

Uma análise das vozes em *Madalena*: a mulher entre os *Bichos*, de Miguel Torga

DÉBORA CRISTINA LONGO ANDRADE

Doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Mestra em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2015).

E-mail: debora.cla@terra.com.br



Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar o conto *Madalena* da coletânea intitulada *Bichos*, de Miguel Torga, tendo como base o princípio do dialogismo. Para tanto, iremos nos pautar principalmente nos postulados teóricos propostos e desenvolvidos pelo Círculo de Bakhtin. Pretendemos, neste trabalho, verificar como se dá a relação de convívio dos discursos que circundam as vozes da personagem e do narrador. Entendemos que, por meio dessa análise, é possível perceber os pontos de tensão dessas vozes discursivas com outras vozes sociais, ecos que repercutem em uma comunidade rural, no período ditatorial português, em meados do século XX. A nossa intenção, com este trabalho, é também oferecer uma contribuição para ampliar, ainda mais, a leitura e o conhecimento da produção de contos do escritor Miguel Torga no panorama da literatura portuguesa.

Palavras-chave: Bichos. Madalena. Dialogismo. Miguel Torga. Literatura Portuguesa.

Abstract: This article aims to analyze the short story - Madalena - from the collection entitled Bichos, by Miguel Torga, based on the dialogism principle. Therefore, we will focus mainly on the theoretical postulates proposed and developed by Bakhtin Circle. We intend to verify how convivial relationship of discourses that surround the character's and narrator's voices occurs. We understand that, through this analysis, it is possible to perceive the points of tension of these discursive voices with other social voices, echoes that reverberate in a rural community, in Portuguese dictatorial period, in the middle of the XX century. Our intention, with this work, is also to offer a contribution to further expand reading and knowledge of the production of short stories of the writer Miguel Torga in the panorama of Portuguese literature.

Keywords: Bichos. Madalena. Dialogism. Miguel Torga. Portuguese Literature.

1 Torga e os "Bichos"

Propusemo-nos, neste trabalho, a uma investigação das vozes manifestadas em *Madalena*, narrativa da coletânea intitulada *Bichos* (1970 [1940]), do escritor português Miguel Torga, pseudônimo literário de Adolfo Correia da Rocha, médico otorrinolaringologista, nascido em 12 de agosto de 1907, em São Martinho de Anta, na província de Trás-os-Montes, região histórica de Portugal. Território essencialmente rural, ainda que bastante árido e, geograficamente, limitado a norte pela Espanha.

Circunstâncias essas que nos parecem representativas quanto à escolha do seu batismo literário. Segundo Rocha (1977), o prenome *Miguel*, homenagem prestada a

dois grandes romancistas, dramaturgos e poetas espanhóis, Miguel de Cervantes e Miguel de Unamuno, traz o desejo de representar a Península Ibérica. E como o escritor se sentia um *português hispânico*, Miguel vem recolher, então, a outra parte de seu pseudônimo – *torga* – planta tenaz (urze), cor de vinho, que luta pela vida nas áreas pedregosas da terra de que o poeta é filho, Portugal.

Esta vontade de identificação ou assimilação totêmica – se o termo é lícito fora da referência ao reino animal – com uma planta, e nela, com a natureza no seu aspecto quase mineral, foi integrada na leitura e exegese da sua obra como sua imagem de ressonância mítica. Assim o que quis o próprio autor e assim o impôs aos leitores, não como simples pseudônimo, mas como “nome”, ao mesmo tempo simbólico e natural (LOURENÇO, 1994, p. 277).

Filho de camponeses pobres, recebeu do pai, lavrador, um temperamento inflexível e de sua mãe, a sensibilidade “[...] ao colorido das coisas e ao sabor das palavras” (CUNHA, 2007, p. 1). Teve uma infância dura, mas, durante toda a vida, não abandonou as suas origens, nem se desligou das paisagens portuguesas circundantes: “Este meu apego ao berço já não é tanto o mistério de raízes como um refrigério de cicatrizes” (TORGA, 2011, p. 159). Sua obra é marcada pela forte imagem da terra, como também pela fibra de um homem que soube enfrentar as adversidades que a vida lhe impunha: “Enquanto outros partiram do saber, eu parti do sofrimento. Nenhuma porta se me abriu sem eu a arrombar” (TORGA, 2011, p. 155).

A identidade regionalista e o espírito de luta, com que o escritor teve que se defrontar em busca de uma liberdade cerceada pelo destino, estão presentes de modo rico e complexo no universo de sua literatura. *Bichos* (1970) retrata de modo fiel o viver rude transmontano, bem como a ligação entre homem e a terra. No conto a ser analisado, *Madalena*, essas características, a nosso ver, firmam-se e se reforçam, já que “Torga afirmava que sua obra era a sua biografia” (ROCHA, 2001, p. 18).

A trajetória literária de Miguel Torga inicia-se a partir da fundação da revista *Presença*, em 1927, da qual era um de seus colaboradores. A geração presencista marca a segunda fase do Romantismo na Literatura Portuguesa, fortemente influenciada pela criação de uma literatura introspectiva e intimista. O grupo preconizava que a obra artístico-literária deveria conter a marca da singularidade do artista, “[...] o autêntico e o profundo” (CUNHA, 2007, p. 1). Na revista, o autor publicou seis composições em verso e sua colaboração cessou com um texto em prosa: *O caminho do meio*.

É nessa época ainda que o escritor enfrentou sérios problemas políticos, quando se instaura, em Portugal, os horrores da ditadura salazarista, atuando também como um forte aparelho de censura e de fiscalização da circulação de livros. Torga esteve entre as vítimas desse período, acusado de defender ideias subversivas e eximindo-se de enviar suas obras à censura prévia. De acordo com Lisboa (1980), o autor foi preso em dezembro de 1939 por oposição ao regime de então, nas cadeias de Leiria e, posteriormente, do Aljube, da qual seria libertado em fevereiro de 1940.

Enquanto esteve confinado ao isolamento na Cadeia do Aljube, escreveu os contos reunidos na coletânea *Bichos*, lançada em 1940. De acordo com Cunha (2007, p. 2), “[...] a polícia política tardaria a entender o alcance daquelas histórias de animais

com homens por detrás”. A nosso ver, as imagens dos animais preenchem uma função: revelar as mais secretas peculiaridades do ser. Em dez contos, as personagens são animais, dotadas de uma dimensão interior, ou melhor, uma concepção psicológica que veicula condutas e sentimentos humanos (bichos-homens).

Já nos outros quatro contos, as personagens-título são seres humanos. Contudo, em três deles – *Ramiro*, *O Senhor Nicolau* e *Madalena* –, os comportamentos dos protagonistas assemelham-se aos de bichos, visto que os instintos se confrontam com a razão ou com os valores do Absoluto, como Deus e o destino (homens-bichos). Nessa obra, o autor põe em evidência, por meio das características de seus protagonistas, o poder da vontade, a força dos sentidos, um anseio interior de querer ser livre, imanente à própria natureza humana.

Para Torga (1977), o instinto é autêntico, algo que surge das profundezas do ser. Por isso, essas personagens não chegam a ser julgadas, nem censuradas por sua animalização. Inclusive, suas experiências nos levam a uma reflexão sobre a existência. Apenas no conto intitulado *Jesus*, essa ideia se contrapõe, já que o comportamento do protagonista é diferenciado em relação ao dos três personagens anteriormente citados. Trata-se de uma criança que possui o nome do filho de Deus, cujas ações evocam o *divino humanizado*.

Miguel Torga faleceu em 17 de janeiro de 1995. Publicou mais de cinquenta livros e suas obras foram traduzidas em vários idiomas. Contemplado por prêmios internacionais – Prêmio Montaigne (Alemanha), Prêmio Écureuil de Literatura Estrangeira (Bordéus) – e nacionais – Prêmio Camões e Vida Literária, entre outros, chegou a ser indicado, em 1978, ao Prêmio Nobel da Literatura. É considerado, portanto, um dos maiores e mais conceituados escritores portugueses do século XX.

A escolha da obra se dá pelo fato de ser pouco conhecida e estudada no Brasil. Além disso, *Bichos* intencionaliza grandes temáticas, por meio de uma “[...] contenção ética e estética que o põe na linha da fábula, predisposta a caracterizar o homem cuja rebeldia e inconformismo se estende pelos vários episódios que cada conto enforma” (PONCE DE LEÃO, 2007, p. 29).

Consideramos ainda essa antologia extremamente rica no sentido literário, principalmente pelas *vozes* que nela ecoam. Inclusive, a seleção do conto *Madalena* foi proposital, primeiramente, pelo fato de ser a única *mulher* – protagonista – a estar entre os *Bichos* de Torga e, em segundo lugar, por seu nome estar associado à mulher adúltera das narrativas bíblicas. Isso posto, cumpre-nos, então, conhecê-la.

2 *Madalena: a mulher entre os “Bichos”*

Madalena, personagem-título do terceiro conto da coletânea *Bichos*, de Miguel Torga, conta a saga de uma mulher que, depois de um longo e solitário trabalho de parto, vê o seu filho morto e acaba por saborear o alívio, fugindo de expor o segredo que a condenaria socialmente. Trata-se de uma personagem refém das convenções sociais. Possui também “nome bíblico, de pecadora, que [...] responsabiliza, indirectamente embora, os tabus sociais pelo seu pecado” (PONCE DE LEÃO, 2007, p. 33).

Nossa protagonista era moradora de uma comunidade rural portuguesa, que, ao sucumbir à fala doce e mansa de um rapaz, acabou engravidando. Madalena desejava intimamente o reconhecimento social daquele relacionamento, tanto que propôs o casamento ao sujeito, sem ao menos lhe dizer de seu estado. A celebração na igreja apaziguaria o peso que carregava e, por conseguinte, não a afastaria do convívio social.

No entanto, Armindo recusou a proposta, e Madalena decidiu conservar-se reclusa daquele momento em diante, a fim de esconder a situação de toda a aldeia: “Preferia morrer, a ficar nas bocas do mundo” (TORGA, 1970, p. 41). A gravidez tornou-se, então, um segredo entre ela e Deus. A fim de ocultar a sua *desonra* perante a sociedade, manteve-se firme em seu propósito, enfaixando o ventre e fechando-se em casa durante os nove meses de gestação, com a desculpa de estar adoentada.

Ao sentir as primeiras contrações, decidiu fugir do lugar onde vivia para dar à luz o filho. Durante o íngreme trajeto, deixou transparecer os instintos de fêmea que sozinha enfrenta as dores do parto: “Aguilhado de todos os lados, o corpo começou a torcer-se, aflito. E daí a pouco arqueava-se retesado, [...] a estalar de desespero. Dentro dele, através dele, um outro corpo estranho queria romper caminho” (TORGA, 1970, p. 45). Erguida, pois, sobre seus calcanhares e cotovelos, viu cair, entre as suas pernas, numa poça de sangue, o feto morto.

Embrutecida pelo sofrimento que há meses escondia e animalizada pela sua condição, Madalena escavou a terra com os pés, numa atitude igualada a de um bicho, a fim de sepultar o filho morto. Saboreou, em seguida, o alívio, já que retornaria *intacta* à aldeia, sem a mácula que poderia manchar a reputação de uma mulher.

3 *Dialogismo: uma análise das “vozes” em “Madalena”*

Passaremos a analisar as diferentes *vozes* que emergem do discurso de *Madalena*. Na verdade, a nossa pretensão aqui é verificar como se dá a relação de convívio dos discursos que circundam as vozes da personagem e do narrador. Para tanto, necessitamos, primeiramente, abordar o princípio do *dialogismo*, respaldando-nos nos postulados propostos pelo teórico russo Mikhail Bakhtin e por outros estudiosos da perspectiva bakhtiniana, no cenário contemporâneo, que, por ventura, possam contribuir teoricamente para a fundamentação de nosso trabalho. Partamos, então, de uma definição:

todo falante é por si só um respondente em maior ou menor grau porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa, mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte) (BAKHTIN, 2003, p. 272).

Nesse sentido, podemos dizer que todo enunciado carrega em si outros enunciados, ou seja, a produção de um discurso é realizada pela apropriação dos discursos de outros sujeitos. A esse respeito, afirma ainda Bakhtin (2002, p. 86):

[...] todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, *penetrar em todos os seus estratos* semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o aspecto estilístico.

Como vimos, o teórico russo (2002) reconhece a existência do outro, de outras vozes na constituição de determinado enunciado, visto que o sujeito elabora as suas enunciações em virtude da relação que mantém com outros parceiros da interação, ou seja, todo discurso é permeado de vozes alheias. Faraco (2003) vem reforçar essa concepção afirmando que toda atividade discursiva é formada pela representação de vozes de variadas instâncias (ou seja, em que uma voz se apropria de outras) em relação de concordância ou discordância, de adesão ou de recusa, de complemento ou de embate e está inseparavelmente carregada de pontos de vista e de marcas sócio-ideológicas que a ela se ligam.

Vejamos, a seguir, como essa relação dialógica é novamente assinalada por Bakhtin (2003, p. 316):

o enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (a palavra “resposta” é empregada aqui no sentido lato): refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles. Não se pode esquecer que o enunciado ocupa uma posição definida numa dada esfera da comunicação verbal relativa a um dado problema, a uma dada questão, etc. Não podemos determinar nossa posição sem correlacioná-la com outras posições.

À luz desses conceitos, depreendemos que o *dialogismo* pode ser entendido como um espaço de tensão entre as vozes sociais. De acordo com Faraco (2003, p. 67), isso “[...] aponta para a existência de jogos de poder entre as vozes que circulam socialmente”. É o que Fiorin (2006, p. 173) ratifica, ao dizer que “[...] não há uma neutralidade na circulação de vozes. Ao contrário, ela tem uma dimensão política. As vozes não circulam fora do exercício de poder”, ou seja, todo e qualquer discurso é isento de neutralidade e impregnado de intencionalidade.

Cumpre-nos ainda acrescentar que, na visão bakhtiniana, uma das formas de se incorporar distintas vozes ao enunciado é por meio do *discurso indireto livre*, procedimento composicional predominante no conto, que pode ser observado no fragmento a seguir: “A última dor morrera há um segundo, ou há horas, ou há semanas? Não sabia. Sabia, sim, que o sofrimento se apagara de vez e a deixara, como deixa o cortiço o exame que parte” (TORGA, 1970, p. 46).

Notamos, neste excerto, a apropriação pela voz do narrador das palavras da personagem. É como se pudéssemos *ouvir* o que Madalena fala ou pensa. As palavras de Bakhtin (2006, p. 195) vêm garantir a pertinência de nossas observações:

o discurso indireto livre, longe de transmitir uma impressão passiva produzida pela enunciação de outrem, exprime uma orientação ativa, que não se limita meramente à passagem da primeira à terceira pessoa, mas introduz na enunciação citada suas próprias entoações, que entram então em contato com as entoações da palavra citada, interferindo nela.

Temos, ainda:

o sentido do discurso não existe fora de sua acentuação e entoação vivas. No discurso indireto livre, identificamos a palavra citada não tanto graças ao sentido, considerado isoladamente, mas, antes de mais nada, [...] graças à orientação apreciativa do discurso. Nós percebemos que os acentos e as entoações do autor estão senão interrompidos por esses julgamentos de valor de outra pessoa (BAKHTIN, 2006, p. 196).

Diante do exposto, identificamos primeiramente na *voz* de Madalena a *voz* peculiar de uma sociedade machista portuguesa, na qual a personagem se encontra inserida: “[...] Roalde não havia de ter o gosto de lhe ouvir os gritos. Nem Roalde, nem o tihoso do senhor Armindo. Não lhes dava essa glória” (TORGA, 1970, p. 44). A personagem recusa a possibilidade de ser julgada por essa comunidade conservadora e decide não ser alvo de chacotas e apontamentos, em razão de ter engravidado, na condição de solteira. Evidenciamos, assim, um discurso alheio ou *de outrem* (posto em termos mais estritamente bakhtinianos) que a personagem incorpora definitivamente à trama de sua própria voz.

Nessa direção, notamos que Armindo é apresentado pela voz de Madalena como aquele com quem ela dera o tropeção, o badana, malandro, o cão, “[...] o maroto que lhe fizera o serviço” (TORGA, 1970, p. 40). O processo cuidadoso de caracterização verbal e psicológica dessa figura masculina remete-nos a um discurso prévio, que só passa a existir se assimilado, sobre o qual se aplica a ideia de que o homem pode satisfazer seus desejos carnis, ou seja, assumir a sua virilidade sem culpa ou preocupação.

Ao contrário, a mulher é “[...] espera e apelo; sente-se dependente; e em perigo na sua carne alienada” (BEAUVOIR, 1967, p. 61). A experimentação, a ousadia e a liberdade são sancionadas às mulheres. Madalena, a nosso ver, representa a condição da mulher perante uma sociedade entranhada de conceitos recriminadores e desiguais.

O conto preconiza também os valores da cultura judaico-cristã, e Madalena *convencida* de que não poderia ser deflorada antes do casamento, visto que a virgindade era o bem maior de uma mulher, submete-se, contudo, aos prazeres físicos:

e tudo por causa das falinhas doces do Armino, daquelas falinhas mansas, repenicadas, que a levaram à desgraça! [...] Um minuto de fraqueza, ou de piedade concedida a tamanho desespero, e ao acordar – perdera o melhor. Mas pronto. Estava feito, estava feito (TORGA, 1970, p. 43).

E para manter a reputação nessa sociedade e não sofrer as represálias que lhe seriam imputadas, em razão de dar lugar à vontade e desejos próprios, uma *voz* notadamente marcada pela igreja se faz presente:

calada como um testamento, aguardou que o rapaz viesse falar-lhe a sério. Lá com palavrinhas de amor, não! Batesse a outra porta. E queria os banhos na igreja e o casamento em Janeiro. Sem lhe dizer, é claro, que ficara naquele estado [...] (TORGA, 1970, p. 43-44).

Madalena, a fim de não sofrer a exclusão e a condenação social, em razão do tropeção que houvera dado – ato de transgressão aos princípios éticos católicos – teria, então, que aderir ao reconhecimento social de sua relação com o rapaz. Uma possível proposta de casamento não mancharia a sua imagem perante a sociedade. Há ainda a preocupação de que a celebração na igreja ocorresse em janeiro, com apenas dois meses de gravidez, de modo a esconder da aldeia sua condição.

Constatamos, no conto, que o mundo interior da personagem é povoado por exigências, preconceitos, proibições, tabus como o da virgindade, já que a mulher precisava se conservar pura antes do casório. O defloramento era visto como algo bom se realizado somente pelo marido.

Diante dessas considerações, podemos inferir que a escolha do nome da personagem é intencional. No prefácio de *Bichos*, Torga (1970) afirma que somos todos companheiros da mesma Arca, a de Noé, e sofremos as vicissitudes que a realidade quotidiana nos impõe. O conto, portanto, dialoga com textos de cunho religioso e nos leva a crer que o nome da protagonista tenha uma carga simbólica e um juízo de valor que nos remetem à Madalena, personagem bíblica, que deveria ser julgada e condenada, em praça pública, pela prática do adultério:

então, os escribas e os fariseus trouxeram-lhe uma mulher apanhada em adultério; puseram-na no meio e disseram-lhe: Mestre, esta mulher foi agora mesmo apanhada em adultério. Ora Moisés na lei mandou-nos apedrejar tais pessoas (JOÃO, 1983, p. 1294).

Nessa direção, Kristeva (1967, p. 84, *apud* FIORIN, 2006, p. 163) afirma que “[...] o discurso (o texto) é um cruzamento de discursos (de textos) em que se lê, pelo menos, um outro discurso (texto)”. Verificamos, portanto, um traço intertextual que reforça a questão da opressão ao gênero feminino, visto que a Madalena de Torga seria também alvo da crueldade e da humilhação, ações disfarçadas ou engendradas, por meio de

mecanismos de repressão social. Por isso, manteve-se presa em casa durante nove meses, a fim de esconder o seu estado: “Dera o tropeção, é certo, mas em seguida conseguira esconder a nódoa dos olhos do mundo – a nódoa maior que pode sujar uma mulher” (TORGA, 1970, p. 40).

O que seria dela caso não se silenciasse? Como vimos, a personagem aparece como refém do sistema de valores de um mundo masculino e patriarcal português, que ainda apresenta formas de manifestação em pleno século XX. Por intermédio de seu confinamento, depreendemos que a forma de pensar e agir da protagonista, no sentido de se manter isolada do convívio social – uma *mulher* escondida em casa como um *bicho* em sua toca – é moldada pelo caráter conservador que a comunidade transmontana exercia.

Nesse sentido, deduzimos que a aldeia de Roalde é representada também como um território “[...] dominado por algum tipo de poder, é o espaço enfocado do ponto de vista político ou da relação de dominação-apropriação” (BORGES FILHO, 2007, p. 28), uma vez que o aprisionamento da mulher ao espaço doméstico consiste na “[...] defesa da ordem rústica, patriarcal” (PIRES, 1973, p. 94, *apud* Girola, 2013, p. 99). De certo modo, observamos que ressoa inclusive uma *voz* de denúncia, implícita na escrita de Torga, ao espaço opressor do período ditatorial português, em meados do século XX.

Nesse ponto, em que constatamos o entrelaçamento de *vozes* que, estrategicamente, refletem a visão de mundo de Torga, as ideias e influências que o contexto histórico-social exercia sobre ele, consideramos interessante acrescentar as palavras do teórico russo que sustentam e legitimam tal recurso. Vejamos:

todas as formas que introduzem um narrador ou um suposto autor assinalam de alguma maneira que o autor está livre de uma linguagem una e única, liberdade essa ligada à relativização dos sistemas lingüísticos literários, ou seja, assinalam a possibilidade de, no plano lingüístico, ele não se autodefinir, de transferir as suas intenções de um sistema lingüístico para outro, de misturar a ‘linguagem comum’, de falar por si na linguagem de outrem, e por outrem na sua própria linguagem (BAKHTIN, 2002, p. 119).

Evidenciamos que o discurso do autor, quando instaurado pelo narrador, ganha efeitos expressivos que, na ficção, tecem uma leitura da realidade. O escritor pode, com a posse da linguagem, por trás da narrativa, manipular e acentuar o discurso à sua maneira, isentando-se de possíveis represálias e atendendo, de modo implícito, às suas próprias intenções.

Observamos ainda que, em *Bichos* (1970), o escritor invoca constantemente a aliança entre o homem e a natureza. Há um fascínio telúrico nas enunciações de que o narrador se apropria e que permeia o discurso de Madalena, em relação aos fenômenos não explicáveis como a vida e a morte, carregado de significação. Vejamos o que Torga (1970, p. 9-10) enfatiza aos leitores no prefácio de sua obra:

és, pois, dono como eu deste livro, e, ao cumprimentar-te à entrada dele, nem pretendo sugerir-te que o leias com a luz da imaginação acesa, nem atrair o teu

olhar para a penumbra da sua simbologia. Isso não é comigo, porque nenhuma árvore explica os seus frutos, embora goste que lhos comam.

Diante disto, depreendemos que o discurso de Madalena é fortemente emotivo e nos arrasta para seu mundo interior pela força de suas evocações. Há o predomínio de uma linguagem simbólica, cuja leitura é indiretamente convocada pelo autor, principalmente em relação aos elementos *água, terra e sol*, por vezes retomados no conto, que se valem como uma espécie de projeção física e psíquica da personagem, sobre os quais se aplica a riqueza da narrativa.

Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 16) consideram a *água* como fonte de vida. Para os autores, tal elemento “[...] é um símbolo universal de fertilidade e fecundidade”. Nesse sentido, observamos que Madalena é um ser cindido em dois pontos de vista distintos: o do corpo e o do espírito. Seu corpo foi fecundado, mas não sua alma. Ela repugna o sentimento materno, negando-se a ser fonte de vida, porque sua condição de gestante é incompatível com as vozes sociais que compõem a realidade na qual está imersa. Inclusive diante do abandono social, esteriliza sua alma. Por esse motivo, a *água* lhe faltara na Serra Negra: “Estalava de secura” (TORGA, 1970, p. 42). Seu espírito é retratado na imagem de uma terra seca e sedenta.

A *água* é também fonte de renovação e purificação. O bebê, ao morrer, limpa a sua honra e a *purifica* perante o mundo rural português: “Exausta, deixou-se ficar prostrada, a saborear o alívio” (TORGA, 1970, p. 47). No retorno a Roalde, é possível matar, enfim, a sede que a sucumbe, pois toda a mácula foi enterrada com o filho: “Eram horas de voltar à aldeia e matar aquela sede sem fim na fonte fresca de Tenaria” (TORGA, 1970, p. 47).

A *terra*, cuja imagem aparece no conto como uma montanha descarnada e hostil dá indícios das dificuldades vividas por Madalena ao longo de sua trajetória em direção a Ordonho, com o intuito de ter o filho. Durante o percurso, a personagem rememora todo o sofrimento pelo qual passou, desde sua entrega a Armindo até o dia em que começou a sentir as dores e resolvera partir. Serra Negra é a sua arena de confronto. Torna-se, então, o “símbolo do consciente e de sua *situação de conflito*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 880, grifos dos autores). E é nessa mesma terra que sepulta o filho. A terra vem reforçar a ideia de austeridade da vida.

Fica evidente também a relação de vida e morte da criança pelo elemento *sol*, o qual funde homem e natureza. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 836, grifo dos autores), o sol é “[...] **fonte** da luz, do calor, da vida”, mas também “[...] pode levar com ele os homens e, ao se pôr, dar-lhes a morte”. Madalena sente as primeiras dores do parto, quando o sol vinha a nascer e segue seu calvário. Sobre a nudez agreste da Serra Negra, quando a última dor morrera, dá à luz o feto natimorto: “O sol já não estava a pino. Ia caindo, agonizante, para os lados do Marão” (TORGA, 1970, p. 46). O sol desaparece, o segredo é sepultado.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2005), o *olho* equivale simbolicamente ao *sol*. Pressupomos que, ao enxergar com seus olhos turvos o filho morto, Madalena não tem consciência do ato praticado, já que dominada pelas convenções sociais, sacrifica a vida de ambos para manter a sua reputação. Assim que enterra o bebê, “[...] os olhos de Madalena viram claro” (TORGA, 1970, p. 47), pois, metaforicamente, esse

acontecimento lhe proporciona alívio e, por conseguinte, a condição de regressar à aldeia, a fim de matar a sua sede sem fim.

Uma mulher entre os *Bichos*. A nosso ver, Madalena é um *bicho humanizado*. Na sua dimensão *instintiva*, entrega-se aos apelos da carne, à satisfação dos prazeres do corpo: “E ela, a tola, comera, bebera e, por fim, rolara na palha aos berros” (TORGA, 1970, p. 43). Ainda é vista completamente zoomorfizada quando transpassada pelas dores do parto, sofrimento esse que pode ser comparado ao de Jesus na cruz: “[...] as dores pareciam cadelas a mordê-la. De cada guinada vencida, nasciam outras guinadas, como rebentos por uma castinceira acima. E toda ela era um uivo de bicho crucificado” (TORGA, 1970, p. 46). Como vimos, os instintos de fêmea também se sobressaem na hora do parto até o enterro do próprio filho, em que seus pés realizam tal ato: “O pé, sem ela querer, foi escavando e arrastando terra... Aos poucos, o seu segredo ia ficando sepultado...” (TORGA, 1970, p. 47).

Na sua dimensão *racional*, mesmo consentindo ao amante que a desfrutasse por inteiro, considera-se “[...] senhora do seu nariz” (TORGA, 1970, p. 40). Madalena parece não se enquadrar bem na imagem de mulher submissa, no entanto é ainda de certa forma presa à mentalidade atuante no meio em que vive e que determina a sua conduta. Ela desiste do relacionamento, fecha-se para novas investidas, amarga a solidão da gravidez e sofre a angústia do difícil trabalho de parto. Como um *bicho* sepulta o filho e sentindo-se livre das amarras de uma sociedade de aparências, desordenada de princípios éticos e moralizantes, que a impulsiona ora para a dor, ora para o alívio, recupera sua força anímica e retorna à aldeia de Roalde, sem ranhuras, com a sua honra preservada.

4 Considerações finais

Pelo exposto, podemos considerar que *Bichos* (1970) traz à tona grandes temáticas sistematicamente representadas ao longo de seus quatorze contos como vida/morte, liberdade/opressão, independência/conformismo. Em especial, no conto *Madalena*, o autor convoca indivíduos humildes, moradores de uma sociedade rural e, na simplicidade da narrativa, ensaia uma relação telúrica ao abordar oposições como o nascimento e a morte, que, no entanto, assumem claramente uma dimensão universal.

Reconhecemos, ainda, nas *vozes* que ecoam em *Madalena*, a inquietação de Torga com a vida humana, com o destino, com a condição terrena e o sentido da morte. Inclusive, dentro de sua Arca de Noé, onde surgem o homem-bicho e o bicho-homem, é possível constatar a denúncia da condição animalizada e sofrida a que a personagem estava sujeita, visto que, por convenções e tabus sociais, depois de um longo, solitário e sofrido trabalho de parto, dá à luz o filho morto e saboreia o alívio, em nome da preservação de sua dignidade.

Diante da profundidade deste conto, constatamos que um dos aspectos mais significativos da obra torguiana é o seu humanismo dominante, sob a forma de inconformismo, de sofrimento, de angústia, mas que se relaciona com valores como a liberdade e a esperança. *Madalena*, a nosso ver, é o foco para onde convergem esses discursos: legados de uma cultura patriarcal e machista... Marcas que repercutem a aparência enganadora do mundo... Ecos de uma sociedade opressora... Lembranças de

uma cegueira social... Vozes que continuam existindo... Vozes que continuam podendo ser desfeitas...

Referências

BAKHTIN, Mikhail; (VOLOCHÍNOV, V. N.). *Marxismo e Filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2002.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo – Livro 2: Experiência vivida*. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço e literatura: introdução à topoi-análise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 19. ed. Rio de Janeiro. José Olympio, 2005.

CUNHA, Teresa Sobral. Miguel Torga 1907-199 – *A Voz do Chão*, 2007, p. 1-7. Disponível em: <http://purl.pt/13860/1/adolfo-rocha.htm>. Acesso em: 15 nov. 2018.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as idéias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

GIROLA, Maristela Kirst de Lima. A nova mulher e a transformação do romance português: revoluções sociais e literárias. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*. Belo Horizonte, v. 18. n. 1. p. 97-122, 2013.

JOÃO, São. *Bíblia Sagrada*. Evangelho de São João 8:3-5. São Paulo: Ed. Paulinas, 1983, p. 1282-1312.

LISBOA, Eugénio. *Poesia Portuguesa: do “Orpheu” ao Neo-Realismo*. Col. Biblioteca Breve, n. 55. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/290859778/Orpheu-Ao-Neo-realismo>. Acesso em 18 nov. 2018.

LOURENÇO, Eduardo. “Um nome para uma obra”. In: *Aqui, neste lugar e nesta hora: actas do primeiro congresso internacional sobre Miguel Torga*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1994, p. 277-284.

PONCE DE LEÃO, Isabel Vaz. *O essencial sobre Miguel Torga*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

ROCHA, Clara Crabbe. *O espaço Autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Livraria Almedina, 1977.

ROCHA, Clara Crabbe. A obra é a sua biografia. *Jornal de Letras*, Ano XX, n. 793, 2001, p. 18.

TORGA, Miguel. *Diário*. Vol. XIII a XVI. 5. ed. Alfragide: D. Quixote, 2011.

TORGA, Miguel. *Diário*. Vol. XII. 2. ed. Coimbra: Edição do autor, 1977.

TORGA, Miguel. *Bichos*. 7. ed. revista. Coimbra: Coimbra Editora, 1970 [1940].