renunciar ao seu ofício de caçador canino dos infractores. Numa nota de

subversão eivada de lirismo, a conversão de Robalo ao “crime” – ou a rendição ao amor – dá-se numa noite de Natal, em que a mulher dá à luz numa tarimba: “E, quando o dia rompeu, Fronteira tinha de todo ganho a partida. Demitido, o Robalo juntou-se com a rapariga. Ora como a lavoura de Fronteira não é outra, e a boca aperta, que remédio senão entrar *na lei da terra!* Contrabandista.” (p. 36).

Nem sempre, porém, a lei da terra e do sangue vingam sobre o indivíduo de forma tão harmoniosa. No conto de ressaibos expressionistas “O Leproso” (N.C.M.), uma comunidade inteira persegue até à morte um dos seus membros, porque este se transformou numa ameaça à integridade física e identitária do grupo. A lepra é aqui abjecção, não pela desfiguração e metamorfose que provoca no corpo que ataca, mas (na acepção mais conhecida de Julia Kristeva) pela desestabilização de uma harmonia preexistente, e pelo estigma que essa “fatalidade monstruosa” significa para a sua terra de origem: Julião, o leproso, era “um testemunho, portanto, de que nela cresciam tão grandes males” (p. 71). Da expulsão do membro doente, que não assegura a erradicação do mal, porque o excomungado procura a vingança, os camponeses passam a uma perseguição animalesca, acabando por queimar viva a sua presa: “Armados de forquilhas e de enxadas, batiam maciços, procuravam nas minas, numa excitação raivosa de cães de caça” (p. 79). O instinto de sobrevivência, de inumanidade, leva ao colapso das leis sociais e de qualquer princípio de caridade cristã. Num universo darwiniano, os mais fracos sucumbem perante os mais fortes:

“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. Os codessos desapareciam devorados pela boca das chamas, nuvens de fumo levantavam-se e abriam-se em clarões, e os homens uivavam, gritavam, praguejavam, possessos de crueldade.” (p. 81)

A violência visceral, excessiva, irracional, no seio da comunidade aldeã, é também o tema do conto “Cabra-Cega” (P.L.). Num instante, três homens ligados por “fortes laços de afecto” (p. 97) morrem por causa do desentendimento entre dois deles. Nesta história, uma personagem, confrontada com a intimação contra-natura de denunciar e permitir o assassínio do irmão, procura resolver o conflito de forma racional: “Lógico, o seu espírito necessitava de premissas para tirar conclusões. (...) Provassem-lhe por A mais B que só através de semelhante recurso se poderia fazer justiça, – uma justiça recta e humana.” (pp. 97-98). Mas nesta narrativa, onde se fala de “fados”, de “furores do destino” e de “fatalidade” não há

lugar para o *logos* nem para para qualquer lei social. Os paralelismos com a tragédia grega ocorrem no próprio texto e o narrador assume o papel do coro:

“Prudente a expectativa múrmura do povo a aguardar que o resto do drama se consumasse, certo de que há uma lei do sangue, átrida, vermelha e pegajosa. Uma lei tóxica, subtil, destilada no alambique do instinto que paralisa a consciência, e manda o ódio avançar, cego e surdo. (...) Cumprira-se mais uma vez o pacto sagrado de toda a vida incorrupta. Leal à voz da raiz, a seiva vingava a mão que um dia – ontem, anteontem, há mil anos – se erguera contra ela. Que importava que a terra se chamasse Lobrigos, que na origem dos acontecimentos estivesse uma questão de troca de cavalos, que num tribunal possível ficasse tudo reduzido a quesitos e a papel selado? Outros criminosos viriam nascidos dos filhos criminosos. Outros mais cruéis ainda, mais incontrolados e cegos. Mas a cada vítima corresponderia um vingador, também cruel, incontrolado e cego. O pessimismo experiente do coro grego praticamente não falava, gemia.” (pp.101-102)

São passos e contos desta natureza que poderão fundamentar a tese sobre o lúcido pessimismo de Torga ou sobre o desespero humanista deste autor de que Eduardo Lourenço já falava nos anos 50 a propósito da sua obra poética.¹¹ Mas outros contos há, onde os homens percorrem um caminho de humanidade e de esperança, como os contos “Caçada” e “Requiem”, entre muitos outros. A encerrar *Pedras Lavradas*, “Requiem” é um hino à solidariedade humana, à fraternidade, à capacidade de sacrifício humano, à margem da lógica da reciprocidade ou da economia de troca que regem a vida intracomunitária. Os protagonistas deste conto (um casal) dedicam anos da sua vida a acolher na sua casa e a salvar refugiados e feridos de guerra do território inimigo, pondo em risco a sua liberdade e a própria vida. Prestando continuamente auxílio a desconhecidos, atentam contra a lei do Estado a que estão sujeitos, cometendo à luz desta crimes políticos. Não obstante a morte do refugiado ferido, o conto termina com uma nota de esperança e de optimismo de que é arauto um jovem médico ao anunciar o cessar da guerra. Na frase que encerra a narrativa e o livro, perpassa a imagem de um ritual eucarístico de celebração da vida, que se segue ao evento sacrificial: “Faltava apenas colocar sobre a sepultura a grande tulha do pão, que ficou ali como um monumento de esperança” (p. 197).

Numa espécie de parábase, em registo trágico, o narrador de “Requiem” inscreve nessa narrativa uma divisa que norteia as atitudes dos protagonistas, mas que poderia servir

¹¹ Nesse estudo de referência incontornável para o estudo da poética torguiana, Eduardo Lourenço já assinalava, no entanto, uma ambiguidade ou indeterminação (acrescente-se, também presente na obra de ficção) que expõe da seguinte forma: “É difícil dizer se na poesia de Torga a Esperança é mais irredutível que o Desespero. Depende dos poemas. Certamente o poeta também o não sabe. Por o não saber escreve ora poemas de esperança ora de desespero, mas a maior parte das vezes é a indecisão entre uma e outra a própria matéria do poema. De certo modo uma decisão cabe também ao leitor. Muitos destacarão o desespero talvez por desejarem acordar o seu próprio desespero com o do poeta. Outros farão o mesmo jogo com a esperança.” (p. 29).

de mote para outros contos de Torga, avessos na sua quase totalidade à prolixidade discursiva e retórica: “Mais do que as palavras, valiam as acções” (p. 191). “A Caçada” é, a meu ver, o conto que melhor glosa (ou antecipa) este lema, destacando-se no conjunto dos contos do autor pela dramatização sublime de uma *situação-limite*, pela confirmação da mestria da arte de narrar, e, não menos importante, pela capacidade de figuração da resistência e da sobrevivência do humano, que relativiza ou neutraliza mesmo o tão referido desespero da obra torguiana. “A Caçada” rivaliza com os melhores contos de um autor tão emblemático como Ernest Hemingway, não tanto pela evidente temática da caça, mas pelo registo behaviorista, pela mestria na técnica do “showing” e do suspense, pelos diálogos curtos e incisivos, pela depuração extrema da linguagem e por outros traços temático-estilísticos que não cabe aqui analisar. “A Caçada” conta a história do confronto ou duelo entre dois homens que exorcizam a pulsão da morte num jogo perigoso com a própria morte.¹² A árdua caminhada que ambos empreendem por vales e montanhas ao longo de um dia, indiferentes à fome, à fadiga, à sede e ao calor, avançando “cautelosamente, numa recíproca vigilância”, (p. 218) transforma-se numa espécie de alegoria da condição humana, da capacidade instintiva de conservação e de sobrevivência do homem. Concluída a caminhada (peregrinação e calvário), no cenário grandioso e sublime da montanha, a reconciliação surge sob a forma da admiração e respeito mútuos: “E, em vez do tiro que esperava, bateu-lhe nas costas a voz grossa do Marta, quente como uma baforada de vento suão:

– E ouça: o que lá vai, lá vai...(p. 223).¹³

Como afirma Louis Soler no estudo “La Chasse comme Metaphore chez Miguel Torga”, para Torga “la chasse n’est jamais une fin en soi. Elle est l’occasion, tout d’abord, d’une confrontation avec soi-même, y compris sur le plan physique. Il faut vivre et contrôler

¹² Neste conto, este “jogo” ultrapassa a estratégia que João Fatela aponta como uma “encenação” (mais regrada ou socializada) do confronto: “Às vezes, a necessidade de replicar a uma ofensa não passa, aliás, de uma retórica da agressividade (Aquilino dá-nos saborosos exemplos deste tipo), em que a teatralidade do gesto prevalece, de certo modo, sobre a sua materialidade.” (Fatela: 74).

¹³ Poder-se-á, com toda a propriedade, falar da presença do “sublime” neste conto de Torga (não se confinando, porém a este texto), sobretudo se entendermos o conceito na acepção utilizada por Edmund Burke, quando este faz “ancorar” o sublime na Natureza e o associa à *grandeza*, à *vastidão* ou *infinito*, ao *silêncio*, à *obscuridade*, à *luz ofuscante* (ou súbitas mutações de luz) e também, de forma mais complexa, ao *terror*, à *tensão* e à *ameaça de morte*. Atente-se, por exemplo, nestes fragmentos de “A Caçada”: “Mais negra que a escuridão, a figura do Marta parecia um tronco carbonizado. A noite apagava-lhe inteiramente as feições, e era uma impressão maciça e tenebrosa que vinha daquela presença.” (p. 216); “Subitamente, o perfil da montanha apareceu gravado na tela imensa do horizonte. Denunciadas por um tufo de fumo que se erguia delas, as povoações circundantes surgiam milagrosamente na paisagem” (p. 217); “No esplendor do outono, o grande panorama da montanha escancarara-se à luz do sol” (p. 218).

ses emotions, éprouver ses limites, les réajuster au fil des ans”.¹⁴ Neste texto indispensável para uma melhor compreensão da poética torguiana, Soler inscreve Torga na tradição do que designa por “écrivains-chasseurs”, não porque, como o ensaísta argumenta, sejam muitos os textos inspirados na caça, mas porque a “caça” adquire múltiplas valências significativas, que vão desde o plano moral à própria ontologia da escrita. Soler sublinha o modo como a caça simboliza um ritual de purificação, ou um reencontro possível e fugaz do homem com um tempo de inocência (o do *homem paleolítico*), e conclui (após a análise de outras dimensões simbólicas associadas à “caça”), sustentando a tese de que entre a caça e a escrita de Torga (entre o “fusil” e a “caneta”) existe um nexó intrínseco e vital, sendo a caça uma metáfora fundamental e fecunda para a explicação do próprio acto de escrever deste escritor. O próprio Torga se terá apercebido dessa relação, quando escreve numa das páginas de *A Criação do Mundo (O Sexto Dia)*: “Tanto como ao dia a dia médico, devia a essas andanças cinegéticas o mais autêntico do que escrevia.” (vol. V, p. 66).¹⁵

Neste contexto de discussão, vale a pena lembrar que o historiador Carlo Ginzburg, num ensaio dedicado ao que designa paradigma indiciário, coloca a hipótese de que a génese da narrativa (contrariamente à *invocação*, às *fórmulas mágicas* e *exorcizantes*) seja indestrinçável do próprio acto de caçar: “The hunter could have been the first to ‘tell a story’ because only hunters knew how to read a coherent sequence of events from the silent (even imperceptible) signs left by their prey”.¹⁶ De acentuar também que Ginzburg integra a caça e a semiótica médica no que designa por um *modelo conjectural de conhecimento do mundo*, orientado para o concreto, para o qualitativo e para o individual. É neste sentido que vai, decerto, um dos juízos críticos de Cunha Rodrigues, quando afirma: “Traduzindo uma *praxis* mais do que uma teoria, a obra de Torga tem em conta a multiplicidade de fins do homem e as possibilidades da sua realização num mundo concreto. Actua numa esfera de compreensão em que convivem outros valores, numa hierarquia que não obedece a dogmas mas a condições.” (Rodrigues: 454).

¹⁴ Cf. *Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora*, p. 511. Veja-se neste estudo o comentário de Soler a “A Caçada”, que classifica como “texte magnifique”, sugerindo a sua dimensão universalizante ao referir-se-lhe metaforicamente como “*western* transmontano” (*loc. cit.*: 513).

¹⁵ Vale a pena transcrever o que se segue a esta espécie de sumária arte poética, pelo seu contributo para a compreensão da dialéctica do desespero e da esperança em Miguel Torga: “O contacto profissional com o sofrimento humano como que dava corpo físico à minha dolorosa consciência da grandeza trágica da nossa condição; a intimidade lúdica com a natureza restaurava, por sua vez, na acuidade activa dos sentidos, a certeza de que há na vida uma tenacidade intrínseca que, contrariando os desesperos da razão é um permanente acto de fé na graça lustral da esperança.” (*A Criação do Mundo*, vol. V: 66).

¹⁶ Cf. Carlo Ginzburg, “Morelli, Freud, and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method”, in *The Sign of Three*, ed. por Umberto Eco e Thomas A. Sebeok, p. 89.

Com a convocação de Ginzburg a finalizar este estudo dedicado à dinâmica da violência à margem dos códigos legais tematizada em muitas narrativas de Torga pretendo reforçar a ideia atrás exposta de que a arte de narrar deste escritor é, de facto, indestrinçável da sua comunhão íntima com a terra e com os ciclos da Natureza. Não se trata aqui de evocar o tão comentado vitalismo ou telurismo da obra torguiana, mas de afirmar que nesta demanda da seiva e das origens, na pintura do homem dividido (sempre em tensão) entre as leis naturais e as leis sociais, a obra ficcional de Torga, e sobretudo, a narrativa contística, está longe de se inscrever apenas num imaginário nacional (ou ibérico), como ilustração perfeita do tão proclamado regionalismo do autor. Não só as múltiplas referências bíblicas e a recorrência dos mitos gregos (investidas de um simbolismo plural) como a permanente demanda dos traços mais autênticos do humano ou a perseguição de rastros e vestígios de leis e práticas ancestrais fazem com que o mundo ficcional de Torga transcenda as fronteiras nacionais e adquira mesmo uma dimensão apátrida e universal. Só essa universalidade poderá explicar a extraordinária divulgação da obra torguiana além-fronteiras (em viagem por todos os continentes) e a sua actualidade num mundo onde o tópico da identidade (do desenraizamento, da pertença e de outros subtemas nele implicados) é axial no domínio dos estudos literários e culturais contemporâneos.

BIBLIOGRAFIA

Activa

A Criação do Mundo (O Sexto Dia), vol. V, Coimbra, Ed. de Autor, 1981.

Bichos (1940). Ed. ut.: 16.^a, Coimbra, Edição do Autor, 1986.

Contos da Montanha (1941). Ed. ut.: 4.^a ed., Coimbra, Ed. de Autor, 1969.

Novos Contos da Montanha (1944). Ed. ut.: 8.^a ed., Coimbra, Ed. de Autor, 1979.

Pedras Lavradas (1951), Coimbra, Ed. de Autor, 1951.

Terra Firme (1941). Ed. ut.: 4.^a ed., Coimbra, Ed. de Autor, 1977.

O Senhor Ventura (1943). Ed. ut.: 4.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 2000.

Passiva

Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora. Actas do Primeiro Congresso Internacional sobre Miguel Torga, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1994.

- BUESCU, Helena Carvalhão, “Da Expressão à Tensão: O Fundamento Agónico em Miguel Torga”, in *Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora*, pp. 91-96.
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello (A philosophical enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757)*, 2.^a ed., Madrid, Editorial Tecnos, 1997.
- Colóquio Letras* (“Miguel Torga no 50.º aniversário da sua trajetória literária / 1928-78), n.º 43, Maio de 1978.
- FATELA, João, *O Sangue e a Rua. Elementos para uma antropologia da violência em Portugal (1926-1946)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989.
- GINZBURG, Carlo, “Morelli, Freud, and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method”, in *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, ed. por Umberto Eco e Thomas A. Sebeok, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1983, pp. 81-118.
- LOURENÇO, Eduardo, *O Desespero Humanista de Miguel Torga e o das Novas Gerações*, Coimbra, Coimbra Editora, 1955.
- REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, 2.^a ed. rev. e aum., Coimbra, Livraria Almedina, 1978.
- RODRIGUES, José Narciso da Cunha, “Representações da Justiça em Miguel Torga”, in *Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora*, pp. 431-459.
- SARTRE, Jean-Paul, *O Existencialismo é um Humanismo*, 4.^a ed., trad. de Vergílio Ferreira, Lisboa, Editorial Presença, 1978.
- SOLER, Louis, “La Chasse Comme Metaphore chez Miguel Torga”, in *Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora*, pp. 511-517.
- XIN, Fran Wei, “Mais uma obra de Miguel Torga em chinês”, in *Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora*, pp. 505-509.

SAMPAIO, Maria de Lurdes Morgado - *Nas margens dos códigos legais: a tradição dos bons criminosos na ficção de Miguel Torga*

Publicado em: COLÓQUIO COMEMORATIVO DO NASCIMENTO DE MIGUEL TORGA, Poto, 2007 – Actas do Colóquio Comemorativo do nascimento de Miguel Torga / org. Maria de Fátima Marinho. München : Martin Meidenhauer, 2008, pág. 175-192