

Uma Leitura de «Vicente», de Miguel Torga: Historicidade, Imaginário Simbólico, Mitocrítica

André Campos

Universidade Aberta - 1000515@estudante.uab.pt

Resumo

Propõe-se uma leitura de “Vicente”, conto de Miguel Torga incluído no volume *Bichos* (originalmente publicado em 1940). Sublinha-se a sua específica historicidade, analisa-se o exercício dialéctico de subversão do imaginário simbólico deste episódio bíblico (seus mitemas e arquétipos, suas conotações e dicotomias) e enquadra-se o mito diluviano

aqui evocado numa tradição re-genesiaca pré-existente e transcivilizacional (o que remeterá à *Epopéia de Gilgamesh* e às *Metamorfoses*, de Ovídio). Ensaia-se, a partir de Gilbert Durand, um exame mitocrítico dos principais núcleos semânticos e verbais e avança-se a hipótese do fogo prometaico como *mito latente*.

Palavras-chave: Vicente, Miguel Torga, imaginário simbólico, mito diluviano, mitocrítica.

A reading of «Vicente», by Miguel Torga: Historicity, Symbolic Imagery, Myth Critique

Abstract

This paper offers a reading of “Vicente”, a short story by Miguel Torga included in his volume *Bichos* (originally published in 1940). The reading seeks to underline the story’s specific historicity, analyzing it as a form of dialectical subversion of the symbolic imaginary of the Biblical episode (its mythemes and archetypes, its connotations and dichotomies) and framing it as a diluvian

myth, evoked here as part of an already existing and transcivilizational re-genesic tradition (which includes such works as *The Epic of Gilgamesh* and Ovid’s *Metamorphoses*). The paper thus seeks to perform, after Gilbert Durand, a mythocritical examination of the main semantic and verbal nuclei and to put forward the hypothesis of Promethean fire as a *latent myth* in the text.

Keywords: Vicente, Miguel Torga, symbolic imagery, diluvian myth, myth critique.

*O seu gesto foi naquele momento o símbolo da universal libertação.
A consciência em protesto activo contra o arbítrio que divide os seres
em eleitos e condenados.¹*

*Noé e o resto dos animais assistiam mudos àquele duelo entre Vicente
e Deus.²*

UM CONTO DO E PARA O SEU TEMPO

Publicado pela primeira vez em 1940, *Bichos*, de Miguel Torga, tem em cada conto um protagonista animal cujos sentir, pensar e agir, num jogo entre o objectivo e o simbólico, remetem para a condição e atributos que alegórica e culturalmente se atribui a cada um desses animais. As narrativas surgem muitas vezes enformadas por uma tradição pré-existente, reconhecível e significativa, que Torga actualiza e manipula em função do seu intento: reflectir acerca do Homem. E se é certo que estes textos são do domínio do universal e intemporal, não parece menos certo que são, antes disso, documentos do e para o seu tempo histórico – e os anos dos *Bichos* são, obviamente, os anos da ditadura salazarista e da franca difusão do seu programático *Deus, Pátria e Família*. A feição e natureza dos contos, de par com uma universalidade que imediatamente se presente, podem levar-nos a esquecer a sua específica circunstância histórica. Mas Torga, sem nunca se fechar a outros tempos, di-lo e redi-lo no Prefácio à sétima edição revista (a que reportaremos nestas páginas), dirigido ao *querido leitor*:

Escrevo para ti (...). Fazemos parte do mesmo presente temporal (...). Agora, sofremos as vicissitudes que o momento nos impõe, companheiros na premente realidade quotidiana (...). Se eu hoje me esquecesse das tuas angústias, e tu das minhas, seríamos ambos traidores a uma solidariedade de berço, umbilical e cósmica; se amanhã não estivéssemos unidos nos factos fundamentais que a posteridade há-de considerar, estes anos decorridos ficariam sem qualquer significação, porque onde está ou tenha estado um homem é preciso que esteja ou tenha estado toda a humanidade. (...) Apostar liter[a]riamente no porvir é

1 Torga, 1970, p. 128.

2 *Id.*, p. 133.

um belo jogo, mas é um jogo de quem já se resignou a perder o presente. Ora eu sou teu irmão, nasci quando tu nasceste, e prefiro chegar ao juízo final contigo ao lado, na paz de uma fraternidade de raiz, a ter de entrar lá solitário como um lobo tresmalhado. (...) Sa[ú]do-te apenas nesta alegria natural, contente por ter construído uma barçaça onde a nossa condição se encontrou, e onde poderemos um dia, se quiseres, atravessar juntos o Letes, (...). (Torga, 1970, pp. 7-10).

Não resistimos à citação longa, mas não foi apenas a potente beleza das palavras que nos levou aí; foi sobretudo o reafirmado vínculo histórico, de Homem no seu Tempo, patente num vocabulário preciso e dirigido, pejado de marcos temporais como “agora” e “hoje”, “mesmo presente temporal”, “premente realidade quotidiana” ou “nasci quando tu nasceste”, e perpassado de referências à horizontalidade de uma “condição” partilhada, devedora de uma “solidariedade de berço, umbilical e cósmica” e de uma “fraternidade de raiz”.

Surgem, ademais, duas imagens que têm um carácter estrutural em “Vicente”, o conto em que nos deteremos: a de raiz e a de barçaça. A raiz e a barçaça (ou a *arca*, para usar o termo que a tradição bíblica fixou), bem como, dialecticamente, os seus contrários (respectivamente as águas diluvianas e a Terra-Mãe), são, neste conto, como traves-mestras.

“Vicente” evoca e re-presenta o episódio bíblico da Arca de Noé. Os *factos* narrativos são daí importados, trazidos por Torga para um outro tempo que os (re)conhece e acolhe segundo um código genericamente fixo e partilhado. Temos, assim, Noé, o patriarca escolhido pelo Deus bíblico, e os espécimes representantes da demais Criação³; temos um Senhor tutelar, incorpóreo e todo-poderoso; temos a arca, símbolo de salvação e receptáculo seminal; e temos o dilúvio divino, símbolo de castigo e purificação⁴.

3 “De todos os animais puros levarás contigo sete pares, o macho e a fêmea; dos animais que não são puros, levarás um par, macho e fêmea; das aves do céu, também sete pares, macho e fêmea, a fim de conservares a raça delas viva sobre a terra” (*Gn* 7, 2-3). Dizer que os animais «impuros» são os que não podem ser comidos nem dados a sacrifício; e que os sete pares (e não apenas um) de animais «puros» tinham em vista os “holocaustos” que Noé teria de ir fazendo (*cf.* *Gn* 8, 20).

4 A água tem, na Bíblia, um duplo sentido – de purificação e baptismo – que é interligado na primeira epístola de Pedro: “O dilúvio, lavando o mundo dos seus crimes e fazendo nascer da água um mundo novo, é figura do Baptismo que nos salva” (*I Ped* 3, 21). Encontramos um mesmo duplo sentido na *Epopéia de Gilgamesh*, que visitaremos adiante.

ARRANCAR UMA ESSÊNCIA NOVA A UM MITO CONHECIDO

Estes são, digamos assim, os dados iniciais, aqueles a partir dos quais se desenvolverá a leitura do conto. Será então neste território familiar (discursivo, simbólico, mítico), nesta *barcaça onde a condição humana se encontra* – e o verbo «encontrar» surge-nos aqui como compósito de reunião, descrição e síntese –, que Torga dará vida ao seu “Vicente”, exercitando aquilo que, nas palavras de Teresa Rita Lopes, é uma “tendência constante” da sua obra: “a de recriar um mito conhecido para lhe arrancar uma essência nova” (Lopes, 1975, p. 48).

Em “Vicente”, a essência nova desvenda-se num jogo de reconfiguração dos sentidos originais: o Dilúvio é não uma purificação, mas um gesto arbitrário e injusto de prepotência; a Arca não é um lugar de proteção da Vida, menos ainda de um paradigma ético-moral elevado que importa preservar e reproduzir, mas um lugar de degradação e Morte que urge recusar; Noé não é um patriarca venerável, um *escolhido*, mas um ser patético; e Deus é não um guia onisciente e providencial, mas um ruidoso e impotente aparato de Poder.

A figura-chave, a que *arranca ao mito uma essência nova*, é um corvo chamado Vicente. Inconformado com a injustiça fundamental do gesto divino, Vicente revolta-se. Revolta-se contra si próprio, a “carne fraca” do “instinto da própria conservação” (Torga, 1970, p. 128), contra a Arca, a “degradação que recusara” (*id.*, p. 133), e, como dissemos já, contra Deus, entidade descrita como prepotente e tirânica: “à hora em que o céu se mostrava mais duro e mais sinistro, Vicente abriu as asas negras e partiu” (p. 127). Enfrentando o fogo divino e a imensidão e fúria dos elementos, a ave encontra um derradeiro e precário pedaço de terra, donde “desafi[a] a onipotência” (p. 124). Face àquela *irredutibilidade transcendente*, Deus cede e “fech[a], melanc[o]llicamente, as comportas do céu” (p. 124), pondo termo ao universo diluviano, símbolo de tirania e submissão – das de então como das de sempre.

Esta invenção torguiana surge no quadro poético de *Bichos* a que aludimos no início. A partir de atributos associáveis ao corvo – além do voo, também a autonomia, a esperteza, a impassibilidade, a dureza –, Torga individualiza e personifica a ave que já é citada no texto bíblico (Noé, num momento em que as águas iam já recuando, soltou primeiramente um corvo para verificar se havia já terra seca⁵) e baptiza-a com

5 “(...) Noé abriu a janela que havia feito na arca e soltou um corvo que saiu repetidas vezes enquanto iam secando as águas sobre a terra. Depois soltou uma pomba, a fim de verificar se as águas tinham diminuído à superfície da terra.” (*Gn* 8, 6-8).

um nome caucionado por uma longa tradição católica e popular que liga «Vicente» aos corvos – e de que é parte integrante a lenda de S. Vicente⁶. Num outro plano, é frequente a referência à etimologia deste nome e a sua derivação de um étimo latino ligado ao verbo *vincere*, «vencer», entendido como prenúncio da vitória de Vicente.

Estas aves têm, além disso, uma conotação própria. Venerados nas iconografias celtas e germânicas, os corvos são, na tradição cristã, associados à solidão (Cirlot, 2001, p. 71), imagem que encontra eco na acção isolada que protagoniza no conto e na sua postura de “indignação silenciosa”: “apenas a sua figura negra e seca se mantém inconformada com o procedimento de Deus” (Torga, 1970, p. 127).

A sua cor é, ela própria, prenhe de simbolismo. No conto, este adjectivo surge, como acabamos de ver, ligado ao inconformismo, mas surge também, noutra passagem, a par de um conjunto de qualidades antitéticas com a degradação e agressão representadas pela Arca e pelo Dilúvio: “negro, sereno, único representante do que era raiz plantada no seu justo meio, impávido, (...)” (p. 133). Anido (1975), Lopes (1975) e Herranz (2018) sublinham-lhe a carga de protesto e luto contra e por aquele estado de coisas. Mas parece-nos particularmente interessante a ligação simbólica do preto com a *terra fertilizada* – simbologia presente em mundos tão aparentemente distantes como a psicologia jungiana e o rito Zuni (Cirlot, 2001, pp. 53-54) –, o que nos remete para a polissignificação vital do termo «terra»: a Terra-Mãe, que gera e alimenta, que protege, acolhe e é casa.

A propósito do simbolismo das cores, importa notar que a percepção humana (primitiva, estética, intuitiva) dos fenómenos naturais e cósmicos está na origem de uma série de associações e correspondências, as quais, além de absolutas (directas) – isto é, a dada cor é conferido dado significado *per si* –, podem ser relativas (anti-téticas, indirectas) – isto é, dada cor adquire certo significado em função da relação que estabelece e mantém com outra cor num contexto simbólico específico. Nestas relações, branco e preto são muitas vezes os pólos (positivo e negativo) que, numa concepção dualista, balizam e ajudam a definir os tons intermédios (de brilho, intensidade, contraste) e os graus de *pureza* de cada cor, muitas vezes tão significativos quanto a cor propriamente dita.

Neste seguimento, afigura-se-nos significativa e intencional a ausência do azul nas descrições do céu e do mar, elementos estruturais em “Vicente”. Ali, estes elementos são

6 Reza a lenda que as relíquias de S. Vicente, que já teriam sido sinalizadas pelo voo de uma destas aves, foram trazidas do Algarve para Lisboa de barco e que foram, nesse percurso, guardadas por dois corvos. Essa imagem ficou, de resto, fixada no escudo desta cidade, de que S. Vicente é santo padroeiro.

descritos como espaços sinistros, terríveis e de uma imensidão mortal; a sugestão geral é a de um mundo pardacento, em tons de cinza⁷, um mundo achatado e opressivo, oposto à verticalidade, à espacialidade, ao simbolismo dos níveis (as alturas do céu, as profundidades do oceano) ligados à cor azul. Correndo o risco de rebuscar sentidos onde Torga não os deixou⁸, podemos entender esta ausência do azul, este achatamento psico-cósmico, como sinónimo de outras ausências: de alegria vital, de futuro, de esperança.

FIM DE UM MUNDO VELHO, COMEÇO DE UM NOVO MUNDO

A corrupção bíblica da Humanidade, que enquadra o advento do Dilúvio, compõe-se de vários passos: a queda original de Adão e Eva (o Homem contra Deus); o assassinato de Abel por Caim (o Homem contra o Homem); os Gigantes e a Torre de Babel (o desejo de tocar os céus); a natureza de *carne* do Homem aquando da sua multiplicação pela terra nos tempos pré-diluvianos (a sua inclinação natural para o *pecado*). Neste encadeamento, o episódio da Arca de Noé encerra uma mensagem teológica fundamental: o da destruição do mundo antigo, corrompido e degenerado, e subsequente criação do mundo novo (que corresponderá àquele da recepção do texto). O germen desse mundo novo será a Criação protegida no interior da Arca⁹, com Noé – o único homem pré-diluviano *justo e perfeito* aos olhos de Deus – e seus familiares (os seus três filhos e as respectivas esposas) a terem a responsabilidade de dar origem à nova Humanidade.

Ao subverter, como vimos, os elementos desta narrativa, Torga subverte igualmente esta mensagem. De súbito, tudo fica em questão: se foram estes os *escolhidos*, seria o mundo aniquilado verdadeiramente um lugar de iniquidade e corrupção? Se são estes os *escolhidos*, a que novo mundo darão (*deram*) origem? Este questionamento do Passado e do Futuro permite-nos especular quanto a analogias e correspondências entre o conto e a sua circunstância histórica. É difícil não ver em Vicente

7 “Grey, neutralization, egoism, depression, inertia and indifference – meanings derived from the colour of ashes” (Cirlot, 2001, p. 54).

8 Sem que caiba neste contexto, parece-nos esta uma reflexão muito interessante: quais os limites dos esquematismos e fragmentações para que tendem tantos discursos críticos e académicos (tendência que faz escola e que talvez se nos imponha, desde logo, pela sua autoridade)? Onde acabam a leitura e interpretação criadoras e começa a alienação autotélica?

9 “Biologically speaking, it [a arca] can be regarded as a symbol of the womb or of the heart, (...)” (Cirlot, 2001, p. 19, sublinhado nosso).

e na sua acção a realização de um potencial de libertação e dignidade que jaz latente no interior de cada indivíduo; como difícil é não ver naquele impenetrável cenário de tirania e morte, de conformismo e submissão, o horizonte psico-social vivido durante o regime salazarista. O grande exílio do desenraizamento de si – no conto simbolizado pela barça que flutua num deserto líquido de desumanidade, na vida materializado talvez na obediência acrítica e na onipotência – tem na oposição à tirania (e à passividade que a sustenta) o impulso original, e na insubmissão o gesto reconfigurador. Será, contudo, significativo que, como assinala Lyza Herranz, “os habitantes da Arca não [*consigam*] transformar o ato subversivo em um projeto revolucionário” (Herranz, 2018, p. 110).

RENASCIMENTOS PÓS-DILUVIANOS: PARALELISMOS E MOTIVOS COMUNS

O conto de Miguel Torga manipula a narrativa bíblica, mas importa ter em conta que os elementos implicados no episódio da Arca de Noé se inserem numa outra tradição mais vasta e anterior de dilúvios divinos com os seus escolhidos e suas arcas salvadoras. Como Noé no *Génesis* bíblico, também Utnapishtim, na *Epopéia de Gilgamesh* – poema babilónico de XII-XI a. C. atribuído, com as devidas reservas, a Sîn-lêqi-unninni, que se insere numa pré-existente tradição suméria e acádia (cf. Brandão, 2014, pp. 125-126) –, e Deucalião e Pirra, nas *Metamorfoses*, de Ovídio, obra de influência ímpar na cultura europeia, escaparam, por escolha ou acção divinas, ao extermínio pelas águas numa barca. Como Noé, encaharam no cume de uma montanha, logo prestaram tributo divino e todos tiveram, posteriormente, um papel-chave na refundação da Criação. Significativamente, também Utnapishtim soltou um corvo quando as águas começaram a recuar.

O nome «Utnapishtim» deriva, segundo Kattia C. Sánchez, do sumério «Ziusudra», e pode traduzir-se por “aquele que viu a vida” (Sánchez, 2000, pp. 261-262)¹⁰. A sua história surge na tábuca XI da *Epopéia de Gilgamesh*, na qual Utnapishtim narra a Gilgamesh os dias do dilúvio. Os motivos do extermínio são aflorados sinteticamente e está presente um elemento de capricho e prepotência divinos; contudo, tal como na narrativa bíblica, é o pecado humano que motiva o dilúvio (*Gilgamesh*, 2011, pp. 100-101; Sánchez, 2000, p. 261).

¹⁰ No original: “el que vio la vida”.

Uma Leitura de «Vicente», de Miguel Torga. Historicidade, Imaginário Simbólico, Mitocrítica

Num mundo politeísta, a iniciativa parte de um dos deuses, Enlil, e da assembleia divina que é para o efeito reunida, mas é outro deus, Ea, que, num sonho, alerta Utnapishtim e lhe deixa as instruções de construir um barco e nele depositar “a semente de todas as criaturas vivas” (*Gilgamesh*, 2011, p. 101). É depois em blocos sucessivos de sete dias que o barco é construído, a grande enxurrada surte o seu efeito e Utnapishtim volta a tocar em terra. Com o encalhamento do barco no Monte (ou região?) de Nisir, o patriarca, depois de verificar as descidas das águas com recurso à soltura de uma pomba, uma andorinha e, como notámos já, um corvo, executa alguns sacrifícios em honra dos deuses. À parte a janela temporal (o dilúvio bíblico joga-se em blocos alternados de 40 e 150 dias¹¹), são comuns os mitemas do encalhamento num pico montanhoso, do recurso às aves e do sacrifício ritual. Finalmente, é concedida a Utnapishtim a imortalidade pelo seu papel da refundação da existência (*Gilgamesh*, 2011, pp. 104-105; Sánchez, 2000, p. 262).

Também a mitologia latina contempla um episódio re-genesiaco diluviano e, como no texto bíblico, também a corrupção do mundo pré-diluviano é apresentada como um processo cumulativo: à degradação final do tempo das Quatro Idades¹², seguiu-se a aspiração ao reino dos céus da Gigantomaquia (que mantém paralelismos com a Torre de Babel e os Gigantes bíblicos). E é perante essa progressão que Júpiter reúne a assembleia dos deuses, sentencia o castigo do extermínio e promete uma nova raça (*Metamorfoses*, 2007, p. 42, vv. 251-252). Só Deucalião e Pirra¹³, desembarcados de uma pequena barca nos picos do Parnaso¹⁴, sobrevivem.

11 “Choveu torrencialmente durante quarenta dias sobre a terra.” (*Gn* 7, 17). “As águas estiveram altas sobre a terra durante cento e cinquenta dias.” (*Gn* 7, 24). “As águas retiraram-se gradualmente da terra e começaram a diminuir ao fim de cento e cinquenta dias. No dia dezassete do sétimo mês, a arca poisou sobre os montes de Ararat. As águas foram decrescendo até ao décimo mês. No primeiro do décimo mês emergiram os cumes das montanhas. Decorridos quarenta dias, Noé abriu a janela que havia feito na arca e soltou um corvo que saiu repetidas vezes enquanto iam secando as águas sobre a terra.” (*Gn* 8, 3-7).

12 Na última Idade, dita *do ferro*, “Fugiram o pudor, a sinceridade, a lealdade, | e, no lugar destes, sucederam-se-lhes o logro, e a traição, | e as insídias, e a violência, e a criminoso paixão por possuir.” (*Metamorfoses*, 2007, p. 38, vv. 129-131).

13 Nem só a descendência de Deucalião e Pirra é notável; também a sua ascendência é cheia de significado (e ziguezagues). Pirra é filha de Epimeteu e Pandora, a primeira Mulher (mas que está também ligada ao castigo de Prometeu); e Deucalião é filho de Clímene (ou Celeno) e Prometeu (irmão de Epimeteu), que, surgindo em algumas lendas como o criador dos primeiros homens, é contudo mais frequentemente reconhecido por ter enfrentado Zeus em favor da Humanidade (*cf.* Grimal, 1999, pp. 117-118; pp. 396-397).

14 A versão grega refere as montanhas da Tessália e refere ainda que Prometeu, pai de Deucalião, avisou o filho e o aconselhou a construir uma arca, onde o casal flutuou durante nove dias e nove noites (*cf.* Grimal, 1999, p. 118).

Deucalião e Pirra são, como Noé e Utnapishtim, descritos como justos e tementes, em claro contraste com o anterior quadro de degeneração: “Homem algum houve melhor que ele, nem mais amante da justiça, nem outra houve mais temente aos deuses” (*Metamorfoses*, 2007, p. 44, vv. 322-323). Sem que tenham feito sacrifícios e indo sós na pequena embarcação, nem por isso estão aqui ausentes os mitemas que já assinalámos nas outras duas narrativas, já que o casal logo vai em busca de ajuda aos oráculos (e assim cumprem um primeiro momento de homenagem aos deuses) e que através deles se manifestará – pois continuam em si o ingrediente germinal da devoção – a magia do renascimento da Humanidade: de cada pedra que, cumprindo o oráculo, lançaram para trás das costas, cada novo homem e nova mulher foram surgindo – o que, de resto, é uma imagem que sintetiza exemplarmente o tema da transformação que perpassa toda a obra-prima de Ovídio.

A imagem das pedras como barro primordial ecoa no preceito bíblico do ciclo vital da terra – “Pois tu és pó e ao pó tornarás” (*Gn* 3, 19). E é notável a formulação simbólica com que Témis, a deusa que profere o oráculo do renascimento¹⁵, designa as pedras: “os ossos da grande mãe” (*Metamorfoses*, 2007, p. 46, v. 383). Este imaginário simbólico da terra como Mãe universal, como casa e fonte geradora, como ventre e colo, é o mesmíssimo que Torga sugere e explora numa dialéctica que tem no pólo oposto a imagem do Deus-Pai e das águas diluvianas.

Neste seguimento, e tendo já situado a narrativa hebraica recuperada em “Vicente” no plano de um imaginário mítico inter-civilizacional, importa sublinhar o esquema dicotómico que grandemente estrutura e funda o sentido no conto de Torga. Além da oposição «Mãe-Terra-Raiz – Deus-Pai-Dilúvio» a que fomos fazendo referência, uma outra afigura-se-nos central: a oposição «Criador-Altura – Criatura-Fundura». Teresa Rita Lopes destaca este esquematismo (Lopes, 1975, p. 47), que é reforçado no outro vértice do triângulo narrativo (numa *linha horizontal*, para manter a imagem geométrica) pela Arca – enquanto degradação que flutua, que anda à deriva, sem raiz.

15 A versão grega refere que Zeus lhes enviou Hermes, que lhes concedeu um desejo; Deucalião desejou ter companheiros e então Zeus deu-lhes a ordem enigmática que Ovídio atribui a Témis (cf. Grimal, 1999, p. 118). De resto, Témis figura entre as esposas de Zeus e atribuem-se-lhe um conjunto de acções que a colocam como sua conselheira (pp. 435-436).

O TRAJECTO ANTROPOLÓGICO DE GILBERT DURAND. A MITOCRÍTICA

Esta topologia *verticalidade-horizontalidade* permite-nos fazer a ponte com o *trajecto antropológico* de Gilbert Durand. Um dos aspectos mais notáveis das hipóteses levantadas por Durand é a da “estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas” (Durand, 1989, p. 37). Com efeito, em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário. Introdução à Arquetipologia Geral*, publicado pela primeira vez em 1980, Durand (1989) elabora a noção de que o imaginário é um sistema em que as imagens se organizam em dois regimes – diurno e nocturno – e de acordo com três estruturas – diarética, mística e cíclica. Estas estruturas correspondem, por sua vez, ao que Durand designa por três *gestos dominantes*, a saber: a dominante (ou reflexo postural), a descida digestiva (ou reflexo do engolimento alimentar) e os gestos rítmicos da sexualidade (ou reflexo da copulação). Posto de forma simples, Durand propõe que estes gestos moldam i) a interacção com, e percepção do, mundo natural e ii) as suas representações simbólicas (as quais mantêm uma relação de causa-consequência com os outros dois termos).

A construção durandiana procura contemplar a plasticidade própria do seu objecto de estudo e é, por isso, profundamente complexa: por um lado, porque os objectos simbólicos “não são nunca puros”, mas “tecidos onde várias dominantes podem imbrincar-se”, o que redundará necessariamente em polissemias e polissignificações várias; por outro, porque estes objectos estão com frequência sujeitos a “inversões do sentido, ou, pelo menos, a redobramentos que conduzem a processos de dupla negação; o engolidor engolido”, etc. (Durand, 1989, p. 38).

De que forma podemos aplicar estas noções a uma leitura do conto de Torga? Referimo-nos já à relação vertical que, simbolicamente, se estabelece, de baixo para cima e de cima para baixo, entre Vicente e Deus, entre Criatura e Criador, entre Sujeito e Poder (e que é paralela à relação Deus-Arca¹⁶). Referimo-nos também à relação horizontal que Vicente mantém com a Arca e a restante Criação, uma relação simbólica entre Insubmissão e Submissão, entre Vida e Morte¹⁷. Estas relações de oposição são desenvolvidas por meio de uma discursividade que, por um lado, explo-

16 “Mas ainda no íntimo de todos aquele sabor de resgate [pela fuga bem sucedida de Vicente], e já *do alto*, (...) terrível, a voz de Deus: (...) Sobre o tombadilho varrido de ilusões, *desceu*, pesada, uma mortalha de silêncio.” (Torga, 1970, pp. 128-129, sublinhado nosso).

17 “Vicente, porém, *vivia*.”; “(...) ninguém mais dentro da Arca se sentia vivo. (...) A cada vaga, o coração frágil da Arca, (...) estremeceu de terror. *A morte* temia a morte.” (*id.*, p. 132 e p. 134, sublinhados nossos).

ra as imagens do mito que subverte (o da Arca de Noé, insinuando-se e espraçando-se *a partir do interior* daquele imaginário); e, por outro, invoca arquétipos e esquemas verbais, que, sendo coerentes no quadro do universo mítico recriado, vão para lá dele, no sentido da autonomização do sentido propriamente torguiano.

Neste seguimento, adoptando um dos passos metodológicos da mitocrítica de Durand (1982; 1998), isolámos alguns núcleos (ou conjuntos de redundâncias) semânticos e de esquemas verbais do conto, que se justapõem e entrelaçam numa dialéctica sistemicamente coesa (e que só fragmentamos por motivos de esquematização analítica). Estes núcleos tentarão replicar a lógica de “pacotes” avançada por Durand:

É a «redundância» (Lévi-Strauss) que assinala um mito, a possibilidade de arrumar os seus elementos (mitemas) em «pacotes» (enxames, constelações, etc.) sincrónicos (isto é, possuidores de ressonâncias, de homologias, de semelhanças semânticas) ritmando obsessivamente o fio «diacrónico» do discurso. (1998, p. 247).

Para Durand, a expressão pelo verbo (a sugestão, a evocação de um imaginário de *acção*) deve ter, relativamente à expressão pelo nome (o recurso ao nome reconhecido de uma figura histórico-mítica), como que uma prioridade analítica, em particular quando nos debruçamos sobre o fenómeno do *mito latente* num texto (voltaremos aqui adiante).

Passamos a enunciar os núcleos que destacámos:

- o *primeiro núcleo do verbo vicentino*, conjunto de uma redundância que aperfeiçoa e aprofunda a imagem de dissidência e fuga¹⁸, de escolha e recusa, de desafio: “abriu as asas e *partiu*”, “*atravessar* o primeiro muro de fogo”, “*sumir-se* ao longe nos confins do espaço”, “fugiu”, “*evadiu-se*”, “escolhera a liberdade”, “desafiava a omnipotência”;
- o *segundo núcleo do verbo vicentino*, que aponta e reafirma as sucessivas etapas vitoriosas do herói: “*pudera vencer-se (...)* superar o instinto da própria conservação” (vitória sobre si e sobre a Arca), “Chegara! Conseguiu *vencer!*” (vitória sobre Deus);

18 Note-se que a *fuga* nas narrativas bíblicas é por norma um acto comandado por Deus; neste caso, a fuga é um acto *contra* os comandos de Deus.

- o *núcleo do mote vicentino*, que elabora o estatuto revolucionário de Vicente: “indignação silenciosa”, “irreprimível *repulsa*”, “a *revolta* de Vicente”, “pura *insubmissão*”, “[a]quela *rebelião*”, “humilhação vingada”, “acto de *insubordinação*”, “a transcendência daquela irredutibilidade”;
- o *núcleo dos silêncios*, conjunto antitético que compreende o contraste significativo entre o silêncio potente de Vicente – “indignação silenciosa”, “calado e carrancudo”, “perfil de vontade” – e o silêncio impotente da Arca¹⁹ – “mortalha de silêncio”, “pura passividade vegetativa”, “A insólita partida foi presenciada (...) num respeito *calado e contido*”, “assistiam mudos”, “A criação inteira parecia muda”, “fauna desiludida e humilhada”, “transfigurados em meros fantasmas flutuantes”.

São notáveis ainda as constelações de Noé – “mãos *servis*”, “a *pequenez* daquela natureza”, “desmaio *poltrão*” –, sobretudo enquanto exercício refigurativo da figura arquetípica do Patriarca bíblico; e de Deus – “*larga* como um trovão, *penetrante* como um raio, *terrível*, a voz de Deus”, “severidade tonitruante”, “implacável tirania”, “omnipotência” –, enquanto redundância aperfeiçoante de uma entidade que tem uma enorme amplitude simbólica e metafórica.

PROMETEU, MITO LATENTE

Referimo-nos acima ao *mito latente*, nisso subentendendo uma destriça básica entre «mito latente» e «mito expresso». Consideremos, no caso, como mito expresso, o episódio referencial da Arca de Noé; e, como mito latente, o mito de Prometeu. O mito latente será como que a potência poética que subjaz ao conto, aquilo que forma o molde através do qual se actualiza (e subverte) o mito expresso. Essa *latência* encontra-se muito mais no verbo, na acção, do que nos nomes: “é o esquema verbal que é o primeiro, que é arquetípico, pouco importando o nome da personagem que o encarna, pouco importando a «voz activa» ou «passiva» que ele utiliza...” (Durand, 1998, p. 253).

Como vimos, Vicente é a figura-chave que arranca ao mito uma nova essência. Será ele um herói prometaico sem os horrores do castigo? Com efeito, Durand nota que só nos *Dicionários* e *Léxicos* mitológicos é que os mitos se apresentam na sua

¹⁹ A que se junta, numa *perpendicular*, o contraste adicional da voz “tonitruante” de Deus.

totalidade. “Cada época, cada momento cultural apenas guarda o grupo de lições que lhe convém” (Durand, 1998, p. 255). Antes, Durand havia já dito:

(...) uma obra, um autor, uma época (...) está «obcecada» de forma explícita ou implícita por um (ou mais do que um) mito que dá conta de modo paradigmático das suas aspirações, dos seus desejos, dos seus receios e dos seus terrores. (Durand, 1998, p. 246).

Qual seria, então, a *obsessão* de Torga e do seu leitor? Importa sopesar a definição do mito pela epistemologia da sociedade receptora. Sugerimos já o mito prometaico e logo referimos uma *lição* que *não lhe conviria* – a do agrilhoamento horrível a que Prometeu foi votado. Mas que dizer da lição do fogo roubado?

A confrontação dos limites divinos (no seu valor metafórico e analógico) é a dimensão capital do conto de Torga. A húbriis vicentina surge aqui como um gesto prenhe de significados: da “recusa do Divino” (Anido, 1975) e seu cortejo de caprichos e prepotências (por norma neutralizados na diegese mitológica), à denúncia da insubmissão como valor vital fundamental e inegociável, passando por uma mensagem de esperança no potencial revolucionário e libertário de cada indivíduo. Lemos nesta formulação uma analogia das acções prometaicas em favor dos Homens, designadamente no episódio do roubo do fogo divino. Mas *que fogo rouba Vicente?* O da autonomia face a um poder injusto, prepotente, absurdo. O da libertação de uma dormência mortal, de uma passividade fantasmagórica. Ao fazê-lo, Vicente mostra o caminho à restante Criação, símbolo da Humanidade – e, nesse sentido, fá-lo em seu benefício, à imagem de Prometeu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto “Vicente”, de Miguel Torga, fecha o admirável volume *Bichos*, publicado em pleno Estado Novo. Demos destaque, na nossa análise, a duas grandes dinâmicas simbólico-discursivas: à historicidade específica do texto; e ao exercício de subversão do imaginário simbólico do episódio bíblico – o qual, como vimos, se integra numa tradição re-genesiaca pré-existente e transcivilizacional.

Propusemo-nos ainda um ensaio das metodologias e noções mitocríticas de Gilbert Durand, o que nos permitiu i) destacar seis núcleos de esquemas verbais

e semânticos que elaboram dialecticamente o sentido do texto e ii) enunciar, além do mito expresso (a Arca de Noé), o chamado *mito latente*, para o que evocámos a «lição» do roubo do fogo do mito de Prometeu.

Tentámos não resvalar em esquematismos excessivamente rebuscados ou autotéli- cos e, até pela economia própria do trabalho, não fomos além de um esboço primário nas propostas ligadas ao que designámos, a partir de Durand, de *mito latente*. Resulta daí a principal linha de investigação que um estudo subsequente deveria criticar: a do desenho da «obsessão» mítica do autor/leitor daquele tempo e daquela sociedade e a consistência da proposta feita (o mito prometaico, a lição do fogo roubado).

Os grandes textos são forças transformadoras indispensáveis e insubstituíveis. Tentar, com uma humildade que ficará sempre oculta sob o jargão académico, desco- dificar-lhes os sentidos é uma forma de tributo e um projecto de salvaguarda e difu- são.

REFERÊNCIAS

- Anido, N. (1975). Miguel Torga e a «recusa do Divino». *Colóquio/Letras*, 24, 31-40. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bíblia Sagrada (14.^a ed.) (1988). Difusora Bíblica, Missionários Capuchinhos.
- Brandão, J. L. (2014). Sîn-lêqi-unninni, *Ele o Abismo viu* (série de Gilgámesh 1). *Nuntius Antiquus*, vol. X, n.º 2, 125-160. <https://doi.org/10.17851/1983-3636.10.2.125-159>
- Brandão, J. L. (2015). Transcrição comentada – como se faz um herói: as linhas de força do poema de Gilgámesh. *e-hum – Revista Científica das Áreas da História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte*, 8(1), 104-121.
- Cirlot, J. E. (2001). *A Dictionary of Symbols* [Um Dicionário de Símbolos] (2.^a ed.). Routledge.
- Durand, G. (1989). *As Estruturas Antropológicas do Imaginário. Introdução à Arque- tipologia Geral*. Editorial Presença.
- Durand, G. (1979). *A Imaginação Simbólica*. Arcádia.

- Durand, G. (1982). *Mito, símbolo e mitodologia*. Clivagem.
- Durand, G. (1998). *Passo a passo mitocrítico*. (pp. 245-259). (s. d. t.).
- A Epopeia de Gilgamesh (trad. Carlos Daudt de Oliveira). (2011). Martins Fontes.
- Grimal, P. (1999). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (3.ª ed.). Difel.
- Herranz, L. B. (2018). Liberdade! Liberdade! Abre as asas sobre nós: «Vicente», de Miguel Torga. *Revista Desassossego*, 19, 103-114.
- Lopes, T. R. (1975). Além, aqui e aquém em Miguel Torga: análise de «Vicente». *Colóquio/Letras*, 25, 34-49. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ovídio (2007). *Metamorfoses*. Livros Cotovia.
- Sánchez, K. C. (2000). El relato diluviano: paralelismo entre el Antiguo Testamento y la Épica de Gilgamesh [O relato diluviano: paralelismo entre o Antigo Testamento e a Epopeia de Gilgamesh]. *Filología y Lingüística*, vol. XXVI, n.º 2, 259-273.
- Torga, M. (1970). Vicente. In Miguel Torga, *Bichos* (7.ª ed. revista) (pp. 127-134). Coimbra.