

VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

VOLUME 11



SANTIAGO DE COMPOSTELA
2009

A AIL – Associação Internacional de Lusitanistas tem por finalidade o fomento dos estudos de língua, literatura e cultura dos países de língua portuguesa. Organiza congressos trienais dos sócios e participantes interessados, bem como co-patrocina eventos científicos em escala local. Publica a revista *Veredas* e colabora com instituições nacionais e internacionais vinculadas à lusofonia. A sua sede localiza-se na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal, e seus órgãos directivos são a Assembleia Geral dos sócios, um Conselho Directivo e um Conselho Fiscal, com mandato de três anos. O seu património é formado pelas quotas dos associados e subsídios, doações e patrocínios de entidades nacionais ou estrangeiras, públicas, privadas ou cooperativas. Podem ser membros da AIL docentes universitários, pesquisadores e estudiosos aceitos pelo Conselho Directivo e cuja admissão seja ratificada pela Assembleia Geral.

Conselho Directivo

Presidente: Elias Torres Feijó, Univ. de Santiago de Compostela
eliasjose.torres@usc.es

1.^a Vice-Presidente: Cristina Robalo Cordeiro, Univ. de Coimbra
cristinacordeiro@hotmail.com

2.^a Vice-Presidente: Regina Zilberman, UFRGS; FAPA; CNPQ
regina.zilberman@gmail.com

Secretária-Geral: M. Carmen Villarino
Pardo carmen.villarino@usc.es

Vogais: Anna Maria Kalewska (Univ. de Varsóvia); Benjamin Abdala Junior (Univ. São Paulo); Claudius Armbruster (Univ. Colónia); Helena Rebelo (Univ. da Madeira); Mirella Márcia Longo Vieira de Lima (Univ. Federal da Bahia); Onésimo Teotónio de Almeida (Univ. Brown); Petar Petrov (Univ. Algarve); Raquel Bello Vázquez (Univ. Santiago de Compostela); Sebastião Tavares de Pinho (Univ. Coimbra); Teresa Cristina Cerdeira da Silva (Univ. Fed. do Rio de Janeiro); Thomas Earle (Univ. Oxford).

Conselho Fiscal

Fátima Viegas Brauer-Figueiredo (Univ. Hamburgo); Isabel Pires de Lima (Univ. Porto); Laura Calcavante Padilha (Univ. Fed. Fluminense).

Associe-se pela *homepage* da

AIL: www.lusitanistasail.net

Informações pelos *e-mails*:

ailusit@ci.uc.pt

Veredas

Revista de publicação semestral

Volume 11 – Maio de 2009

Director:

Regina Zilberman

Director Executivo:

Benjamin Abdala
Junior

Conselho Redactorial:

Aníbal Pinto de Castro, Axel Schönberger, Cleonice Berardinelli, Fernando Gil, Francisco Bethencourt, Helder Macedo, J. Romero de Magalhães, Jorge Couto, Maria Alzira Seixo, Marie-Hélène Piwnick, Ria Lemaire. Por inerência: Anna Maria Kalewska, Claudius Armbruster, Cristina Robalo Cordeiro, Elias J. Torres Feijó, Fátima Viegas Brauer-Figueiredo, Helena Rebelo, Isabel Pires de Lima, Laura Cavalcante Padilha, M. Carmen Villarino Pardo, Mirella Márcia Longo Vieira de Lima, Onésimo Teotónio de Almeida, Petar Petrov, Raquel Bello Vázquez, Sebastião Tavares de Pinho, Teresa Cristina Cerdeira da Silva, Thomas Earle.

Redacção:

VEREDAS: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas
Endereço eletrónico: ailusit@ci.uc.pt

Realização:

Coordenação: Maria de Fátima Viegas Brauer-Figueiredo, Markus Schäffauer, Martin Neumann
Revisão: Laura Blanco de la Barrera
Desenho da Capa: Atelier Henrique Cayatte – Lisboa, Portugal

Impressão e acabamento:

Unidixital, Santiago de Compostela, Galiza
ISSN 0874-5102

AS ACTIVIDADES DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS
TÊM O APOIO REGULAR DO INSTITUTO CAMÕES E DA
CONSELHARIA DA CULTURA DA JUNTA DA GALIZA

SUMÁRIO

EDITORIAL	9
NOTA DE APRESENTAÇÃO	11
I. REFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS	
CARLOS MENDES DE SOUSA Cartas para Miguel Torga.....	21
CRISTINA ROBALO CORDEIRO Miguel Torga: A Casa e os Livros.....	35
PAULA ISABEL SANTOS & CARLA BASTOS Miguel Torga – Das Raízes para a Imortalidade.....	45
MARIA MANUELA GOUVEIA DELILLE Memória, silêncios e ficção em <i>O Quarto Dia</i> de <i>A Criação do Mundo</i> e no <i>Diário I</i> de Miguel Torga.....	59
INÊS ESPADA VIEIRA Contar a Guerra e Vencer as Batalhas da Liberdade.....	77
II. À PROCURA DE IDENTIDADE	
MARIA DE FÁTIMA MARINHO Miguel Torga e a Memória do Passado.....	93
PAULO DE MEDEIROS Palavras Gastas.....	101
ORLANDO GROSSEGESSE Torga em Saramago. <i>Dos Poemas Ibéricos à Jangada de Pedra</i>	109
EBERHARD GEISLER O que é o humano? Leitura psicanalítica da obra de Miguel Torga.....	131

III. SER ARTISTA

CLARA CRABBE ROCHA

A Lição de Bambo.....155

ELIAS J. TORRES FEIJÓ

A geo-cultura original dos contos de Miguel Torga e o seu progressivo desaparecimento: De *Bichos* a *Novos Contos da Montanha*.....167

HENRY THORAU

Ainda por descobrir – Miguel Torga como dramaturgo.....185

MARIA ANTÓNIO FERREIRA HÖRSTER

Miguel Torga e a literatura de expressão alemã à luz do seu *Diário*.....199

ISABEL MARIA FIDALGO MATEUS

Viajar com Miguel Torga em Portugal.....233

IV. AS TÉCNICAS DO NARRADOR

ANA LUÍSA VILELA

A *Lei do Sangue*: representação física e poética do corpo nos últimos contos de Torga.....251

JOACHIM MICHAEL

A violência nos contos de Miguel Torga.....267

TERESA ARAÚJO

“O Cobarde” e “Requiem”: clandestinidade e alegoria.....287

TERESA CRISTINA CERDEIRA

Jorge de Sena e Miguel Torga: o discurso bíblico na biblioteca do artesão.....299

KARL HEINZ DELILLE

O conto “Vicente” e as suas traduções alemãs.....315

V. A ARTE DO POETA

MARIA MADALENA MARCOS CARLOS TEIXEIRA DA SILVA

Da leitura do *eu* à leitura do *outro*. Expressão poética e comunicação.....333

MARIA LÚCIA DAL FARRA

Um semblante de mulher: leitura da *Antologia Poética*.....347

LUÍSA COSTA-HÖLZL Aninhar o Menino Jesus no entendimento – Torga e o Natal, 30 poemas.....	359
<i>OS/AS AUTORES/AS</i>	373
<i>NORMAS DE EDIÇÃO</i>	383

EDITORIAL

A partir do próximo número, a revista *Veredas*, tendo como objetivo aumentar o impacto científico dos artigos publicados, apresentará algumas modificações, tal e como acordado na Direção da AIL. A mais importante é que, por regra geral, os números deixarão de ser temáticos –reservando esta modalidade para ocasiões excecionais- e haverá, no entanto, uma chamada para artigos permanentemente aberta para todas as investigadoras e investigadores que desejarem enviar os seus contributos, que serão avaliados de forma anónima por especialistas alheios ao conselho redatorial, de modo a garantir a qualidade científica dos trabalhos.

Com o mesmo objetivo de aumento da difusão e da consideração da nossa revista, a *Veredas*, que é acessível na internet desde o número 11, desaparece com a presente edição como publicação em papel. As mudanças que se estão a produzir nos últimos anos e cada vez mais velozmente no âmbito das publicações científicas mostram que este é o caminho que deverão seguir todas as revistas que aspirem a ser indexadas e consideradas pelos critérios e modelos de avaliação reconhecidos pelas universidades e outras instituições investigadoras.

Fazemos, pois, desde estas páginas uma chamada a todos os pesquisadores e a todas as pesquisadoras no âmbito das Ciências Sociais e Humanas para o envio dos seus artigos relacionados com qualquer aspeto da língua e das culturas lusófonas, sublinhando que valorizaremos especialmente aqueles trabalhos que adoptarem nas suas metodologias e nos seus objetos de estudo uma perspectiva inovadora e interdisciplinar.

A direção da revista e da Associação Internacional de Lusitanistas confia em que estas inovações darão como resultado uma melhor e maior valorização tanto da própria *Veredas* como das autoras e autores que colaborarem com as suas publicações.

Santiago de Compostela, Maio de 2009

Elias J. Torres Feijó
(Diretor)

Raquel Bello Vázquez
(Diretora executiva)

NOTA DE APRESENTAÇÃO

No dia 12 de Agosto de 2007 celebrou-se o centenário do nascimento de Miguel Torga (1907–1995). Ora, por um lado, concede-se ao escritor obsequiado por prémios literários o mérito de se ter gravado na memória do século XX e de o ter profundamente marcado com a sua obra; por outro lado, porém, a vida deliberadamente retirada do autor, o seu indomável desejo de liberdade e a sua recusa absoluta em seguir as tendências ou modas literárias, em se deixar integrar em preconceitos estereotipados levantaram desde sempre problemas quanto à sua classificação literária. Este rápido diagnóstico dá origem à suspeita de que é talvez nas contingências do século XX que é preciso procurar uma explicação da personalidade e das obras de Miguel Torga.

São os contos a parte mais famosa da sua vasta obra, são eles que atraem admiração unânime pela sua arte. No entanto, já a sua usual classificação como testemunho regionalista da povoação rural e dos seus modos de (sobre-)viver no Norte montanhoso de Portugal se torna difícil, ao tomar-se em consideração a problemática existencialista que subjaz a todos. E a dificuldade vai aumentando ainda diante dos contos *urbanos* do Autor (por exemplo, “Rua”).

Uma outra espécie de embaraço, desta vez quanto ao género literário, é provocado pelo seu *Diário*, obra monumental de 16 volumes, publicados entre 1941 e 1993. Sobre fundo só muito parcialmente autobiográfico vemos amalgamarem-se história contemporânea, crítica da cultura e da sociedade, trechos de prosa, poemas, reflexões poetológicas e muitos outros géneros numa criação híbrida, quase monstruosa mas nem por isso menos fascinante, até porque se recusa a todas as tentativas de categorização da parte da crítica literária. No caso dos seis volumes d’*A Criação do Mundo* (1938-1981), Torga encena um jogo transgressivo semelhante ao género da autobiografia.

O cunho existencialista de Miguel Torga torna-se evidente na sua voluminosa obra poética. São constantes e recorrentes as alusões e pontos de contacto com as tradições cristãs e a antiguidade. Porém, na maioria dos casos estas referências são invertidas, postas ao serviço de uma religião da imanência (como, por exemplo, n' *O outro livro de Job* ou em *Orfeu rebelde*). Até ao presente, as peças teatrais de Torga, com títulos como *Mar* ou *Terra*, tal como o seu romance *Vindima*, não têm despertado muito interesse da crítica literária. No entanto, nos últimos anos vários críticos, entre os quais Maria Alzira Seixo, têm reivindicado uma revalorização desses textos pouco conhecidos. Por outras palavras, a obra de Torga apresenta-se multiforme, complexa e de difícil alcance. Pensa Eduardo Lourenço que a originalidade da obra se baseia no seu arcaísmo, mas esta suposição quadra mal com a crítica radical a Deus, pela qual sobretudo os contos de *Bichos* se tornaram famosos. Face a essas constatações aparentemente contraditórias, sobressai a questão das relações da obra de Miguel Torga com a modernidade, ou melhor, com o modernismo do século XX. Trata-se no seu caso da conjuração de um Portugal arcaista, qual cosmos rural em irreversível via de extinção na segunda metade do século XX? Ou temos de interpretá-lo como o precursor de certas ideias (pós-?)modernas, sobretudo no que respeita à problemática do sujeito moderno, segundo as quais a humanidade está sujeita inevitavelmente a poderes, sublimes sim, porém nem sobrenaturais, nem divinos? E, finalmente, como se relaciona a escrita de Torga com Portugal? Por um lado, é lido como o cantor *par excellence* da sua pátria-mãe; por outro, não podemos esquecer que ele mesmo toma sempre uma distância crítica face a esse Portugal que tanto ama, mas que considera muitas vezes num contexto expressamente *ibérico*, desta maneira desmentindo qualquer suspeita de nacionalismo exacerbado.

Em suma, a obra de Miguel Torga levanta mais questões do que dá respostas ou certezas. O seu centésimo aniversário oferece uma ocasião propícia para uma nova aproximação à obra do autor, com uma distância crítica que convém a esta conjuntura simbólica. As questões e dificuldades mencionadas acima salientam a urgência

dessa revalorização. A produção literária de Torga acompanha e comenta a maior parte do século XX e a sua re-leitura, que constitui o alvo do Colóquio de Hamburgo, serve também à revisão múltipla do século passado, dos seus desenvolvimentos e contradições, em Portugal.

Os participantes neste número da *Veredas* dedicaram-se a este vasto projecto com as mais variadas interrogações e sob diferentes aspectos, que não visavam uma das habituais homenagens ou até uma cega apoteose do escritor transmontano, mas tentavam situar Miguel Torga e a sua variadíssima obra no contexto da literatura e da cultura (portuguesa, mas não exclusivamente) do século XX e, desse modo, explicar ou elucidar algumas das dúvidas e perplexidades que levanta.

Um primeiro bloco de contribuições pode ser resumido sob o título de *Referências (auto)biográficas*. Em “Cartas para Miguel Torga”, Carlos Mendes de Sousa pretende dar a conhecer um dos seus trabalhos de investigação, isto é, a publicação de um volume de correspondência inédita dirigida ao escritor, que abrange o período de 1930 a 1994. Este conjunto de cartas inéditas, de autores nacionais e estrangeiros (entre eles Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Jorge Amado ou Jack Lang), oferece elementos valiosos e até agora na maior parte desconhecidos, que facilitam a compreensão de certos aspectos não só da história literária e cultural do século XX português, mas também do itinerário político, cívico e literário de Miguel Torga, o que leva à refutação pura e simples da imagem estereotipada do poeta deliberadamente solitário e incompreendido. Na sua contribuição “Miguel Torga: A Casa e os Livros”, Cristina Robalo Cordeiro fala das dificuldades e das difíceis escolhas que teve de fazer quando aceitou o cargo de Conservadora da Casa-Museu Miguel Torga. O que se pode *mostrar, exhibir* do interior da casa habitada pelo escritor ou da sua intimidade espiritual que espelhe de forma palpável as suas obras – sobretudo quando (como no caso de Miguel Torga) o despojamento monacal do poeta não favorece uma tal ostentação? Um problema mais abstracto da biografia de Miguel Torga é discutido por Paula

Isabel Santos e Carla Bastos no artigo “Miguel Torga – Das Raízes para a Imortalidade”, onde sustentam numa leitura psiquiátrica ou psicanalítica segundo a qual o conceito da imortalidade simbólica está presente em todos os escritores. Dos cinco *modos* nos quais este desejo se manifesta –segundo Jay Lifton: o biológico, o criativo, o religioso, o natural e o experiencial– tornam-se evidentes sobretudo o modo natural e o modo biológico, tal como o modo criativo, na medida em que Torga, por um lado, nunca deixa as suas raízes e sublinha desde sempre a sua identidade telúrica, e por outro lado deixa de si uma obra artística que o eleva à imortalidade simbólica. Duas vezes é focalizado um aspecto bastante específico da biografia de Miguel Torga: a Guerra de Espanha. Em “Memórias, silêncios e ficção em *O Quarto Dia de A Criação do Mundo* e no *Diário I* de Miguel Torga”, Maria Manuela Gouveia Delille concentra-se em duas facetas fulcrais nas duas versões existentes da narração da primeira viagem de Torga à Espanha dos anos da Guerra Civil: a auto-encenação de ambos os textos e a sua dimensão política, diferentemente acentuada numa versão e noutra, mas muito marcada em ambas. Contudo, além da análise das diferenças textuais entre as duas versões e as suas implicações na exegese, a contribuição tenta explicar com as circunstâncias biográficas do autor a ausência de qualquer alusão à Guerra Civil de Espanha, à Segunda Guerra Mundial e aos crimes do nacional-socialismo nas páginas do *Diário I* (de 1941), bem como nos volumes seguintes do *Diário*. “Contar a Guerra e Vencer as batalhas da Liberdade”, de Inês Espada Vieira, salienta mais uma vez o impacto da Guerra Civil de Espanha na obra literária de Miguel Torga. Através de leituras de vários contos, do *Quarto Dia d’A Criação do Mundo* e de alguns poemas, a autora chega à conclusão de que todas estas escritas testemunham a inabalável fé de Torga no humano, que vai a par com o desejo absoluto de Liberdade e a firme intenção de lutar para alcançar esse ideal.

Uma segunda unidade temática foi constituída pela preocupação de Miguel Torga com a identidade, seja ela pessoal, portuguesa ou até ibérica. Em “Miguel Torga e a Memória do Passado”, Maria de Fátima Marinho analisa a construção da

identidade nacional a partir da memória nos seus complexos envolvimentos entre a literatura e a história, no caso de alguns contos e dos *Poemas Ibéricos*. Partindo da tese de que a escrita é capaz de renegociar a importância de certos fenómenos factuais, a autora demonstra que Torga utiliza este poder para relativizar alguns dados da história oficial, contrastando-a com a *pequena história* do anti-herói, demonstrando assim a relatividade de qualquer verdade *inquestionável* e a importância do papel da memória para a constituição de qualquer identidade. Paulo de Medeiros pergunta-se num artigo intitulado “Palavras gastas” como funciona a construção do *eu* no *Diário*, visto que nele Torga aborda questões artísticas, literárias, sociológicas e políticas, primordiais para a compreensão dos processos de construção identitária a nível individual e colectivo. Um dos aspectos realçados incide sobre a relação do eu com os outros na sua dimensão ética (segundo algumas das premissas expostas por Levinas) assim como a representação da diferença. O título da análise de Orlando Grossegeisse, “Torga em Saramago. Dos *Poemas Ibéricos* à *Jangada de pedra*”, faz alusão ao facto de a crítica –apesar de chamar a ambos *telúricos* e *ibéricos*– evitar uma comparação entre Torga e Saramago e o próprio Saramago quase nunca falar de Torga. Grossegeisse procura preencher esta lacuna, comentando a ascendência da “lição de coragem mental” (Unamuno) de Torga para a génese do *Manual de Pintura e Caligrafia*, onde Saramago tenta realçar o seu papel de inconformista com os regimes de Franco e Salazar. A aproximação de certas opiniões dos dois escritores culmina n’ *A Jangada de Pedra*, nomeadamente no ‘Adão ibérico’ Pedro Orce. Um outro aspecto identitário é tratado na contribuição de Eberhard Geisler, “O que é o humano? Leitura psicanalítica da obra de Miguel Torga”. O autor pergunta-se em que medida a psicanálise estrutural de Jacques Lacan pode contribuir para a compreensão da obra de Miguel Torga, visto que a teoria de Lacan situa o fenómeno do humano numa permanente confrontação com a ordem simbólica e pode desta maneira contribuir para uma melhor interpretação do problema da identidade. A partir da análise de alguns contos e de vários trechos do *Diário* que se ocupam da

persistência no limiar da ordem simbólica, chega à conclusão de que Torga, de vez em quando, põe em dúvida o facto de ter uma identidade fixa, imutável, ou professa até uma falta de identidade.

O subcapítulo *Ser Artista* abrange artigos que tratam da função do artista na nossa época, na nossa sociedade em geral, e talvez nem seja exagerado chamar a isso a sua missão. Todavia, num sentido muito lato do conceito, porque inclui o poeta *vates*, os intertextos que influem ou confluem na sua obra e, enfim, o infatigável cantor das belezas da terra pátria. Em “A lição de Bambo”, Clara Crabbé Rocha propõe uma interpretação do sapo Bambo e do(s) seu(s) encontro(s) com o tio Arruda como uma lição de filosofia e um estudo sobre a amizade. Depois de um fenómeno de *clinamen* (uma noção de Lucrecio), Bambo o sapo ensina ao homem a contemplação filosófica não só duma realidade nunca antes pressentida, que o conduz à arte de saber dirigir a sua vida, mas também da profunda comunhão de todos os seres vivos numa dimensão temporal que se torna cósmica. Assim, o sapo manifesta-se, no fim dos contos, uma espécie de metáfora do sábio e do poeta. No artigo “A geo-cultura original dos contos de Miguel Torga e o seu progressivo desaparecimento: De *Bichos* a *Novos Contos da Montanha*” Elias J. Torres Feijó lamenta que a recepção (não só) académica dos contos de Torga –nomeadamente das três colectâneas *Bichos*, *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha*– seja dominada por uma forte tendência para leituras predominantemente míticas ou lendárias, as quais esquecem ou distorcem com demasiada facilidade o vínculo existencial desses contos com o meio geo-cultural ao qual pertencem. Na sua contribuição “Ainda por descobrir – Miguel Torga como dramaturgo”, Henry Thorau dedica-se a um lado pouco conhecido de Torga: às suas quatro peças de teatro, que do ponto de vista do conteúdo correspondem à temática geral do escritor e que, em termos de forma, se revelam bastante tradicionais e naturalistas. Porém, por exemplo em *Sinfonia*, esconde-se, sob a superfície tão convencional, um ‘discurso poético’ com inúmeras referências à arte poética, uma lição sobre o valor primordial da poesia ou a função do poeta –tudo isto, aliás, apresentado com uma auto-ironia tão

severa e amarga que deixa em aberto a questão de até que ponto a arte, a poesia poder desempenhar uma função qualquer. Em “Miguel Torga e a literatura de expressão alemã à luz do seu *Diário*”, Maria Ant3nio Ferreira H3rster tenta avaliar a import3ncia que a literatura alem3 assumiuiu para Miguel Torga, concluindo que havia pouca, em compara33o com a influ3ncia de autores estrangeiros como Cervantes, Homero, Dante, Proust, Montaigne ou Shakespeare. S3 Goethe, Thomas Mann, Rilke e H3lderlin, a par de poucos outros autores alem3es, se destacam dessa confessada retic3ncia ou estranheza de Torga perante o ambiente espiritual da literatura alem3. Quanto 3 sua influ3ncia na produ33o po3tica ou narrativa de Torga, observam-se pequenos incentivos –o romance de Thomas Mann no debate presencista sobre o g3nero romanesco, o ‘Dinggedicht’ de Rilke, a cren3a de H3lderlin na for3a da palavra po3tica, etc.– mas, no fundo, Torga n3o consegue desprender-se duma imagem bastante estereotipada da cultura alem3. Um aspecto completamente diferente da personalidade do Artista 3 focalizado em “Viajar com Miguel Torga em *Portugal*”, por Isabel Maria Fidalgo Mateus. A viagem f3sica e cultural de Miguel Torga pelas catorze regi3es da sua terra-“M3e” n3o se l3 como um mero guia tur3stico pelos turistas de massas, mas como uma an3lise l3cida da condi33o social da p3tria a partir da sua ess3ncia predominantemente rural. Desta maneira o escritor-viajante, o ‘turista ideal’ consegue obter o dif3cil equil3brio entre descri33o objectiva, dum lado, e emotividade e subjectividade do outro –para si e para os seus leitores.

V3rias contribui33es dedicaram-se ao estudo da obra narrativa de Miguel Torga, nomeadamente a partir dos seus famosos contos, dos quais s3o investigados sobretudo alguns aspectos salientes de conte3do. O t3tulo “*A lei do sangue: representa33o f3sica e po3tica do corpo nos 3ltimos contos de Torga*” de Ana Lu3sa Vilela 3 program3tico. A autora examina o facto de a representa33o do corpo f3sico constituir uma componente fulcral na fic33o de Miguel Torga. Partindo dos conceitos desenvolvidos por Francis Berthelot duma semiologia da incorpora33o romanesca, a autora analisa os processos pelos quais a corporalidade das personagens,

dos temas e dos ambientes influi na escrita, aqui em particular nos contos de *Pedras Lavradas*: estes processos valem tanto pela estrutura como pelo discurso narrativo e não parece exagerado designá-los como a própria matéria-prima romanesca. Em “A violência nos contos de Miguel Torga”, Joachim Michael elucida um aspecto muito paradoxal do Reino Maravilhoso de Torga. Esse Reino tão idealizado e cobiçado torna-se um palco pelo incansável esforço dos seres para existir, para sobreviver. Isso tem um lado grandioso, quase sublime, mas inclui também um lado violento, uma espécie de versão bruta e negativa da luta pela sobrevivência, uma violência que subjuga seres humanos e animais. E, no fundo, esta violência revela-se um castigo a que Deus submete essa terra. Na sua contribuição “‘O Cobarde’ e ‘Requiem’: clandestinidade e alegoria”, Teresa Araújo focaliza a acentuada ocultação de referências ao contexto epocal português na configuração discursiva destes dois contos de temática política (que usa a omissão, o disfarce, o silêncio), interpretando este fenómeno como um reflexo dos protocolos do universo real da clandestinidade. Assim, os ecos da realidade histórica são submetidos a um processo de superação da sua contingência e guindados a um estatuto de matéria alegórica, com validade universal na concepção torguiana de História. Teresa Cristina Cerdeira aborda um aspecto igualmente central da obra de Torga, comparando-o com o seu tratamento em Jorge de Sena: o da religião. Em “Jorge de Sena e Miguel Torga: o discurso bíblico na biblioteca do artesão”, a autora comenta o tecido de fios intertextuais que entrelaça textos da Génese e dois contos dos dois escritores dos anos trinta do século passado. Tanto Miguel Torga como Jorge de Sena ousam enfrentar e re-escrever histórias do Antigo Testamento (a do Paraíso e a da Arca de Noé), operando, em ambos os casos, uma inversão paródica; isto entendido não tanto como exercício retórico de rebaixamento, mas antes como ousadia de disputar com o modelo a função etiológica de interpretação do lugar do humano face ao divino, pervertendo os mitos de fundação e de refundação do mundo. Em “O conto *Vicente* e as suas traduções alemãs”, Karl Heinz Delille apresenta um pormenorizado estudo da génese textual de *Vicente* a partir das várias publicações

do conto desde 1940 até 1976. A contribuição concentra-se ainda nas quatro traduções alemãs, colocando essas versões nos respectivos contextos históricos, cujas circunstâncias de publicação o autor elucida, comentando *en passant* as diversas tendências linguístico-estilísticas.

Num último bloco temático são reunidos artigos que se dedicam à vasta produção lírica de Miguel Torga. “Da leitura do *eu* à leitura do *outro*. Expressão poética e comunicação”, Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva constata o facto de a poesia de Miguel Torga revelar –além da reconhecida e pronunciada praxe de auto-reflexão– um constante e consciente desejo de entrar em comunhão com os outros. O artigo incide sobre as múltiplas formas através das quais Torga procura implicar o leitor, seja na própria gênese da obra seja no processo de produção de sentido, em nome de uma solidariedade que culmina na vontade do poeta de ser compreendido por todos. Uma questão difícil é tratada por Maria Lúcia Dal Farra em “Um semblante de mulher: leitura da *Antologia poética*”, onde procura perscrutar o feminino, tema aparentemente um pouco descuidado pelo grande cantor das vicissitudes da existência humana e artista. Contudo, da análise da *Antologia* resulta que –no caso do feminino– se trata duma matéria fluida e quase imperceptível que se imiscui nos seus poemas como uma substância fecunda, a ponto de agir como uma espécie de fermento pela maioria das outras suas ideias. Isto é, a emblemática feminina - seja como interlocução implícita, como menção às origens; seja como mito ou personificação de alguma virtude, etc.– fertiliza a poética de Torga no sentido que a avizinha mais perto à realidade. Finalmente, Luísa Costa-Hözl aborda uma vertente específica da produção poética de Torga em “Aninhar o menino Jesus no entendimento – Torga e o Natal, 30 poemas”. Ao longo dos dezasseis volumes do *Diário* há várias reflexões em prosa e uma trintena de poemas dedicados ao Natal num ritmo anual bastante constante, em que Miguel Torga pretendia lembrar o nascimento do menino Jesus. Apesar de colhido através de entradas de cunho referencial, este núcleo natalício, retirado à poesia completa e lido em sequência cronológica, forma um outro texto, de imagens muito

densas, recorrentes, contraditórias, de metáforas de cunho religioso e/ou profano, de tom telúrico e/ou transcendente. A autora propõe uma leitura que identifique a religiosidade específica do *eu* poético à ocasião da celebração do Natal. Dessa maneira destaca-se uma postura que parece desejar dar tréguas à inquietação existencial e apaziguar, pelo menos durante um pequeno intervalo, uma rebeldia nata.

Resta esperar que esta breve visão de conjunto tenha dado uma impressão não só dos imensos tesouros ainda e sempre de novo a descobrir na obra tão multiforme de Miguel Torga, mas também do variadíssimo panorama de estudos torquianos, do qual este livro é um testemunho incontestável.

MARTIN NEUMANN em nome da Comissão Organizadora

AINDA POR DESCOBRIR -MIGUEL TORGA...

VEREDAS 11 (Santiago de Compostela, 2009), 185-198

Ainda por descobrir – Miguel Torga como dramaturgo

HENRY THORAU
Universidade de Trier

A dramaturgia de Miguel Torga: Uma mera transposição de processos poéticos e narrativos em discurso directo de personagens, ou um modo literário distintivo do modo lírico e do discurso narrativo do grande escritor e poeta?

Este artigo quer mostrar que duas obras teatrais, pelo menos, merecem uma redescoberta de Miguel Torga como dramaturgo.

Miguel Torga's theatre: A simple transposition of poetic and narrative processes into characters' direct speech, or a literary way, distinctive from that of the lyrical and narrative discourse of the great writer and poet?

This paper aims to prove that two plays, at least, deserve a rediscovering of Miguel Torga as a playwright.

Quando se pensa em Miguel Torga, pensa-se no grande poeta, no diarista, no criador de *A Criação do mundo*, mas não num dramaturgo. Com uma tão abrangente e volumosa obra, com centenas de páginas, há apenas quatro obras para o teatro: um «drama» –*Terra firme* (1941)-, dois «dramas poéticos» –*Mar* (1941) e *Sinfonia* (1947)– e uma «farsa» –*O paraíso* (1949). Além disso, todas as quatro obras provêm da produção poética dos tempos do ‘jovem poeta’, dos anos 40. Torga ainda tinha meio século de

criação literária pela frente. Nestes longos anos ele não publicou mais nenhum drama. Se ainda escreveu alguns, que não foram publicados, (*peças de gaveta*, 'Schubladenstücke', como se diz em alemão), esquecidas na sua *arca*, não sei dizer. Mas se o *dramaturgo* Torga é hoje quase um desconhecido, a responsabilidade incumbe também à crítica literária e de teatro. Escreveu Luíz Francisco Rebello: «*Terra Firme e Mar* [...] fornecem-nos o exemplo de uma poesia que não se converteu em linguagem dramática e se conserva estranha à acção». (Rebello 2000: 143) Escreveu Luciana Stegagno Picchio: «Os dramas de Torga são peças demonstrando uma tese, as personagens são puros caracteres ou até símbolos e os enredos paradigmáticos até a desumanização». Escreveu Duarte Ivo Cruz: «Curiosamente, este poeta, um dos maiores da cultura portuguesa, não soube mais aplicar no teatro, com simbolismo ou sem ele, esta espantosa criatividade. [...] *Sinfonia* (1947) e *O Paraíso* (1949) são obras menores e deslocadíssimas na tábua de quem as criou» (Cruz 1983: 197). E escreveu Óscar Lopes: «A breve obra teatral de Torga é constituída por dois tipos de peça: um díptico de costumes ou ambiente populares, *Terra firme e Mar*, [...] e duas peças alegóricas, *Sinfonia*, 1947, e *O Paraíso*, 1949. [...] As peças alegóricas prendem-se tematicamente com a poesia de Torga: *Sinfonia*, 'poema dramático' em 4 actos, é a exaltação do Poeta morto e redivivo, ébrio, incompreendido e insuportável, profeta de uma revolução que os revolucionários não realizam» (Lopes 1973: 830) Já nesta citação notamos pelo menos três erros: *Sinfonia* não é uma alegoria, o poeta não é um poeta morto e redivivo, ele não é profeta de uma revolução que os revolucionários não realizam, ele perde o momento da revolução por dormir bêbado numa taberna.

Numa primeira leitura das peças de teatro, concluímos: pois bem, o mestre Torga sabe manejar com a habitual soberania todos os tipos de texto, ele também se dedicou ao drama. À primeira vista, estas peças parecem *contos* dialogados; em termos temáticos correspondem ao universo que conhecemos do poeta; e, em termos de forma, correspondem ao tradicional e naturalista teatro rural (em alemão: 'Bauerntheater'): brigas por causa de terras, heranças,

conflito de gerações, quase tragédias bíblicas de pessoas humildes do campo ou do mar, de lavradores e pescadores. Em *Mar* temos como lugar de enredo típico ('Handlungsort') uma «taberna» com o nome expressivo «Flor dos Pescadores» (Torga 1960: 9). Assim, como *Terra firme* decorre no campo, temos aqui *topoi* e personagens conhecidas: uma «cozinha de casa de lavoura», a «lareira», o «preguiceiro», mulheres a fazerem meias (tudo em Torga 1960: 7). Portanto, à primeira vista, nada de especial. Mas uma segunda leitura, sobretudo, em *Terra firme* e em *Sinfonia*, desvenda-nos um Torga que ainda não conhecíamos, um Torga por assim dizer 'encoberto'. E por isso é que eu discordo dos críticos acima citados.

Terra firme começa com uma discussão sobre a venda de terrenos que rapidamente conduz a uma contenda física, um cenário que também conhecemos da literatura alemã, por exemplo, em *Der harte Handel* (1935) de Oskar Maria Graf. Tio Joaquim e Tia Madalena receberam dinheiro do seu filho Alfredo que emigrou para o Brasil para tentar a sua sorte. Parece ter conseguido, dado que consegue enviar dinheiro para os pais que gostariam de comprar um terreno ao Tio António e à Tia Guilhermina. Mas Tio António não quer vender. Tio António diz: «*irritado*: Enquanto eu viver, não largo um palmo a ninguém.» (Torga 1960: 8). A sua recusa, a sua reacção cada vez mais agressiva («*irritado*», «mais zangado», «numa grande fúria» (Torga 1960: 8, 9, 11), também se explica pelo facto de seu filho ter saído dos pátrios lares. Este, cujo nome não conhecemos, anda já há 20 anos pelos mares, o que para Tio António (enraizado na sua terra) é como uma traição à própria terra, às raízes (embora «ser marinheiro» faça absolutamente parte da tradição portuguesa). Tio António ralha: «Então onde era o lugar dele? Aqui, na sua terra, agarrado à rabiça». (Torga 1960: 25). A fúria que sente em relação ao filho, por todos os anos esperar em vão o seu regresso —«De ano para ano vai-se-me o resto da paciência!», Torga 1960: 19)— assume uma enorme dimensão com o «Dia dos Reis». ¹ Para o pai ele está bem morto, «marinheiro! [...]

¹ Esta cena do primeiro acto contém uma intensificação, porque se desenrola no «Dia dos Reis». O velho, insensível e avarento —também este um tipo do teatro rural— não dá nada às

Pior do que se apodrecesse num cemitério» (Torga 1960: 29). Por fim, Tio António rompe, em lágrimas, na poltrona e só deseja morrer: «Morrer e acabar com esta desgraça por uma vez.» (Torga 1960: 25). Em *Terra firme*, Torga construiu uma verdadeira sobreposição de mitos, entrelaçando a parábola do «Filho pródigo» com o mito de Ulisses e com a história de Peer Gynt. Mais ainda: com a esperança sempre frustrada no regresso do ausente que um dia vai retornar para salvar a casa e a terra e para dar um filho a Maria, a noiva que há 20 anos está a sua espera para, por assim dizer, salvar o reino da família, a dinastia, encontramos-nos no meio do *Sebastianismo*. O marinheiro sem nome é um «encoberto»! O mesmo Tio António utiliza com amargo sarcasmo esse conceito de «encoberto» falando do seu filho: «Felizes, nós com os pés para a cova [...] Feliz, tu, sozinha, não tarda com quarenta anos, à espera do encoberto!» (Torga 1960: 31) O *Sebastianismo*, tema com variações, que atravessa a literatura portuguesa, também no teatro, chegou a Torga pela sua variante rural. Insistentemente, o tema surge outra vez no segundo acto, com a Lúcia, empregada doméstica, que, fantasiada de rapaz, no Carnaval vai fazer de «noivo» num «entremez» (Torga 1960: 60),² mimando assim o regresso do «encoberto» para Tio António e Maria afastarem a melancolia. Assistimos até a um ensaio deste teatro no teatro, porém, a representação, a *mise en abyme* encenada, não se realiza.³ Até ficaríamos admirados se se realizasse, dado que não se espera de Torga um tema nacional como comédia de engano

três crianças, «reiseiros», que estão a cantar ao frio, à frente da sua casa (Torga 1960: 15) – cujas canções acompanham o primeiro acto como um ‘Leitmotiv’ – e profbe também à sua mulher de dar algo às crianças. Como reacção a esta atitude, as crianças cantam: «Esta casa cheira a unto/ Aqui vive algum defunto». (Torga 1960: 17). Assim se descreve de forma exacta a casa fúnebre de Tio António.

² Torga também domina bem essa longa tradição teatral em que os criados se metem no papel dos patrões.

³ Talvez seja uma interpretação exagerada ao criar referências intertextuais com *Frei Luiz de Sousa* de Almeida Garrett, quando Tio António, ao entrar na sala, pergunta: «Não está cá ninguém?» (Torga 1960: 63) – pois Frei Jorge tinha perguntado ao Romeiro, no fim do 2.º acto em *Frei Luiz de Sousa*: «quem és tu?», e obteve como resposta: «Ninguém» (Almeida Garrett 1993: 116). Ou também no momento em que Tio António descobre finalmente Lúcia e lhe pergunta: «Tu quem és», e Lúcia responde: «Sou o entrudo...» (Torga 1960: 66).

(‘Verwechslungskomödie’). Ao contrário, o drama muda rapidamente para a tragédia rural. Guilhermina, a esposa de Tio António, necessita urgentemente de um médico. Ela não volta a ver o regresso do seu filho. E Lúcia não se vai mascarar de filho regressado, no leito da morte de Guilhermina, para lhe dar a ilusão do reencontro com o filho, para que a mãe possa morrer em paz; portanto, como a mãe Christiane Kerner (Katja Saß) no filme de Wolfgang Becker, *Good bye, Lenin!* (2003), para poder falecer, acreditando piamente no socialismo real existente. Torga poupa-nos disso. O terceiro acto do drama passa-se na «segunda-feira de Páscoa» (Torga 1960: 82). Como o cantar dos “reiseiros” no primeiro acto anunciando o *nascimento* de Jesus, a *ressurreição* também torna-se uma metáfora pessoal para Tio António. O padre abençoa a casa de António: «Aleluia! Ressuscitou o filho de Deus» (Torga 1960: 97). E Tio António replica: «O meu também vem aí! Chega amanhã a Lisboa!» (Torga 1960: 97). E vai para Lisboa para ir buscar o filho pródigo ao porto. E nós sabemos que o filho não chegará nunca. Maria apoia a viagem a Lisboa do velho pai: «Vai ao menos com a ilusão de ir ao encontro do filho» (Torga 1960: 106). Já conhecemos outra variante desta viagem de Tio António –a viagem da mãe no conto *Maria Lionça (Contos da montanha, 1940)*. Aqui, a mãe vai buscar o seu filho à estação, mas recebe só o cadáver dele. Uma autêntica *pietà*. O drama de Tio António termina com a viagem a Lisboa (Torga 1960: 105). A tragédia de um homem idoso parece ser um dos temas centrais deste drama. É notável verificar como, naquela altura, com 33 anos, o escritor conseguia representar prospectivamente a velhice, interpretada como prolepse: «Mas agora é que vejo: já futurava o que havia de vir a ser... Um espantinho, pois então?!» (Torga 1960: 67). E no fim, Tio António remata como se fosse um palhaço de Shakespeare: «Uma comédia, tudo isto.» (Torga 1960: 75). Com a deixa «comédia» devemos ainda acrescentar: Torga conseguiu criar, no papel de Tio António, um grande papel de teatro, um grande papel de um velho: um protagonista que domina a cena com o seu discurso de lamúria e ódio, que lamenta durante horas, uma pessoa desconfiada, avarenta, zangada, melancólica e furiosa, como a conhecemos da comédia dell’Arte até Molière e Thomas Bernhard.

A tragédia, ainda mais a tragicomédia de um ‘velho’, também parece ser o centro de um outro drama: *Sinfonia* de 1947. Este «poema dramático», que se chama *Sinfonia*, está dividido em «quatro andamentos» –como normalmente uma sinfonia é composta, por quatro andamentos– e, já em termos formais é um pouco contraditório. O protagonista é um poeta que expõe detalhadamente e em extenso a própria obra, que contém outra vez o título *Sinfonia* (Torga 1947: 14), com «descrições dos andamentos», como na música: no primeiro acto, o «Prelúdio» (Torga 1947: 15), no segundo acto, o «Largo» (Torga 1947: 44), no quarto acto, um «Allegro» (Torga 1947: 107). O terceiro acto prescinde de um andamento de uma sinfonia que geralmente é um minuette ou scherzo, em substituição escutamos a obra de um jovem poeta chamado Paulo, com o título *Manhã* (Torga 1947: 62). De um «poema dramático» esperamos que quando não tem versos nem estrofes nos monólogos, diálogos, então, tem (pelo menos) um discurso ‘poético’. Porém, aqui as pessoas falam em prosa e numa linguagem coloquial. Mas há referências à ‘arte poética’: Aparecem duas personagens, que são poetas, que conversam sobre a poesia e recitam amplos trechos das suas obras, e a acção se desenrola em cenários e locais onde frequentemente podemos encontrar poetas: «numa cela da cadeia» (Torga 1947: 9), primeiro acto, no «escritório do poeta» (Torga 1947: 39), segundo acto, e «numa taberna sórdida» (Torga 1947: 73), terceiro acto.

No 1.º acto, o poeta está à janela da cela de cadeia e vê um veleiro a passar. Ele gostaria de estar no navio, mas não para fugir, o que supõe o outro preso na cela, mas sim para observar o mundo de fora e conseguir compreendê-lo melhor (cf. Torga 1947: 28). E observa também os pássaros livres nos telhados. O outro preso qualifica o poeta de «ave» (Torga 1947: 29), o que nos leva naturalmente a pensar no *Corvo Vicente de Bichos* (1940), e a lembrar o seu tempo de «preso político» no Aljube, em Lisboa. O facto de Torga criar um poeta como protagonista, motiva naturalmente os académicos de estudos literários a descobrirem, ou melhor, a construírem referências autobiográficas. Isto é compreensível quando um poeta escreve um «poema dramático»

sobre um poeta. Todavia, a construção de referências autobiográficas no decorrer do drama não seria especialmente lisonjeira para o nosso autor, como se verá mais à frente. Quando o outro, «o preso», que não tem nome, porque ele representa *os presos*, pergunta ao poeta porque é que ele está na prisão, «o poeta», que não tem nome, porque ele representa *o* poeta rebelde e político, responde: «Foi por causa duns versos que escrevi e que andei a distribuir» (Torga 1947: 12). Como disse Afonso Lopes Vieira num poema? «O poeta português / que não passar ao menos uma vez/ pelas prisões,/ não será digno aluno de Camões» (Lopes Vieira 1940: 68) O espectador/leitor está decerto curioso por ouvir excertos desta obra extremamente perigosa, no entanto, o poeta –o ‘Alter Ego’ de Torga?– dá ao preso anónimo uma aula sobre protesto e lírica revolucionária, melhor, uma lição sobre o valor primordial da poesia: sem poesia não seria possível haver uma verdadeira revolução: «Sem versos é que ela não vai. [...] Sempre há-de haver um poema a circular por entre as barricadas» (Torga 1947: 13) Desenvolve-se um longo diálogo entre o preso e o poeta, na verdade um debate, no qual é discutida a função da poesia, num primeiro momento dialecticamente, mas depois cada vez mais emocionalmente e terminando quase numa briga. O poeta explica: «A beleza é precisa em tudo» (Torga 1947: 13). O preso opina: «Sinfonia! O que nós precisamos é de coisas concretas, que se entendam, que tenham uma acção imediata e palpável» (Torga 1947:15). O poeta vê a poesia não como «evasão» (Torga 1947: 15), mas «pelo contrário», como a «expressão conjunta dum destino comum. Mil vozes a cantarem o mesmo hino» (Torga 1947:15). Por fim, o poeta confessa: «Cada um tem a sua missão. A minha é fazer versos. [...] ... a minha voz pode mais do que os tiros. As balas resolvem os problemas do momento. Mas os versos resolvem os de sempre...» (Torga 1947: 26-27). Com tais palavras, o poeta expõe, no primeiro acto deste «poema dramático», a sua «estética de resistência» para utilizar o conhecido título de Peter Weiss, Temos de perguntar: é a estética de Torga? Como o primeiro acto de *Sinfonia*, entra, sem rodeios, de imediato no tema da ‘missão’ da arte e do poeta, das obrigações cívicas, do papel do intelectual e do poeta na luta política, da arte alinhada e da arte militante, da poesia

empenhada e do escapismo – tudo isto não é apenas excitante, é também divertido. O poeta cita versos do «Prelúdio» invocando a Inspiração: «Vem, submissa, a teu amo/ –Cigarra que a vida aquece,/ [...]. Sedenta da tua graça,/ Sonha a leiva do teu ventre/ Onde a fúria se concentre/ E onde o poema se faça!-» (Torga 1947: 17).

O preso comenta os versos «com ar escarninho»: «E é por coisas dessas que o prendem? [...] Se fosse a *Marselhesa*, estava bem» (Torga 1947: 17). Mas o poeta já esteve uma vez na prisão, porque para a polícia ele era um revolucionário suspeito: quando atirou um ramo de flores a uma dama nobre num desfile, pelos funcionários da segurança este acto foi considerado como um atentado bombista falhado, uma vez que ele já tinha escrito versos contra a casa real.

Neste momento, temos de perguntar também: os versos do poeta são versos do próprio Torga? Ele escreveu-os de propósito e conscientemente para este drama? Trata-se de obras de juventude, das quais mais tarde se distanciou ironicamente, mediante uma personalidade que nasceu da sua própria pena? Em aberto fica também a pergunta: em que tempo histórico se desenrola a peça, e onde? Numa terra de ninguém, num tempo de ninguém? Aqui, Torga não nos dá qualquer indicação. Podemos apenas supor. O poeta dir-nos-ia supostamente: em muitos países, em muitos tempos.⁴

Estranho e surpreendente é o facto da peça se mover, no segundo acto, do drama político explícito para um «drama de artistas» e «drama matrimonial», o que nós chamamos em alemão de «Künstler- und Beziehungs- oder Ehedrama», mas que todavia ainda comporta traços de um «Revolutionsdrama», drama de revolução. No referido «escritório do poeta» (Torga 1947: 39), o qual lembra o cubículo do «poeta pobre» («Der arme Poet», 1839) de Carl Spitzweg, está pendurado «na parede, um retrato a carvão do poeta» (Torga 1947: 39). Por baixo do retrato, está sentado o

⁴ A história da censura de *Sinfonia*, a de encenação e de recepção da peça têm de ser investigadas ainda. Infelizmente, em 2007 não tive acesso ao arquivo de Torga.

poeta a escrever poesia e não pode ser incomodado por ninguém, nem por Ana. À pergunta do preso na prisão, se Ana era sua esposa, o poeta tinha respondido: «Vive comigo. Os poetas não casam. Mas vale por cem mulheres casadas» (Torga 1947: 24). Portanto, esse poeta na suas águas furtadas, traçado por Torga, não é apenas o poeta torturado, que lida com as palavras, mas quase a caricatura de um poeta, como mostra a rubrica: «escreve. Fuma sôfregamente. [...] Risca novamente, escreve, recita baixo, acende outro cigarro, tira grandes fumaças e escreve por fim freneticamente durante algum tempo. Depois, com ar triunfante, manda entrar Ana» (Torga 1947: 39-40).

E, apesar disso, ou deveríamos dizer exactamente por causa disso –ou também por causa da sua fama?– Ana ama-o, Ana, que é muitos anos mais nova, uma mulher simples do povo – «schlichtes Weib» como nós dizemos em alemão. Ana ama-o como a Christiane Vulpius amou o seu Johann Wolfgang von Goethe, como outrora a costureira Elise amou o criador de *Os Nibelungen*, o seu Friedrich Hebbel. Quando ele estava preso, Ana levou-lhe comida, foi buscá-lo à prisão, salvou-o. Agora, ela vive com este homem adoentado de 60 anos (cf. Torga 1947: 56) na miserável mansarda, alimenta-o quase com auto-sacrifício maternal. Ela incomoda o mestre, a quem ela se dirige como «senhor» (Torga 1947: 48), apenas quando ela precisa de dinheiro para poder fazer compras («Quero ir à praça, é preciso dinheiro», Torga 1947: 40). E, embora, Ana seja um estorvo para o génio que impede o poeta de fazer versos, ela tem de aturar a primeira recitação que acabou de ser passada para papel. Pacientemente, após as 16 sofridas estrofes, ou melhor, 84 versos do segundo «andamento» da Sinfonia do poeta, denominado de «Largo», o que ela no início entende como «praça» (Torga 1947: 41), pergunta: «E então isso que quer dizer?» (Torga 1947: 47). O poeta acusa-a de falta de sensibilidade: «Isto é uma ignorância de cortar o coração...» (Torga 1947: 48 e 49), à qual Ana responde: «Se sou ignorante, bem-haja eu! [...] Há tantos anos aqui, e nem ler foi capaz de me ensinar, e agora a dar uma roda de ignorante ainda por cima!» (Torga 1947: 49). O mau tratamento de Ana culmina no momento em que o poeta ainda a acusa de lhe ter estragado o dia:

«É sempre a mesma desgraça. Já me estragaste o dia, rapariga!» (Torga 1947: 50). Mas Torga subverte também o lugar comum da ‘criada fiel’ («treue Magd»). Por sua vez, Ana replica abruptamente: «O senhor é que estragou o meu! Começa com a porcaria dos versos...» (Torga 1947: 50) e «De poetas, estou até aqui!» (Torga 1947: 52). E a pobre criatura, concubina transformada em empregada, auto-caracteriza-se num «código restrito» que arrepia: «Dê-me mas é o dinheiro, que se faz tarde. Tenho ainda que lavar a roupa antes do almoço, para ver se lhe enxugo uma camisa, que essa está uma vergonha, e pontear-lhe umas meias. A minha vida não é ouvir versos» (Torga 1947: 42).

É esta a imagem de Torga da mulher, do o matrimónio? Querera Torga transmitir que as mulheres não entendem nada de arte, que as mulheres só conseguem pensar com o coração? Qual seria a conclusão de uma dissertação feminista sobre a obra de Torga? O velho poeta, não zomba apenas de sua jovem mulher, ele humilha-a também na frente de outros: «Este estupor dá cabo de mim!» (Torga 1947: 58). Ele difama-a de forma muito má perante do jovem poeta Paulo, como ex-prostituta («é uma tarada, uma sifilítica hereditária», Torga 1947: 61). Porém, Paulo defende-a: «Coitada, parece boa mulher» (Torga 1947: 60). Mais tarde, quando Ana informa o seu «senhor», depois do regresso das compras, dos tumultos revolucionários na praça, ele insulta-a: «E agora sai-me da vista e vai tratar da tua vida» (Torga 1947: 68).⁵

⁵ Para reabilitar o poeta Torga posso citar uma passagem do seu *Diário IV*, de 1947, na mesma altura da redacção da peça: «Coimbra, 17 de Abril – Há quase um ano sòzinho, na antiga vida de solteiro. Tem sido duro, mas útil. De vez em quando faz-me bem estar só e desamparado. É nessas horas que sinto mais profundamente a significação de uma mulher ao lado do artista. A história literária exhibe pròdigamente o cenário feminino e mundano que aconchega os criadores e lhes embeleza a vida. Mas diz-nos pouco das companheiras quotidianas, domésticas e anónimas, a verem nascer a obra, a aquecê-la com chávenas de chá, e a renunciarem à alegria de a conhecer na emoção virginal de um leitor apanhado de surpresa. E nada de mais significativo e decisivo do que essa ajuda e do que essa renúncia. As Récamiers são o estímulo de fora, higiénico e lisonjeiro; enquanto que as outras, íntimas e apagadas, empurram o carro trôpego da criação debaixo de todos os ventos, e sem aplausos no fim. E quando a obra, finalmente acaba, empolga o público, já tem atrás de si um tal cansaço, uma tal soma de horas desesperadas, que só com um grande amor a podem ainda olhar. » (pp. 30-31).

A frase várias vezes repetida por Ana, de que ela tinha de ir à praça, com a qual ela sempre tentou interromper a fala permanente do seu poeta, torna-se num *runnuing gag* de um Vaudeville. Temos aqui uma outra faceta na obra de Torga – ainda por descobrir?

Humor, ironia e também uma espécie de (auto-)crítica sarcástica do mito do artista (‘Künstlerlegende’) nesse retrato do poeta como velho machista? Não deveremos levar tudo isto tão a sério nessa paródia de auto-encenação do artista, do Mestre consagrado, do seu gesto sacerdotal, com a sua falsa ênfase e sua não menos falsa modéstia, com que, perante um jovem colega, no início da sua carreira, o principiante Paulo, coquetea e minimiza a sua obra como «Uma obra, eu! [...] Três cagalhetas mirradas e pronto: uma obra! Que santa inocência! Obra a do Camões, a do Dante!» (Torga 1947: 56-57).

Porém: Isto é a verdadeira auto-imagem do poeta, do próprio Torga? Todavia, no seu discurso com 83 anos, por ocasião de uma homenagem do Instituto Goethe em Coimbra, organizado pelo então director Prof. Karl Heinz Delille, em 1990, Torga tinha falado, muito sério e de forma patética sobre o «cepticismo melancólico de um velho poeta que nunca foi um autor feliz. Que nunca se sentiu cumprido em nenhuma das inúmeras páginas que escreveu» (Delille 1991: 50). Retórica de ‘modéstia’ (‘Bescheidenheitstopos’) de um poeta que na verdade sabia muito bem que era genial e um gigante? Certo é que o drama do artista, o drama do poeta sempre foi um tema na obra e na vida de Torga.⁶

O velho poeta em *Sinfonia* tem também o perfil de misantropo, não apenas no que se refere às relações humanas, ao contacto com os outros. Funciona quase como que uma *persiflage* de *Le Misanthrope* de Molière. Pensamos logo em Alceste quando ele desfaz totalmente o soneto do pseudo-poeta Oronte, quando o nosso velho poeta desmonta a obra do jovem poeta Paulo: «É fraquinho... É fraquinho... [...] Você tinha lá uma ideia na cabeça,

⁶ Nota-se as sentenças, ditos proverbiais do poeta (do poeta Torga?): «Perde o tempo quem o não pode prender a nenhuma obra» (Torga 1947: 11) ou «só sinto que perco o tempo quando me afastei da minha obra». (Torga 1947:12)

tinha! O pior é o resto...» (Torga 1947: 62-63). Mas o jovem poeta reage de forma diferente da de Oronte de Molière. Enquanto Oronte insiste sobre isso que o seu soneto é arte, Paulo aceita a crítica do venerável colega: «Isto é uma porcaria, afinal.» (Torga 1947: 63), rasga os versos e desculpa-se por ter roubado o tempo do grande poeta. (cf. Torga 1947: 64). Por fim, apesar do aviso de Ana, «Está rico...» (Torga 1947: 72), o velho poeta põe o jovem poeta na rua: «Isso não presta. [...] Construa, construa. Adeus.» (Torga 1947: 64)

Aqui é o momento de perguntar: os versos do jovem poeta são do próprio Torga, talvez uma ‘brincadeira’, resultado de uma inspiração juvenil, visto com auto-vergonha, ou são versos enviados por um talento jovem (anónimo) ao grande poeta? Porém, a questão da autoria aqui é secundária.

Outras questões do «poema dramático» em si têm mais importância: O que significa o facto do terceiro acto se passar «numa taberna sórdida»? (Torga 1947: 73) O que significa o facto de Paulo, o jovem poeta, casar com uma prostituta? O que significa o facto de o ‘grande’ poeta perder a revolução num bar, dormindo? Quando ele acorda da bebedeira pede, como uma vez talvez Bocage: «Põe aqui mais aguardente» (Torga 1947: 91). E volta a adormecer. A proprietária do bar, Camila, comenta ambos os acontecimentos com a voz do povo: «Só cá faltava mais essa. Uma revolução. [...] Andou sempre a pregar a revolução, e no dia que ela estoura, fica a dormir como um porco» (Torga 1947: 91 e 92). Mesmo os polícias, que atacam e revistam o bar, não o reconhecem e falam com desprezo dele: «Poeta? [...] Com uma figura destas?» (Torga 1947: 94).

Temos aqui com a crítica do então ainda jovem e rebelde Adolfo Rocha à geração de seus ‘poetas pais’? Com a acusação de que a arte se prostitui? Talvez.

No quarto acto, que se passa novamente no quarto do poeta, o velho poeta está, entretanto, de cama e aparentemente demente (Ana: «Dizia tolices, misturava versos com asneiras», Torga 1947: 102). A jovem mulher veste o seu homem muito envelhecido e fraquinho como uma criança: «Ana, então, dá-lhe as calças e ajuda-

o a vestir como uma mãe a um filho. [...] Calça-lhe as meias, dá-lhe os chinelos e lava-lhe a cara com uma toalha molhada. Esfrega-lhe as orelhas...» (Torga 1947: 105-106). Como ‘acompanhamento’ deste trabalho, Ana tem de suportar os 12 estrofes de 5 versos, no total 60 versos com o título *Allegro*, do terceiro andamento da sua *Sinfonia*, tudo recitado por ele, com uma voz cheia de graça e alegria infantil (cf. Torga 1947: 107). Este *Allegro* é um auto-retrato do velho poeta no fim o seu périplo: «Deixai cantar o poeta,/ Que é ele o gosto da vida, // Tem febre de inspiração; Deixai-o rimar ternura/ Com loucura,/ Que assim se escreve a canção» (Torga 1947: 107-108).

Isto parece um credo, o seu legado sobre poetas e sobre poesia. Ao jovem poeta Paulo, encoraja-o: «Você é poeta. Cante, cante, que é a sua obrigação» (Torga 1947: 119). Depois, o velho poeta cai das escadas, o jovem poeta cerra-lhe as pálpebras, e com as palavras «MESTRE!» beija a sua testa (Torga 1947: 124). De forma tão abrupta termina a vida do poeta, tão abrupta termina também o «poema dramático» de Miguel Torga. O que começou como um drama de revolução ou como uma ópera de libertação à la *Fidelio* de Ludwig van Beethoven, termina como uma tragicomédia centrada num poeta da triste figura.

O que fica é a visão negra de Torga sobre a impotência da arte, um ajuste de contas com o patético gesto revolucionário –o seu cepticismo político é bem conhecido–, cheio de auto-ironia severa e amarga. O que fica é um texto híbrido, uma peça auto-referencial, que oscila entre a tragédia artística e a sátira política, um texto que não seria de esperar de Torga. O que fica são duas peças que saem da linha do conhecido cânone Torguiano, o que fica que são também dois papéis de actor magníficos, bem como em *Terra Firme*, e em *Sinfonia*.

E também: o que torna *Sinfonia* e *Terra firme* tão interessantes, torna fascinante o dramaturgo Miguel Torga.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA GARRETT, J. B.: *Frei Luiz de Sousa*, Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro [1844], 1993.
- CRUZ, Duarte Ivo: *Introdução à história do teatro*, Lisboa: Guimarães Editores, 1983.
- CRUZ, Duarte Ivo. *O simbolismo no teatro (1890-1990)*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa-Biblioteca Breve, 1991.
- DELILLE, Karl Heinz (Hrsg.). *Hommage für / Homenagem a Miguel Torga*, Coimbra: Gráfica de Coimbra. Publikation des Goethe-Instituts Coimbra, 1991.
- LOPES, Oscar. *História ilustrada das grandes literaturas VIII: Literatura portuguesa*, 2º vol., Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1973.
- LOPES VIEIRA, Afonso. *Onde a terra se acaba e o mar começa*, Lisboa: Livraria Bertrand, 1940.
- NUNES, Renato. *Miguel Torga e a PIDE – A repressão e os escritores no Estado Novo*, Coimbra: Edições Minerva, 2007.
- REBELLO, Luiz Francisco. *Breve história do teatro português*, Lisboa: Publicações Europa-América [1967], 2000.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana: *História do teatro português*, Lisboa: Portugália Editora [1964], 1969.
- TORGA, Miguel. *Terra firme. Mar*, Coimbra: Coimbra Editora [1941], 1960.
- . *Sinfonia*, Coimbra: Coimbra Editora, 1947
- . *Diário IV*, 3.ª ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1973.
- . *Fogo Preso*, Coimbra: Coimbra Editora, 1976