

## O TEATRO DE MIGUEL TORGA: DO RURALISMO AO SIMBOLISMO

António Braz Teixeira

1. Constituído por quatro textos dramáticos, publicados entre 1941 e 1949, o teatro de Miguel Torga tem sido geralmente considerado pela crítica como a parte menos relevante da sua vasta e múltipla criação literária, sem prejuízo de se lhe reconhecer certa força poética ou a autenticidade humana de algumas das suas personagens.

O decénio incompleto em que se concentra a primeira publicação das experiências dramáticas torguianas é o mais rico e valioso na obra do ficcionista, com a sucessiva edição de *Bichos* (1940), de *Montanha* (1941) e dos *Novos Contos da Montanha* (1944), de *Rua* (1942) e de *O Senhor Ventura* (1943), datando, igualmente, deste período recolhas poéticas da valia de *Lamentação* (1943), *Libertação* (1944), *Odes* (1946) e *Nihil Sibi* (1948) e o aparecimento dos quatro primeiros volumes do seu singular e exemplar *Diário* (1941, 1943, 1946 e 1949).

Por outro lado, no plano da escrita dramatúrgica, os anos 40 da passada centúria ficaram assinalados pela publicação de algumas das obras de mais alto significado que o século XX português nos legou, como o *Primeiro Volume de Teatro* (1941), de Régio (em que *Jacob e o Anjo* conheceu a sua primeira edição em livro), *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1947) e *El-Rei Sebastião* (1949), ambas do mesmo Régio, que curiosamente, coincidiram, no tempo, as três, com a primeira edição das peças de Torga, *Encruzilhada* (1941), *Dulcineia ou a última Aventura de D. Quixote* (1945) e *Espada de Fogo* (1949), de Carlos Selvagem, *O Indesejado* (1945), de Jorge de Sena, *Transviados* (1941) e *A Inimiga dos Homens* (1948), de João Pedro de Andrade, *A Caixa de Pandora* (1946), de Fernando Amado, *Forja* (1942), de Alves Redol, *O Ausente* (1944), de Joaquim Paço d'Arcos, *O Mundo começou às 5 e 47* (1946) e *O Dia Seguinte* (1949), de Luiz Francisco Rebello, ou *Nocturno* (1948) de Costa Ferreira, cumprindo ter ainda em conta que, apesar dos inegáveis malefícios e

das duras e absurdas restrições impostas pela censura teatral, a segunda metade da década assistiu a um seu relativo abrandamento, que possibilitou a subida à cena de peças como *Benilde*, *Baton* ou *Dulcineia*, *Electra* e *Ana Christie*, de O'Neill, *O Pigmalião*, de Shaw, *A Casa de Bernarda Alba*, de Lorca, *O Preço da Verdade*, de Pirandello ou *A Ascensão de Joaquinha*, de Hauptmann, assim como permitiu a fundamental experiência renovadora do Teatro Estúdio do Salitre (1946-1950).

É neste contexto que tem de ser integrada e compreendida a obra teatral do autor de *Cântico do Homem*, composta pelo drama *Terra Firme* (1941, 1947 e 1960), pelos poemas dramáticos *Mar* (1941, 1958 e 1970) e *Sinfonia* (1947) e pela farsa *O Paraíso* (1949 e 1977). Com excepção de *Sinfonia*, retirada do mercado e que o autor nunca mais retomou, as três restantes foram objecto de mais de uma revisão ou refundição, entre 1947 e 1977. As duas primeiras, que constituem como que um díptico, que a sua primeira edição num mesmo volume evidencia, tiveram melhor sorte cénica do que diversas outras obras dramáticas suas contemporâneas, pois, mais de uma vez, às respectivas personagens foram dados vida, corpo e voz sobre as tábuas de um palco.

Se, sob uma diversidade de formas e géneros dramáticos, é possível surpreender uma certa unidade temática essencial ou fundamental nestes quatro textos, é também inegável que, neles, o dramaturgo percorreu um caminho estético, não de todo único e singular na nossa dramaturgia contemporânea, que o levou do inicial drama rural ou marítimo, mas intimista e despojado de elementos folclorizantes ou pitorescos, a domínios em que a marca poética ou lírica se torna mais evidente, aproximando-o de um persistente simbolismo que, de D. João da Câmara a Patrício, de Pessoa a Régio, de Santareno a Natália Correia, de Miguel Rovisco a Mário Cláudio, marca significativa e individualizadora presença no nosso teatro do último século.

2. Enquanto, sob certo ponto de vista mais imediato ou aparentemente mais óbvio, *Terra Firme* descende ou se integra na linha de teatro de ambiente rural em que, antes e depois dele, figuram textos tão relevantes como *Entre Giestas* (1917), de Carlos Selvagem, *Os Lobos* (1920), de Francisco Lage e João Correia de Oliveira ou *O Crime de Aldeia Velha* (1959), de Bernardo Santareno, a uma análise mais atenta, como notou Jorge de Sena, com a sua habitual argúcia crítica, distingue-se por lograr superar a atmosfera demasiado regionalista de qualquer deles <sup>1</sup>, pela autenticidade humana e universal das suas

---

<sup>1</sup> *Do Teatro em Portugal*, Lisboa, Ed. 70, 1989, p. 266.

personagens, pela radical simplicidade da sua trama e pelo despojamento intimista que a caracteriza e define.

Ambientada no cenário rural de uma casa de lavoura, no qual não é difícil reconhecer o mundo transmontano de Torga, e localizada temporalmente a acção dramática, sucessivamente, no Natal, na Páscoa e durante as vindimas, três épocas do ano de evidente significado sagrado, em que a liturgia cristã coexiste ou alterna com claras e vivas reminiscências pagãs, esta primeira peça tem como verdadeiro protagonista e motor um ausente, o filho do velho casal de lavradores Tio António e Tia Guilhermina, por cujo sempre adiado regresso espera também, cada vez com menos esperança, a sua prometida noiva Maria. Será a crescente amargura gerada por essa espera inútil que irá matar de silencioso desgosto a mãe, em seguida, de mal contida raiva, o pai e, por fim, a repudiada e esquecida noiva, quando, mortos aqueles, numa desesperada desistência, se deixa vencer pela dor e pelo abandono definitivo, que já nenhuma mentira consegue continuar a animar ou iludir.

Se o velho lavrador sucumbe à raiva de quem reconhece que foi vão todo o seu esforço tenaz para ampliar um património para que, afinal, não haverá herdeiro, as duas mulheres morrem devido ao ingrato esquecimento por parte de alguém a quem sacrificaram a vida e os sonhos, quando já nada têm a esperar e nelas a vida desiste.

No seu depurado esquematismo, a que não é alheio um certo halo de tragédia, este primeiro exercício dramático torguiano, se não chega a ser marcado pela necessidade cega e inelutável que define aquela e se não deixa de decorrer no plano do contingente que é próprio do drama e, mais genérica e amplamente, de todo o teatro do ciclo cristão ou pos-cristão, no entanto, vem a decorrer num clima de difuso fatalismo, que como que limita, condiciona, inibe ou paralisa a liberdade das personagens, fatalismo que, de diversos modos e em diferentes graus, vai estar também presente nos seus outros textos teatrais e lhes confere uma relativa unidade.

3. O outro painel do díptico com que Torga fez a sua entrada no mundo da dramaturgia contemporânea, o poema dramático *Mar*, regista, igualmente, uma decisiva e motriz presença da morte e da ausência, nele se acentuando o fatalismo que reconhecemos em *Terra Firme*, ao mesmo tempo que o seu inicial clima realista vem a ser transcendido por um crescente fundo lírico, de claro sinal simbolista.

Situada no ambiente de vila piscatória, em que são reconhecíveis alguns traços da Nazaré – como a referência ao “Sítio” – convertida, desde *Tá-Mar* (1936),

de Alfredo Cortez e *Ala-Arriba* (1942), de Leitão de Barros, em paradigma ou na terra de pescadores por autonomasia, sem, no entanto, deixar, também, pelo lirismo que a perpassa, de se aproximar do poema dramático açoriano de Armando Cortes Rodrigues, *Quando o Mar Galgou a Terra* (1938), este segundo exercício teatral torguiano foi o que melhor acolhimento encontrou na crítica, que, de Jorge de Sena <sup>2</sup> a Luiz Francisco Rebello <sup>3</sup> e Duarte Ivo Cruz <sup>4</sup>, coincide em considerá-lo a mais bem lograda das suas tentativas dramáticas.

Enquanto, em *Terra Firme*, o mar se encontrava indirectamente presente, pois fora ele o causador da ausência do seu oculto protagonista, e responsável pela forçada esterilidade de Maria, que, como a terra, vai murchando até morrer de secura interior, agora a sua presença é mais directa, se bem que o resultado a que conduz o seu fascínio, aqui personificado ou simbolizado pela sereia que seduz e arrasta Domingos, o noivo de Rita, para o seu reino de névoa, corais, algas e espuma, seja o mesmo que naquele drama rústico: ao saber, pelos companheiros, que o moço pescador não voltara, como que arrastada pelo mesmo cego impulso do destino que, na peça anterior, pusera termo à vida de Maria, Rita, levando na mão o mesmo ramo de flores que o pequeno Silvino quisera entregar a Domingos, corre a mergulhar definitivamente nas ondas, para se reunir ao noivo desaparecido no mar.

É no relato que Domingos faz do primeiro encontro com a sereia que mais decisivamente se revela a marca simbolista neste poema dramático de Torga.

Num arrebatamento saudoso e transfigurador, diz aí o moço pescador:

“Só então reparei na claridade do luar. Até esfreguei os olhos, a cuidar que era sonho ... O barco, a todo o pano, não andava, voava ... Nisto, começo a ver a cara da lua a chorar ... Hom’essa! Podia lá ser! Mas é que chorava, o diabo da velha! Eu morra se não chorava! Quanto mais eu olhava cá de baixo, mais ela soluçava lá em cima! Dá-me não sei quê na alma, começo a entristecer, aperta-se-me a garganta, - e não é que se me arrazam também os olhos de água?! Fica tudo baço à minha volta como se tivesse anoitecido outra vez, e de repente o céu abre-se e uma estrela avança direitinha a mim! ... Santíssimo Sacramento! Mãe de Deus! – E puz-me a rezar. Mas não valeu de nada. Ainda a oração ia no princípio, e já o clarão a bater em cheio na vela grande! Senhora dos Navegantes! ... Virgem da Misericórdia! O navio, com a pancada, tremeu como um

<sup>2</sup> *Ob. e loc. cit.*

<sup>3</sup> *Imagens do Teatro Contemporâneo*, Lisboa, Ática, 1961, pp. 31-44 e *O Palco Virtual*, Porto, Asa, 2004, pp. 68-73.

<sup>4</sup> *O Simbolismo no Teatro Português*, Lisboa, ICALP, 1991, pp. 180-186.

passarinho! Fiquei tão aflito cá por dentro, que até larguei o timão! Parecia doidinho da cabeça. O lugre, sem governo, deu uma volta como um pião. Cuidei que era ali o fim da minha vida! Mas cobrei ânimo, lá agarrei outra vez o leme como pude, e levei-o a Nordeste, que era um rumo ... O coração batia-me dentro do peito como um cavalo: - Tap! tap! tap! Ele há horas! ... Por fim o mar começou a sossegar, e eu acalmei também. Pronto! – disse cá para comigo. – Estou safo! ... Ainda não foi desta ... Ora! Eu a cuidar que tudo tinha acabado, e a procissão a sair da igreja. Limpo o suor da testa, puxo por um cigarro, faço lume, e, não sei como, olho a estibordo ... O mar era um lago de prata. O barco só me lembrava um berço ... E na crista duma onda ... Raios me partam se não parecia um bruxedo! ... Mas quando ia a gritar para a câmara, a chamar o moço, põe-se a cantar! ... Não me sai da cabeça que era a estrela em forma de gente ... Caiu primeiro do céu, e depois veio à tona ... E então linda! Tal e qual uma flor a nascer da água ... Branquinha!”<sup>5</sup>

Será uma nova aparição da sereia, surgida “de repente, por detrás de uma onda”, “ainda mais bonita que da outra vez”, cantando e dando-lhe a ilusão de que já se encontrava no céu<sup>6</sup>, que o vai lançar num sonho acordado, numa transfiguração que, por entre o nevoeiro, o arrastará para os braços álgidos da sereia, para a morte no mar, o mesmo mar em que, ostentando na mão, qual ramo de noiva, as flores que Silvino tentara ir entregar a Domingos, Rita vai precipitar-se, em corrida desvairada, para a ele se unir no amoroso e fatídico leito da morte.

4. Seis anos após a primeira publicação de *Mar*, Torga regressa ao teatro, com um novo “poema dramático”, muito diferente do anterior e de menor qualidade literária e mais escassa virtualidade cénica, a peça *Sinfonia*, marcada, como o romance *Vindima* (1945), da mesma época, por uma evidente intencionalidade político-social algo próxima do neo-realismo então ascendente, e a qual terá sido a razão da sua pronta apreensão pela polícia, como, aliás, acontecera já, anteriormente, com o quarto volume de *A Criação do Mundo* (1939) e com a primeira edição dos *Contos da Montanha*, intitulados, então, apenas *Montanha* (1941).

Dividida em quatro actos e não nos três de todas as suas outras peças e indirecta e livremente inspirada na vida de Gomes Leal, *Sinfonia* distingue-se

---

<sup>5</sup> *Mar*, acto II, cena VI.

<sup>6</sup> *Ob. cit.*, acto III, cena X.

também, formalmente, do anterior teatro do autor pela diversidade de locais em que decorre a acção dramática, que, em *Terra Firme e Mar*, se concentrava num único cenário, e pela sua estrutura, que mais do que composta por uma sucessão de actos que sejam outros tantos momentos de uma mesma acção dramática aqui se limitam a ilustrar quatro momentos da biografia do protagonista, que escassa relação acabam por ter entre si, sendo a pretensa unidade da peça dada tão só pelos vários “andamentos” da *Sinfonia* que, ao longo dela, o Poeta vai compondo, lendo ou recitando.

Assim, no primeiro acto, cuja acção decorre na prisão, em que o velho Poeta se encontra encarcerado por, muito romanticamente, ele, um convicto e activo republicano, ter atirado uma flor à rainha, quando ela passava, tendo os polícias cuidado que se tratava de uma bomba, é-nos apresentado o *Prelúdio* da sinfonia poética com que o protagonista pensa contribuir, decisivamente, para o estabelecimento da nova ordem social, convicto da força revolucionária da poesia e de que a voz dos poetas pode mais do que os tiros, pois “o tempo da vida é o nosso sonho”.

Por sua vez, no segundo acto, que se passa agora na mansarda onde o Poeta vive, com a sua fiel e dedicada companheira analfabeta Ana, que ajudara a conseguir a sua libertação e lhe suporta, pacientemente, todos os caprichos e o socorre nas suas constantes aflições pecuniárias, ouvimo-lo ler o primeiro andamento, um *Largo*, em que a revolução é comparada a um amplo e impetuoso rio que tudo remove e leva à sua frente.

No terceiro acto, a acção desloca-se para uma taberna sórdida, cuja dona, na distante juventude, fora amante do Poeta, que agora, velho, doente e abandonado, ali aparece para beber e saber notícias da filha caída na prostituição, e onde Ana vem buscá-lo para o arrastar para casa, já ébrio, por entre os tiros de uma revolução.

Finalmente, no quarto e último acto, a acção regressa à mansarda do Poeta, cuja doença cardíaca se agravou, mercê da bebida, do tabaco, do mau passado, do desleixo e da saudade da filha que não deixa de atormentá-lo e inicia-se com a leitura a Ana do *Allegro* da sinfonia e conclui-se com a previsível morte do protagonista, não sem primeiro ter revelado ao seu discípulo Paulo que a rapariga que ele perdeu e depois abandonou é sua filha, embora ela o não saiba.

Esta mal urdida e mal contada história melodramática do Poeta maldito não deixa de apresentar claros ecos simbolistas, tanto na figura e nas falas do protagonista como no teor da *Sinfonia* poética que vai compondo, muito inferior, no entanto, à restante poesia de Torga, que, neste período, alcançará a sua mais alta e definitiva maturidade e, tal como as duas peças anteriores, de

ser repassada por um forçado fatalismo, aquele que faz que o melhor amigo do Poeta venha a ser o causador do maior desgosto que ele sofre e que acaba por matá-lo, tornando-o, assim, “um instrumento inconsciente do destino”.<sup>7</sup>

Foi, decerto, por reconhecer as evidentes e insupríveis debilidades deste seu segundo poema dramático que Torga não tentou nunca recuperá-lo, revê-lo ou reescrevê-lo, agradecendo, talvez, intimamente, à polícia o tê-la retirado do mercado ...

5. Ao seu quarto e último texto dramático, *O Paraíso*, publicado, em edição de autor, dois anos depois do triste episódio de *Sinfonia*, deu Torga a denominação de *farsa*, esclarecendo, tratar-se de uma “farsa triste”, “apenas uma grotesca pantomina arbitrária e amarga, indiferente às leis da tradição e da lógica, que baralha deliberadamente a ordem dos tempos e os faz coincidir na inanidade comum”. E, vincando, mais uma vez, o fatalismo que constitui o factor de unidade de todo o seu desigual teatro, acrescenta que, em última instância, o herói desse mesmo teatro é só um, “o bicho homem a afirmar a sua liberdade e a perdê-la a seguir”, pois “a sorte que espera todos os figurantes é (...) sempre a mesma: a perdição total e sem remédio, (...) a danação perpétua a que são condenados os que se deixam envolver no jogo viciado das ficções, a cuidar que assumem o seu pessoalíssimo destino”, quando, afinal, se limitam a “viver a vida por procuração”.<sup>8</sup>

A farsa *O Paraíso* constitui a mais ideológica das peças de Torga, aquela em que o autor tornou mais explícito o seu pensamento, tanto no que se refere ao plano político como no que respeita às suas convicções metafísicas, de recorte reconhecidamente pessimista, e em que a “teologia negativa” que é a sua mais claramente se manifesta.

Pena é, contudo, que o registo e o tom que o autor consegue alcançar no primeiro acto da peça não seja mantido nos dois restantes, cujo carácter alegórico se limita a transpor para uma banal e comezinha actualidade a narrativa do Génesis, sem a força mítico-poética que esta reveste. Com efeito, a feliz solução que Torga encontrou para, no primeiro acto da farsa, com inegável credibilidade teatral, nos apresentar uma convincente e irónica metáfora da expulsão do Paraíso, recorrendo a uma situação carnavalesca, em que as máscaras – tão caras a algum teatro da *Presença*, como o foram já do de Almada – na sua substantiva ambiguidade ou dualidade, que, simultaneamente, oculta e revela, servem para sugerir dois planos diferentes da realidade que,

<sup>7</sup> *Sinfonia*, Coimbra, Coimbra Editora, 1947, acto IV, cena IV, p. 117.

<sup>8</sup> *O Paraíso*, 2ª ed., Coimbra, 1977, pp. 6-7.

através delas, se manifesta, não tem o necessário e adequado equivalente nos dois actos seguintes.

Transpondo, neles, a acção para o cenário realista de uma casa abastada de uma família rural, para, através das personagens de Lúcio, o Amigo Providencial e de Sereno, que simbolizam o Diabo e o Anjo, que lutam por conquistar os protagonistas, nos dar o equivalente rasteiramente quotidiano do drama bíblico que culmina com a morte de Abel, pontuado por diálogos em que, através das personagens de Eva e de Lúcio, o autor vai afirmando as suas convicções sobre o destino do homem, bem como as suas opiniões políticas.

É, assim, que o Diabo, aqui na figura do Amigo Providencial, proclama, logo no primeiro acto, que “o poder do tirano resulta sempre da apropriação traiçoeira da liberdade alheia”, para acrescentar logo depois que “a moral do poder, por mais voltas que se lhe dê, é sempre intolerante, opressiva, limitadora, dogmática, portanto” ou que “a noção de justiça ou de injustiça é sempre relativa, varia consoante o sistema de valores em que as relações se articulam ...”.<sup>9</sup>

Explicitando um pouco mais o seu pensamento, Torga põe a personagem que simboliza o Diabo a repetir uma ideia que o Poeta de *Sinfonia* já defendera:

“Olhe, uma coisa é certa: com gratidão ou sem ela, os que até aqui amochavam, vão abrindo os olhos. E os que estão por cima, começam a compreender que as coisas não podem continuar eternamente como até aqui, com uns apenas a mandar e outros apenas a obedecer ...”.<sup>10</sup>

Alçando-se, um pouco mais adiante, a um plano já metafísico, afirma a mesma personagem luciferina:

“Ninguém sabe para o que nasce. É esse o desafio da existência. Só à beira da sepultura, diante do que fez e não fez, é que cada um pode ver claramente que missão trazia e como a realizou ...”.<sup>11</sup>

Quando, já no segundo acto, Torga faz o Diabo definir-se como alguém que “recusou a paz da submissão, os favores da cumplicidade, os sucedâneos do

<sup>9</sup> *Ob. e ed. cits.*, acto I, cena V, pp. 39-41.

<sup>10</sup> *Idem*, acto III, cena II, p. 117.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 45.

medo, o império servil dos sentimentos, as miragens da esperança”, está a autodefinir-se como “Orfeu rebelde” que, quase blasfemamente, na sua orgulhosa humanidade, ora recusa e nega Deus ora o desafia. Daí a velada ironia que perpassa pelo modo como escreveu as falas do Anjo, que, com serena, calma e intransigente bondade, vai afirmando a transcendente ética cristã ou a veemente afirmação do Diabo de que “não existe alma humana nenhuma”, sendo o que assim se chama apenas “a sua indeterminação, a sua pusilanimidade, a sua megalomania”.<sup>12</sup>

Sobre a condição e destino do homem será agora Adão, o homem paradigmático ou o símbolo do homem na sua mais radical humanidade, a sustentar que para si, após a expulsão do Paraíso, não haveria paz nem salvação possível, dado que o problema não estava em regressar mas em ter saído, porquanto lá dentro, i.e., no Paraíso, depois de ter estado cá fora, i.e., no mundo, seria tão infeliz como agora<sup>13</sup>, vindo a caber à personagem do Diabo concluir, retirando a final moralidade da farsa, que era impossível que outro desfecho a história viesse a ter, pois “o homem fabrica sem querer as suas próprias fatalidades e é nelas que realiza, positiva ou negativamente, a grandeza de que é capaz”, constituindo, nessa medida, Caim e Abel “dois símbolos para a eternidade temporal”, aquela em que “se transpõem as portas da imortalidade e se faz a vida”.<sup>14</sup>

Janeiro 2005

---

<sup>12</sup> *Idem*, acto II, cena XIV, p. 104.

<sup>13</sup> *Idem*, acto III, cena IV, p. 133.

<sup>14</sup> *Idem*, acto III, cena XIX, p. 165.