

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



UMA SÓ PALAVRA

EXPERIÊNCIA DE NARRATIVA DRAMÁTICA

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES

PERFORMATIVAS (ESCRITAS DE CENA)

JOANA HELENA CEPEDA LIBERAL DA MOTA ARNAUT

Cascais, Maio/2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

TRABALHO DE PROJECTO

Joana Helena Cepeda Liberal da Mota Arnaut

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas (Escritas de Cena), realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa.

C a s c a i s , M a i o / 2 0 1 3

Resumo

O presente trabalho de projecto consiste na peça original intitulada *Uma só palavra*.

Na Primavera de 1814, últimos tempos do domínio napoleónico em Roma, estando ainda o Papa Pio VII preso em França, o diplomata português Miguel de Sousa é condenado à morte. Prisioneiro no castelo de Sant'Angelo desde 1811, este diplomata é condenado por ter participado numa tentativa de insurreição contra os franceses, protagonizada pelo seu jovem secretário, o italiano Antonio Falchi, que Miguel nem sob tortura denunciou. Porém, poucos dias após o dia da execução, estranhamente, Miguel acorda numa estalagem na periferia da cidade. Percebe que está vivo, mas que alguém foi executado em vez dele. Vai em busca de ser reconhecido e de saber quem morreu. Como os portugueses em Roma pensam que ele foi executado, Miguel encontra muitas dificuldades em recuperar a identidade. Começa a recordar a sua vida, desde a juventude, em Coimbra, e as dificuldades que passou devido à avareza do pai, que não pagou as despesas do seu doutoramento em Leis. Os acontecimentos que o levaram à situação inicial e a personalidade deste diplomata vão sendo revelados por outras personagens. Fica a conhecer-se a sua amizade com um actor português, Tiago Silveira, de nome artístico *Giacomo, il portoghese*, e a sua curiosa relação com Luísa Torres, cantora portuguesa, que se fazia passar por francesa para conseguir uma carreira como solista na ópera.

O ensaio relata como a peça foi construída com base numa investigação histórica sobre o diplomata José Manuel Pinto de Sousa (1754-1818), no âmbito da minha tese de Mestrado em Direito, e numa reflexão sobre arte e religião, desenvolvida no Mestrado em Teatro. Explica como o trabalho de escrita partiu do confronto entre texto narrativo e texto dramático e como, apesar de conter diálogos, assenta, usando a expressão de José Sanchis Sinisterra, numa “polifonia de vozes narrativas”.

Palavras-chave: Escritas de cena; Drama e ficção histórica; Invasões francesas; Roma; Arte e religião; Teatro e Direito; Canto lírico

Abstract

This project consists of an original play, entitled *One word only*.

In the spring of 1814, during the last days of Napoleonic domination in Rome, while Pope Pius VII was prisoner in France, the Portuguese diplomat Miguel de Sousa is sentenced to death. Imprisoned in the castle of Sant'Angelo since 1811, this diplomat is condemned for taking part in an attempted insurrection against the French, carried by his young secretary, the Italian Antonio Falchi, who Miguel did not denounce, even under torture. However, few days after the day of the execution, strangely, Miguel wakes up at an inn on the city's periphery. He realizes that he is alive, but someone else was executed. He tries to be recognized and to discover who died instead of him. Because the Portuguese in Rome think that he was executed, he finds many obstacles to recover his identity. He begins to remember his life, from youth, in Coimbra, and the difficulties experienced due to the avarice of his father, who did not pay the expenses of his doctorate in Law. The events which led Miguel to prison and his personality are revealed by other characters. We get to know about his friendship with a Portuguese actor, Tiago Silveira, known as *Giacomo, il portoghese* and his curious relationship with Luísa Torres, Portuguese singer, who faked to be French to achieve a career as an opera soloist.

The essay describes how the play was written, based on historical research about the diplomat José Manuel Pinto de Sousa (1754-1818), developed for my Master's thesis in Law, and on a reflection about art and religion, made for the Master in Theatre. It also explains how the writing work settled on the confrontation between narrative and dramatic text and how, despite containing dialogues, it is based, as says José Sanchis Sinisterra, upon a "polyphony of narrative voices."

Key-words: Playwriting; Drama and historical fiction; French invasions; Rome; Art and religion; Theatre and Law; *Bel canto*

Índice

Introdução – **p. 1**

I. Uma só palavra – **p. 3**

1. Arte, religião e esperança – **p. 3**
2. Uma primeira ideia a partir da personagem Ofélia – **p. 5**
3. De Elsinore para Coimbra e Roma. Dos shakespearianos Hamlet, Horácio e Ofélia para os portugueses Miguel, Tiago e Luísa – **p. 11**
4. Deus, juristas e artistas – **p. 13**
5. Realidade e ficção – **p. 15**
6. Identidade, tempo e esperança – **p. 16**

II. Experiência de narrativa dramática – **p. 22**

1. Texto dramático ou texto pós-dramático – **p. 22**
2. Texto dramático e texto narrativo – **p. 23**
3. Estrutura – **p. 25**
4. Temporalidade – **p. 25**
5. Espacialidade – **p. 26**
6. Personagens – **p. 28**
7. Discurso – **p. 29**
8. Arte dentro da arte, obras dentro da obra: a música em especial – **p. 31**
9. Preparação da leitura – **p. 35**
10. Alterações depois da leitura: por fim, salvar Ofélia – **p. 43**
11. Falsas expectativas, leituras “inúteis” e pormenores pessoalíssimos – **p. 45**

Conclusão – **p. 46**

Principal bibliografia – **p. 48**

Anexo – *Uma só palavra*

«Il tempo non si vede;
Nacque per gioco sol di folle arciero,
Ed è solo crudel per chi gli crede.
Un pensiero nemico di pace
Fece il tempo volubile, edace,
E con l'ali la falce gli diè.
Nacque un altro leggiadro pensiero,
Per negar sì rigido impero
Ond' il tempo più tempo non è».

Benedetto Pamphilj, Libreto de *Il trionfo del tempo e del disinganno*, Ária da Bellezza

Introdução

O presente ensaio consiste na componente escrita relativa ao meu trabalho de projecto para obtenção do grau de Mestre em Teatro, na especialização Artes performativas¹. Sendo aluna da variante Escritas de cena, o meu projecto traduziu-se na criação de uma peça original, intitulada *Uma só palavra*. O texto foi apresentado, sob a forma de leitura pública, no dia 15 de Abril de 2013, na Casa-Museu Medeiros e Almeida, em Lisboa.

Este ensaio estrutura-se da forma mais óbvia e simples.

A primeira parte versa o título do ensaio, *Uma só palavra*, que é também o título da peça, e a segunda parte explica o subtítulo: *Experiência de narrativa dramática*.

Assim, na primeira parte, seguindo a lógica clássica traçada na *Poética* de Aristóteles², explico os dois elementos principais da peça: enredo (*mythos*) e caracteres (*ethe*) ou personagens, bem como a questão da identidade pessoal que está no seu centro. Esta questão surgiu-me no seio do complexo tema da relação entre arte e religião, o qual tratei, de formas diferentes, em várias disciplinas do Mestrado.

Na segunda parte, analiso o meu processo de escrita no âmbito do Mestrado em Artes performativas na variante específica de Escritas de cena. O período de escrita incluiu a preparação da leitura pública, bem como a leitura em si. Ambas foram momentos integrantes do processo criativo, uma vez que o texto não estava terminado aquando da preparação da leitura e foi ainda alterado após a própria leitura. A leitura permitiu um “teste” ao texto, no qual se tornou patente a necessidade de alguns aperfeiçoamentos. O processo de escrita, do qual procurarei dar nota, assentou sobre o complexo tema da diferença entre o texto narrativo e o texto dramático ou, nas palavras de José Sanchis Sinisterra, «das fronteiras entre narratividade e dramaticidade»³, tema este que justifica o subtítulo *Experiência de narrativa dramática*.

Sintetizando através de uma categorização também usada por Sinisterra, a partir do estruturalismo: a primeira parte do ensaio explica a *história*, «a cadeia de acontecimentos que afectam certas personagens em certas circunstâncias espaço-temporais, segundo um determinado princípio de causalidade» e a segunda parte explica o *discurso*, «o modo como o texto concreto apresenta a *história*»⁴.

¹Exigida pelo *Regulamento geral das especializações do Mestrado em Teatro*, alínea j), ponto 7.

²ARISTÓTELES – *Poética*, na tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008 (em 1450a, 10 e depois desenvolvidos)

³SANCHIS SINISTERRA, José – *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2003, p. 11.

⁴*Ibidem*, p. 25.

Resta sublinhar, nesta introdução, que, nos termos do *Regulamento geral das especializações do Mestrado em Teatro*, os ensaios que acompanham os trabalhos de projecto têm por finalidade enquadrar e justificar o processo e objecto realizado⁵ e não o tratamento teórico de temas em abstracto. Portanto, apresenta-se aqui uma reflexão sobre um trabalho concreto, sem qualquer pretensão de dissertar em si ou teoricamente sobre qualquer dos temas que no trabalho estão em causa, nem o tema filosófico da identidade nem o tema da diferença entre o texto dramático e o texto narrativo.

Acrescento ainda que este trabalho, tal como explicarei, convoca elementos que fui coligindo ao longo de todo o percurso de Mestrado, desde a parte lectiva, passando pelos seminários de orientação até outras experiências que me foram proporcionadas pelo facto de ser aluna de Mestrado na Escola Superior de Teatro e Cinema. Trata-se, portanto, de uma experiência integrada que, se por um lado é o fim de um caminho - dos dois anos de mestrado -, por outro, espero que venha a possibilitar novos trabalhos de escrita para a cena, que gostaria de realizar.

⁵*Regulamento geral das especializações do Mestrado em Teatro*, alínea j), ponto 7

I. Uma só palavra

1. Arte, religião e esperança

Este meu trabalho final de projecto, a peça *Uma só palavra*, parte de um tema que me interessou desde o início do mestrado, o tema da relação entre a arte e a religião. Embora depois não tenha vindo a ser o foco da peça, o tema está presente na mesma simultaneamente como uma espécie de pano de fundo e também como componente do tema principal, o tema da identidade. Com efeito, antes de chegar a estas personagens, a este enredo e à questão central da identidade, percorri um caminho que partiu do binómio arte/religião.

Sobre o tema da relação entre arte e religião, apresentei uma breve exposição na aula da disciplina de Textos, leccionada pelo Professor Doutor Armando Nascimento Rosa, no dia 9 de Fevereiro de 2012.

A breve exposição teve por base duas citações que aqui reproduzo.

A primeira é de Harold Bloom: «Depois de Jesus, Hamlet é a figura mais citada na consciência ocidental, ninguém reza a Hamlet, mas também ninguém o evita por muito tempo». Bloom faz esta afirmação sobre Hamlet após ter declarado que quem adora Deus adora, em rigor, três grandes personagens literárias: *Yaveh* do Antigo Testamento, Jesus do Evangelho de Marcos e Alá do Corão, sendo Hamlet o único rival secular destas três personagens, pois afecta a cultura do mundo de forma incalculável⁶.

A segunda citação provém da *Carta aos artistas* do Papa João Paulo II: «De facto esta (a arte), mesmo fora das suas expressões mais tipicamente religiosas, mantém uma afinidade íntima com o mundo da fé, de modo que, até mesmo nas condições de maior separação entre a cultura e a Igreja, é precisamente a arte que continua a constituir uma espécie de ponte que leva à experiência religiosa (...). Mesmo quando perscruta as profundezas mais obscuras da alma ou os aspectos mais desconcertantes do mal, o artista torna-se de qualquer modo voz da esperança universal de redenção»⁷.

Entendendo religião de forma ampla, como ligação a uma transcendência, estes dois pensamentos exprimem bem a existência de uma certa religiosidade na arte e de uma pulsão artística na religiosidade.

XIX. ⁶BLOOM, Harold – *Shakespeare. The invention of the human*. London: Fourth Estate, 1998, To the reader, p.

⁷JOÃO PAULO II - *Carta aos artistas*, n.º 10. <http://www.vatican.va>

Porém, levanta-se a questão de saber se a relação entre arte e religião é uma relação de complementaridade ou, pelo contrário, uma relação de concorrência.

Na verdade, ambas parecem responder a uma mesma necessidade humana, a necessidade de transcendência, sendo que pode equacionar-se a perspectiva de que se complementam nessa resposta ou de que se excluem.

Creio que uma via de análise da questão é a de, antes de mais, pensar o que seja a transcendência. À primeira vista, o transcendente reporta-se sempre a um outro, um *alter* que, por definição, é diferente do próprio, do *ipse*.

Tal como julgo poder, sem falta de exactidão, sistematizar o resultado dos contributos de vários colegas na discussão suscitada pelo meu tema, na mencionada aula de 9 de Fevereiro de 2012, por um lado, a pulsão artística pode ser vista como uma marca do *alter* que atrai o *ipse* para além de si e, portanto, a religião seria suporte da arte e impulsionadora da criação artística.

Mas, por outro lado, a criação artística pode ser entendida como um desafio ao *alter*. Cada artista é um Prometeu, desafia os deuses, desafia o *alter* transcendente, furtando-lhe algo para dar aos mortais. Foi dito, nessa mesma aula, que a religião, enquanto conjunto estável de convicções, implica um fechamento, uma limitação, e a arte tem de ser completamente livre. Logo, a religião seria limitativa da arte. Desta perspectiva se extraiu a conclusão radical de que, entendendo religião como espiritualidade organizada ou institucionalizada, no limite, a pessoa religiosa tem de abandonar a arte ou o artista tem de abandonar a religião. A arte não é incompatível com a espiritualidade, mas é incompatível com a religião.

Para a mesma disciplina de Textos escrevi depois um pequeno ensaio intitulado *A arte religada*, o qual consistia no comentário ao texto *A tragédia absoluta* de George Steiner⁸. Neste texto, Steiner afirma que «dos géneros literários ocidentais, (...) o drama trágico é o menos separável da religião». «Na sua essência, a tragédia é uma interrogação e uma análise encenada da teodiceia». Nas tragédias estão encontros dos homens com o transcendente. «As conjecturas acerca da origem do sofrimento humano, acerca da natureza do mal, do infortúnio inexplicável ou do sucesso moralmente repulsivo bem como qualquer tentativa de dar sentido à existência humana são de teor religioso»⁹. Porém, onde haja esperança e redenção, não há tragédia. «A tragédia absoluta peca contra o Espírito santo da Esperança»¹⁰. Portanto, onde haja ligação com uma transcendência que dê sentido e, por conseguinte, esperança, não há tragédia pura, não há verdadeira tragédia, haverá melodrama ou tragicomédia. «Nem a promessa cristã de salvação nem a do socialismo meliorista e utópico – que é

⁸STEINER, George - *A tragédia absoluta*. In *Paixão Intacta*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2003.

⁹*Ibidem*, p.144.

¹⁰*Ibidem*, p.147.

uma secularização da escatologia messiânica judaica – produzirão uma tragédia»¹¹. Parece pois compreender-se que, para Steiner, a tragédia absoluta é a tragédia verdadeira, a tragédia pura. O objectivo de Steiner afigura-se ser a apresentação de uma crítica a estas teologias pela sua “imaturidade”. Elas continuam a insistir na existência de um Deus salvador quando, na verdade, ainda agora, na segunda metade do século XX, existiu um extermínio feroz do Homem pelo Homem e Deus não só não salvou como nem sequer interveio. Assim, ou Deus não existe ou, pior, existe e presenciando o holocausto nada fez, tornando-se cruel e absurdo e tornando a existência do Homem absolutamente trágica.

Parece que, para Steiner, a tragédia absoluta é uma crítica a teologias messiânicas e, acima de tudo, é um espelho da verdadeira condição humana, por isso este Autor a convoca e a teoriza. O seu objectivo não é apenas teorizá-la, mas defender o seu desenvolvimento como combate a “teologias imaturas”. Na mesma linha, segundo Steiner, se essas teologias ganhassem maturidade, admitindo o desespero, a tragédia absoluta deixaria de ter objectivo¹². Parece que, para Steiner, o interessante desafio artístico seria o desenvolvimento da tragédia absoluta, espelho da verdadeira condição humana, como arma para combater a ilusão de esperança disseminada pelas teologias messiânicas. O desenvolvimento da tragédia absoluta seria assim uma via de o Homem assumir a sua verdadeira condição. Trata-se de uma conclusão deveras nietzschiana. Contudo, Steiner parece pouco convicto de que isto acontecerá, parece anunciar que o mais provável é o Homem continuar a iludir-se com recurso à ligação a teologias “imaturas”.

Neste ensaio conclui discordando da visão de Steiner e entendendo que a raridade da tragédia absoluta não resulta da predominância da necessidade de iludir-se através da tragédia “ligada”, mas resulta da verdadeira condição humana. É difícil escrever tragédias absolutas, tragédias do total desespero, porque a esperança existe e é maior do que o desespero. Assim, a esperança enquanto característica estrutural do ser humano e, portanto, enquanto seu traço fundamental de identidade, encontra-se no centro da peça *Uma só palavra*.

2. Uma primeira ideia a partir da personagem Ofélia

Pela sua acentuada complexidade, não tinha qualquer intenção de apresentar um trabalho final de Mestrado relacionado com o tema da relação entre arte e religião. Todavia, em Março de 2012, iniciei a experiência de integrar o elenco de *Hamlet*, 66ª criação artística do *Teatro da Garagem*, sob direcção de Carlos J. Pessoa. À partida, foi-me proposto apenas assistir ao processo e,

¹¹*Ibidem*, p. 146.

¹²*Ibidem*, p. 148.

eventualmente, ajudar com a dramaturgia. Curiosamente, o encenador queria introduzir na equipa uma pessoa que “acreditasse em Deus”. No entanto, devido a uma impossibilidade superveniente da jovem actriz escolhida, acabou por surgir, para mim, a oportunidade de interpretar Ofélia, a personagem que reza (ainda que em circunstâncias peculiares) e invoca Deus, mas depois desespera, enlouquece e, supostamente, comete suicídio.

Tendo reencontrado o binómio fé em Deus/Hamlet entendi continuar o caminho já começado e não abandonar o tema base da relação entre arte e religião. Pela imensa dificuldade que tive em representar o desespero de Ofélia, decidi também, definitivamente, vir a escrever a minha peça em torno da esperança, da esperança como característica essencial do ser humano.



[Em Ofélia com Emanuel Arada (Hamlet)]



[Em Ofélia com Emanuel Arada (Hamlet), Miguel Mendes (Cláudio) e José Henrique Neto (Polónio)]

Para efeito de concretização do objecto, resolvi entender “arte” no sentido mais amplo, como criação artística e circunscrever “religião” à religião católica não apenas por ser a minha, mas por se tratar da principal religião na Europa desde os tempos do Império Romano do Ocidente e, mais marcadamente, após a queda do mesmo em 476, quando a Igreja Católica se tornou único pólo agregador no mundo fragmentado que foi o da formação dos reinos ditos bárbaros ou bárbaro-germânicos no Ocidente. Ainda no que respeita ao catolicismo, resolvi ater-me especialmente às chamadas virtudes teológicas: a fé, a já mencionada esperança e a caridade, os principais atributos da religiosidade católica.

A minha ideia original, quanto à peça em concreto, era escrever algo a partir da personagem Ofélia, pelas razões que em seguida explico. No entanto, como também explicarei, embora não tenha prosseguido essa ideia original na sua forma pura, em *Uma só palavra*, ainda que já sem o desejar expressamente, acabei por ir construindo uma personagem de matriz “ofeliana”.

Segundo Harold Bloom, *Hamlet* inaugura o drama da exaltação da identidade que Pirandello e Beckett apenas repetiram. O seu mundo não é o da alienação social nem da ausência de Deus é o

“growing inner self” que celebra continuamente¹³, sendo esta hipertrofia do *ipse* - e conscientemente lhe dou, ao contrário de Bloom, uma conotação negativa – que o leva no final a preocupar-se com a sua reputação póstuma¹⁴. Mas, na verdade, a hipertrofia do *ipse* implica a ausência de Deus, tanto que para a caracterização de Hamlet Bloom convoca Nietzsche que o compara ao homem dionisíaco: «Neste sentido o homem dionisíaco compara-se a Hamlet: ambos penetraram com olhar profundo na essência das coisas, ambos *viram* e experimentaram o desencanto da acção, porque a sua acção em nada pode alterar a essência eterna das coisas, e acham ridículo e injurioso que se espere deles a pretensão de endireitar o mundo. O conhecimento mata a acção, para agir é indispensável que paire sobre o mundo o véu da ilusão»¹⁵.

Hamlet, a peça, aparece-nos assim como filosofia nietzschiana *avant la lettre* e vai ao encontro do anteriormente explanado pensamento de George Steiner a propósito da tragédia absoluta. A verdadeira condição humana é o total abandono num mundo sem sentido e a atitude mais comum do Homem é não ter a coragem de enfrentar a sua condição e de se refugiar na ilusão da existência de um Deus salvador. Ilusão de que o cristianismo pode considerar-se a mais refinada construção, pois assenta num Deus salvador que encarna sob a forma humana – Jesus - e morre pelo Homem. Ora Hamlet, o príncipe, não só analisa a vida humana como uma sequência de mudanças sem sentido nem objectivo (nas palavras do próprio: «I lack advancement»¹⁶, cuja derradeira e mais absurda mudança é a morte¹⁷, mas ele próprio encarna a mudança sem sentido até à sua morte, igualmente sem sentido, provocando, entretanto, uma série de mortes sem sentido. Isto porque, bem analisada a peça, nenhuma morte teria ocorrido, nem a sua própria, se Hamlet não iniciasse o processo de chamemos-lhe “auto-análise vingativa” através do que Bloom designa “teatralidade assassina”¹⁸, encenando e interpretando a sua própria loucura, fazendo dramaturgia e promovendo um espectáculo que desencadeia todas as mortes. Bloom cita G. Wilson Knight que, muito expressivamente, considera Hamlet o “embaixador da morte”, pois «nenhuma outra personagem excepto Jesus de Marcos, nos fala com a autoridade do *undiscovered country*»¹⁹.

E assim cresce este confronto entre Jesus e Hamlet.

¹³BLOOM - *Shakespeare*, p. 405.

¹⁴*Ibidem*, p. 421.

¹⁵NIETZSCHE, Friedrich - *A origem da Tragédia*, Tradução de Luís Lourenço. Lisboa: Lisboa Editora, 1995, p. 95.

¹⁶SHAKESPEARE, William – *Hamlet*. Edição de Richard Andrews e Rex Gibson. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, Acto III, cena 2, linha 308.

¹⁷BLOOM - *Shakespeare*, p. 395.

¹⁸*Ibidem*, p. 411.

¹⁹*Ibidem*, p. 423.

Harold Bloom entende que o “let it be” pronunciado por Hamlet às portas da morte supera a dualidade “to be or not to be”, põe-na de lado²⁰. Não há em Hamlet confiança na ressurreição, nem niilismo, ele representa um *tertium genus*, não é a fé na “transcendência religiosa” nem a sua negação mas, em suma, a transcendência secular. Este *tertium* resulta da hipertrofia do *ipse* e do aniquilamento da ligação a qualquer *alter*.

Não há ligação com um *alter* extra-humano, porque mesmo o elemento sobrenatural, o Espectro do pai, só aparece para revelar de forma mais teatral algo que Hamlet poderia facilmente conjecturar sozinho. Note-se que é só com Hamlet que o Espectro fala e mais ninguém ouve o que lhe diz, podendo pois tratar-se também de um produto do *self*. Na versão do *Teatro da Garagem* leva-se esta ideia ao limite, suprimindo qualquer aparição visual e todo o texto do Espectro. Hamlet, interpretado pelo actor Emanuel Arada, está completamente sozinho e vai balbuciando o que lhe estaria a ser dito pelo fantasma do seu pai. O facto de, na peça, os soldados e Horácio também verem o Espectro não obsta esta tese, pois o mesmo se lhes aplica e mais facilmente: poderia tratar-se de produto dos seus *selves*, da imaginação estimulada pelo cenário nocturno, conjugada com maus pressentimentos gerados pelo contexto da morte do rei e rápido casamento da rainha com o cunhado. Horácio exprime bem essa realidade visto que encara o Espectro como um sinal de males vindouros e há nele medo dos males que possam acontecer (“feared events”) “à nossa gente”²¹ (“unto our countrymen”) e não medo por ver um fantasma. Na versão do *Teatro da Garagem*, Horácio, interpretado pelo actor Nuno Nolasco, chora enquanto fala com o Espectro (que como já referi, nunca aparece), suportando a ideia de um sentimento de preocupação com o que poderá suceder.

Hamlet também se desliga do *alter* humano porque se afasta do amor. Ofélia (provavelmente inspirada numa rapariga chamada Kate Hamlet que se afogou no rio Avon, supostamente devido a um desgosto amoroso, quando Shakespeare era jovem²²) é a vítima mais directa desse “turning aside from love”, nas palavras de Harold Bloom. Esta personagem, que não tem na peça outra razão de ser senão amar Hamlet, é por ele repudiada com especial violência verbal. Ofélia é a personagem que reza enquanto Hamlet questiona o sentido da vida. Dir-se-ia que não reza mesmo, que está só a fingir de modo a ter um pretexto para estar ali, tal como o seu pai, Polónio lhe indicou que fizesse²³. Mas quem pode afirmar que não reza verdadeiramente, naquele momento tão constrangedor? Na versão do *Teatro da Garagem*, Ofélia reza duas orações em simultâneo: uma em latim que está gravada e é um pedido de auxílio na aflição e cujo som serve de fundo ao solilóquio “ser ou não ser”, a outra, dita sem som, é de confiança e esperança. Com o irmão ausente, após a morte do pai e a partida de

²⁰*Ibidem*, p. 421.

²¹SHAKESPEARE, William – *Hamlet*, Acto I, Cena 1, linha 125.

²²BLOOM - *Shakespeare*, p. 389.

²³SHAKESPEARE, William – *Hamlet*, Acto III, Cena 1, linhas 44 a 49

Hamlet para Inglaterra, Ofélia enlouquece e acaba por morrer afogada. A morte nas águas simboliza a busca de regressar ao útero, a busca de protecção no abandono. Ofélia morre porque não suporta viver só e, nesse sentido, representa a negação da exaltação do *ipse* que caracteriza Hamlet.

Horácio e Ofélia são pois *selves* que exprimem o *alter*. Horácio é também expressão de *alter* quando o rei lhe pede para olhar por Ofélia enlouquecida²⁴.

Horácio e Ofélia amam Hamlet, sem serem verdadeiramente amados por ele. A resposta à pergunta “Porque amamos Hamlet?” lançada por Harold Bloom contribui para melhor compreender a relação entre arte e religião.

Alguns amarão Hamlet por reverência a essa exaltação do *ipse*, conjugada com a assunção do sem sentido da vida e que a desprende de ligações limitativas, sentimento que chamarei síndrome de Hamlet. Amam Hamlet por causa de Hamlet. É amar Hamlet por causa de Hamlet que leva à conclusão da aula de *Textos* atrás referida de que a arte é uma transcendência secular que se opõe à “transcendência religiosa” e que declara que a religião não gera arte.

Mas outros amarão Hamlet porque rejeitam a hipertrofia do *ipse* e gostariam de o salvar do solipsismo e da infelicidade que do mesmo advém. Este ensejo de salvar o Homem de si mesmo, esta vontade de redimir, que chamarei síndrome de Jesus, também é gerador de arte. Não implica ser-se cristão, mas ter um sentimento cristão e tornar-se “voz da esperança universal de redenção”²⁵. Talvez nas mulheres, que durante séculos foram consideradas mais responsáveis pela perdição, se encontre mais o sentimento de vontade de redenção. Isto ajudaria a compreender a significativa afirmação de Harold Bloom de que Hamlet é tudo para todos os homens e para algumas mulheres, afirmação que o Autor deixa por explicar.

Hamlet é um absoluto para si próprio, mas Horácio e, sobretudo, Ofélia são relativos para si mesmos.

Arte desligada e arte religada existem ambas. Por isso amamos Hamlet, mas também amamos Horácio e Ofélia. Hamlet é arte, mas também Horácio e Ofélia o são.

Assim, a minha primeira ideia para a peça foi a de escrever algo sobre estas personagens. No entanto, terminada a carreira de *Hamlet*, no *Teatro da Garagem*, no final de Maio de 2012, com mais distanciamento e objectividade, pareceu-me menos interessante esta via, dado que há séculos se tem escrito sobre, a partir de e em torno de Hamlet. A peça corria o risco de implicar um trabalho de investigação inabarcável e um resultado porventura pouco original. Afinal, Hamlet é seguramente a personagem mais conhecida do teatro ocidental. Abandonei então esta linha para buscar algo que

²⁴ «CLAUDIUS - Follow her close, give her good watch I pray you». SHAKESPEARE, William – *Hamlet*, Acto VI, Cena 5, linha 73.

²⁵ JOÃO PAULO II - *Carta aos Artistas*, n.º 10

apenas eu e poucos conhecem. Sendo a minha formação base o Direito, mais especificamente a História do Direito, pareceu-me que haveria material dramático na minha tese de Mestrado em História do Direito e que poderia aproveitar o extenso trabalho de investigação histórica que realizara nessa sede.

3. De Elsinore para Coimbra e Roma. Dos shakespearianos Hamlet, Horácio e Ofélia para os portugueses Miguel, Tiago e Luísa

No dia 12 de Junho de 2007, defendi a minha tese de mestrado em Direito, na área de Ciências Histórico-Jurídicas, sob orientação do Professor Doutor Nuno Espinosa Gomes da Silva. A tese denominava-se *José Manuel Pinto de Sousa (1754-1818), lente de leis e diplomata. Os seus “Elementos da Hermeneutica do Direito Portuguez” (1787)*, mas foi depois publicada, em Maio de 2011, com um título mais “comercial”: *A inteligência das leis. Os “Elementos da Hermeneutica do Direito Portuguez” de José Manuel Pinto de Sousa (1754-1818), professor e diplomata*²⁶.

O objectivo da tese era estudar e publicar um manuscrito inédito que constitui um dos primeiros escritos portugueses conhecidos sobre hermenêutica jurídica. Como também quase nada se sabia da vida do seu autor, acabei por fazer a sua biografia, trabalho que se revelou muito mais interessante do que o esperado. Este professor de Direito, que teve uma juventude difícil devido à avareza do seu pai, após 15 anos de ensino, abandonou a Universidade para se tornar um espião em Madrid e depois em Paris, ao serviço do Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, Luís Pinto de Sousa Coutinho. Veio mais tarde a conseguir uma posição diplomática muito relevante como ministro plenipotenciário, cargo que hoje equivale, com apenas algumas diferenças formais, ao de embaixador, do príncipe regente D. João junto dos então designados Estados Pontifícios, em Roma.

Foi esta figura histórica do final do século XVIII, início do século XIX, que serviu de base para a criação da personagem Miguel de Sousa. Por essa razão apresento um breve resumo da sua vida e contexto.

José Manuel Pinto de Sousa nasceu em Lamego, em 1754 e doutorou-se, em 1778, na Universidade de Coimbra. Em 1787, na função de leccionar a 1ª cadeira analítica, dedicada ao estudo teórico e prático das regras de interpretação jurídica, procurou cumprir a reforma pombalina, escrevendo umas lições de hermenêutica do direito português, das quais se descobriram três versões manuscritas. A reforma pombalina da universidade, lançada em 1772, assente no despotismo

²⁶ARNAUT, Joana Liberal - *A inteligência das leis. Os “Elementos da Hermeneutica do Direito Portuguez” de José Manuel Pinto de Sousa (1754-1818), professor e diplomata*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2011.

iluminado, pretendia ser base da reforma de todo o reino, tornando-o digno de pertencer à Europa cristã iluminada. Não obstante esta preocupação, o grande esforço era de afirmação da identidade portuguesa. Isso se manifestou especialmente no Direito. Tentou enraizar-se o estudo do direito pátrio, introduzindo nos cursos o estudo directo das fontes e legislação portuguesas, auxiliado por compêndios escritos por professores portugueses.

Este autor, inserido ainda na aliança entre a tradição romanista e o pensamento jusracionalista (o qual pretendendo elaborar um sistema geral de regras de interpretação por oposição ao carácter esparso das regras de Direito romano, continuava a partir quase sempre destas), representa uma pequena ruptura com a mesma em direcção ao positivismo legalista codificador.

Diferentemente de Pascoal José de Melo Freire, o hoje mais famoso jurista académico do iluminismo, Sousa repudia as regras de interpretação romanas, pois estas apenas deveriam aplicar-se à interpretação do direito romano, o qual, na sua opinião devia deixar de ser fonte subsidiária de direito em Portugal.

Quanto ao jusracionalismo, critica a famosa Lei de 18 de Agosto de 1769, dita Lei da boa razão e afirma explicitamente que as leis não obrigam pela razão em que são fundadas mas pela vontade do imperante e não considera o direito natural como subsídio da interpretação.

Elevado à categoria de lente substituto proprietário em 1790, este professor, entre 1797 e 1801, data da sua jubilação, desapareceu misteriosamente da Universidade.

Fora nomeado agente diplomático paralelo em Madrid, devido à desconfiança que o Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, Luís Pinto de Sousa Coutinho nutria pelo embaixador Diogo Sampaio.

Portugal, imerso no conflito entre Grã-Bretanha e França, procurava firmar a paz com a República Francesa quebrada após a nossa participação na guerra do Rossilhão (1793-1795). Espanha mediava as negociações de forma duvidosa e pesavam sobre o nosso reino ameaças de invasão francesa.

Pinto de Sousa, enviado para apurar a idoneidade da potência mediadora, exerceu espionagem e negociações paralelas.

Quando o Directório francês aceitou negociar directamente com representantes portugueses, Sousa, nomeado secretário do embaixador extraordinário Diogo de Noronha, rumou a Paris.

Fracassada a missão e acusado de conspirador pelo governo espanhol, a sua perspicácia e rigor nas análises conjunturais agradaram ao príncipe regente D. João.

Nomeado, em 1801, ministro plenipotenciário na Suécia, por problemas de reciprocidade diplomática, não chegou a partir para Estocolmo. Ficou em Lisboa e participou na conclusão das

pantanosas negociações da paz com a França, efectivada dois meses antes de Napoleão ser proclamado Imperador.

Escolhido em 1804 para representar Portugal junto da Santa Sé, viveu em Roma as dificuldades imensas provocadas pela invasão quase simultânea do Estado acreditante e do Estado acreditador. Morreu na *Cidade Eterna*, em 1818.

Por ter sofrido a opressão do imperialismo francês, os textos escritos ao longo da sua carreira diplomática, revelam, no pensamento deste jurista, alguns leves traços de liberalismo e, se não alcançou a concepção do Direito como protector da liberdade, centrado na justiça, passou além do Direito impositor da ordem, focado na segurança.

Na hermenêutica, bem como no geral do seu pensamento, não sendo um inovador é um autor de ruptura, que representa a abertura a um novo tempo.

Porque embora quisesse basear-me na pessoa deste jurista para criar a personagem principal da peça, não pretendia fazer uma reconstituição histórica, mudei-lhe ligeiramente o nome para Miguel de Sousa. Decidi usar o contexto que a figura histórica viveu em Roma, pelo dramatismo que comporta e pelo ambiente inquestionavelmente ligado à arte e à religião que oferece. Para confrontar com uma personagem introvertida e cerebral, criei duas personagens artistas e sensoriais: o extrovertido e “don juanesco” actor Tiago Silveira, de nome artístico *Giacomo, il portoghese*, e a cantora portuguesa Luísa Torres que se faz passar por francesa, sob o nome Louise La Tour.

4. Deus, juristas e artistas

A base para a construção da história da peça era a contraposição entre uma personagem com fé, altruísta e que não é artista e um artista, sem fé e individualista. Tinha desde o início o objectivo de, depois, ao longo da peça, negar por completo essa contraposição demasiado limitada e maniqueísta.

No entanto, ela apareceu expressa na sinopse que apresentei publicamente na Escola, perante o júri composto pelo Professor Doutor Armando Nascimento Rosa e pelo Professor Doutor David Antunes.

“No início do século XIX, em Roma, um diplomata português que gostava de ser artista mas a quem não é reconhecido talento, torna-se um importante mecenas. É amigo de um actor português também residente em Roma. O diplomata é ainda um iluminista cristão com fé em Deus e na razão universal. O actor, individualista ateu, rege-se apenas pelo princípio *carpe diem*.”

Devido à partida da família real portuguesa para o Brasil e à entrada do general Junot em Lisboa em Novembro de 1807, o diplomata é mandado abandonar as suas funções, mas não o faz por entender ser seu dever ficar. Algum tempo depois, por ter deixado de receber vencimentos, tem de vender bens, incluindo as obras de arte que possuía. Em Fevereiro de 1808, o general Miollis conquista Roma e o diplomata perde o contacto com o actor.

No Verão de 1809, os Estados Pontifícios são anexados ao império napoleónico e o Papa deportado. O diplomata é preso por supostamente instigar o povo da cidade à revolta. Mais tarde é condenado à morte e embora se sinta injustiçado, resigna-se por poder morrer com heroísmo.

Na manhã do dia da execução, estranhamente, acorda numa estalagem longe da cidade. Tenta saber o que se passou junto de conhecidos. Mas, tendo sofrido maus tratos na prisão, os amigos não o reconhecem e hostilizam-no afirmando que o homem que ele diz ser está morto. Alguns estiveram presentes na hora da sua execução.

Vai então em busca de saber quem morreu em vez dele”.

Como se pode constatar pela leitura da peça, esta é fiel à sinopse no que respeita aos acontecimentos de base histórica e à dualidade entre as personagens Miguel de Sousa, o jurista diplomata e Tiago Silveira, o actor *Giacomo, il portoghese*.

Aconteceu, porém, que nem *ab initio* a contraposição fé, altruísmo/falta de fé, individualismo se veio verdadeiramente a efectivar na peça. Mais do que confrontar a religião e a arte como respostas humanas a uma necessidade de transcendência ou como resultado de transcendências opostas, pretendi abordar ambas como parte da identidade, versando a questão da própria identidade, como resultado da conjugação entre consciência de si próprio, reconhecimento **do** outro e reconhecimento **pelo** outro.

As personagens foram-se tornando progressivamente mais ambíguas. Miguel é um jurista muito rigoroso, mas que se dedica a uma actividade que na época era altamente ilícita, o jogo a dinheiro. Tiago não é de todo um individualista e sendo ateu, não quer ser injusto com Deus. A fé e o altruísmo de Miguel têm um enorme entorse, por uma certa frieza e pouca proximidade com que se manifestam.

Houve também um pormenor presente na sinopse que depois abandonei: a pretensão artística da personagem do diplomata. Alguns aspectos da história também resultaram diferentes. Miguel não é preso em 1809, mas só em 1811 e não pelo facto de instigar o povo à revolta (acto que não seria coerente com as características de grande prudência e sensatez que a personagem foi adquirindo ao longo do trabalho de escrita), mas por ter participado na preparação de uma insurreição na qual é protagonista o seu jovem secretário, a personagem Antonio Falchi, também jurista.

Não é na manhã do dia da execução que Miguel acorda numa estalagem, mas uns dias depois. Não são amigos que não o reconhecem, mas pessoas que o conheciam pouco ou apenas de vista,

porque me pareceu mais verosímil a situação de Miguel não ser reconhecido por ninguém se não encontrasse nenhuma das pessoas que lhe eram mais próximas. O que não seria difícil, dado o contexto de perturbação e ocupação militar e o facto de poucas pessoas lhe serem próximas.

5. Realidade e ficção

Na peça, há duas personagens baseadas em figuras históricas reais: Miguel e o seu pai, e uma personagem que é reconstituição de uma figura histórica: o Papa Pio VII. Todas as outras personagens são ficcionais.

A situação das origens da personagem Miguel corresponde à da pessoa real José Manuel Pinto de Sousa, que era filho de dois membros da pequena nobreza, Rodrigo Pinto de Sousa e Maria Inácia Pinto de Vilhena, que estiveram para casar. Porém, o casamento frustrou-se, vindo Maria Inácia a casar com um primo, depois de ter dado à luz um filho de Rodrigo. José Manuel chegou a ser registado como enjeitado porque o pai, embora o tenha mandado baptizar e providenciado o seu sustento e estudos, só aquando da sua entrada na Universidade de Coimbra o reconheceu como seu filho. Rodrigo Pinto de Sousa era um homem notoriamente avaro e não contribuiu para as despesas de doutoramento do filho²⁷. No entanto, a pessoa real não viveu num casebre e não é certo, embora seja muito provável, que não tenha conhecido a mãe. Utilizei estes elementos para aumentar o dramatismo da situação da personagem.

José Manuel Pinto de Sousa abandonou a academia em 1798 e esteve em Espanha e em França como agente paralelo e espião na época em Portugal tentava desesperadamente negociar a paz com a França. Terá sido uma das primeiras pessoas em Portugal a aperceber-se do impacto da revolução francesa no mundo político²⁸. Não utilizei estes elementos na peça, dada a sua excessiva complexidade. A personagem esteve apenas em França de onde enviou informações de relevo sobre o curso da revolução.

A figura histórica chegou a Roma efectivamente no Verão de 1805, mas fixou-se num palácio em S. Lorenzo in Panisperna e só em Dezembro mudou para a Villa Aldobrandini que arrendou. A sua residência nesta Villa, ao contrário do que acontece na peça, foi breve, pois em 1807 teve de se mudar daí, devido ao reumático que lhe causava a humidade do jardim. A pessoa real, no ano de 1805, já tinha 51 anos. Para ser mais compatível com a acção da peça, a personagem Miguel é cerca de 15 anos mais novo e comprou Aldobrandini onde se mantém, até ser preso em 1811. Esta

²⁷ARNAUT - *A inteligência*, p. 14 e ss.

²⁸*Ibidem*, p.38 e ss.

permanência permite criar uma ligação intensa da personagem a uma casa concreta, grande e com extenso jardim, por contraste com o detestado casebre de Coimbra.

No tempo da invasão de Portugal, a pessoa real foi destituída do cargo diplomático. A personagem segue o mesmo destino e a carta lida na peça, pela personagem Antonio, é a transcrição da carta real. Ambos, pessoa e personagem recusam sair de Roma. A pessoa vendeu tudo o que tinha de valor, quase teve de pedir esmola, mas subsistiu até Maio de 1814, tendo integrado o cortejo do Papa no seu regresso a Roma, numa carruagem fiada²⁹. Na peça, ficciona-se uma iniciativa que a personagem Miguel tem de participar numa insurreição da qual o seu jovem secretário é um dos protagonistas. Situação que o leva a ser preso e condenado à morte. Esta tentativa de insurreição, movida por jovens rapazes romanos, é totalmente fictícia.

Apesar da sua notória capacidade de observação e de interpretação de palavras e atitudes alheias e de ser um jurista sério e uma pessoa religiosa, José Manuel Pinto de Sousa não era tão rigorista quanto a personagem. A característica de ser jogador de cartas foi criada a partir do facto de o diplomata real, na sua correspondência, usar por vezes a expressão “a carta escondida”.

Embora Bonnacorsi fosse o nome de uma família nobre do tempo, com a qual o diplomata se relacionou, a Condessa Beatrice é fictícia. Fictícia é também Louise/Luísa, a falsa francesa que criei a partir de um bilhete que o diplomata escreveu a uma *Mademoiselle* Elisa, pedindo-lhe que viesse tocar harpa a uma reunião de senhoras que ia haver na Legação³⁰. Desconhece-se qualquer relação amorosa da figura histórica, que na Primavera de 1814 tinha 59 anos e graves problemas de saúde, e veio a morrer solteiro, em Roma, no dia 26 de Março de 1818, após prolongada doença do foro respiratório. A carta que anuncia à personagem Miguel a morte do pai é parte de uma das cartas pelas quais se deu notícia para Portugal da morte do próprio José Manuel Pinto de Sousa³¹.

6. Identidade, tempo e esperança.

As três personagens principais da peça, por razões diferentes, encontram-se diante da própria morte o que lhes causa, também de forma diferente, a perda da identidade. Miguel perde a identidade pelo não reconhecimento pelo outro, pelo *alter*, enquanto Tiago e Luísa perdem a identidade pelo desconjuntar do *ipse*.

Miguel que em Coimbra, por vergonha de viver num casebre, se isolava também em Roma, apesar de ter influência política, boa situação económica, um certo ascendente social e cultural e

²⁹ARNAUT - *A inteligência*, p. 96 e ss

³⁰ANTT. Correspondência das Legações portuguesas, (Roma), 1804-1814, Cx. 834.

³¹ARNAUT - *A inteligência* p. 111

fama de jogador, é um homem distante que não se mostra muito. Com a perda do cargo e dos ordenados parece fechar-se em casa e sendo depois preso, desaparece durante 3 anos. Pelo passar do tempo as pessoas, que já o conheciam pouco, perdem a memória das suas características físicas e atribuem-lhe outras que ele não tem e parecem ser as de Tiago, a pessoa que alguns viram ser executada no Castelo de Sant'Angelo e que outros, provavelmente, teriam visto várias vezes com Miguel e que, entretanto, também desaparecera. Na verdade, era Tiago que andava com Antonio a contratar artistas para as festas da Legação. Foi Tiago quem concretizou o desejo de Miguel convidar muitas pessoas para a sua casa.

Apesar da alteração do que o filósofo John Locke chama *substância*, Miguel não perde o que o mesmo filósofo designa *identidade pessoal*. «A *substância* na qual o eu pessoal consistia num determinado momento, pode variar num outro momento sem se alterar a identidade pessoal»³². «Porque, uma vez que a consciência acompanha sempre o pensamento e é o que faz com que cada um seja ele próprio e, desse modo, se distinga de todas as outras coisas pensantes, é somente nisto que consiste a identidade pessoal, ou seja, a singularidade de um ser pessoal»³³. «Nada para além da consciência pode unir existências distantes numa mesma pessoa»³⁴ «Portanto, o que quer que possua a consciência de acções presentes e passadas é a mesma pessoa, à qual ambas pertencem»³⁵

Não obstante alterações físicas comportamentais, visto que pratica actos que antes nunca praticaria como furtar um cavalo, insultar Pedro Teixeira e cometer um atentado à integridade física, Miguel tem consciência de si e vai reconstruindo todo o seu passado. Chega a manifestar expressamente consciência das alterações comportamentais ao afirmar «o Miguel de Sousa que ele (Pedro Teixeira) conhecia nunca o teria chamado estúpido».

Contrariamente, Tiago é a figura que se mostrava, que congregava muitas pessoas à sua volta e causava grande impacto nelas. É o próprio Miguel quem o atesta: Tiago «só com um sussurro ganhava a plateia». A frase «só com um sussurro pode-se ganhar a plateia» foi-me dita pelo encenador Carlos J. Pessoa nos ensaios de *Hamlet* e pareceu-me ideal para caracterizar um actor que causava grande impacto emocional. Mas Tiago contrai uma doença que ao tempo era fatal, a sífilis, (que não é nomeada na peça) e vai-se embora, apenas referindo a sua situação numa metáfora muito hermética ao mencionar a gôndola como uma aproximação à clássica barca que leva os mortos para o outro lado.

³²LOCKE, John – *Ensaio sobre o entendimento humano*. Volume I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, capítulo XXVII, 13.

³³*Ibidem*, 11.

³⁴*Ibidem*, 25.

³⁵*Ibidem*, 18.

A imagem de Tiago, o homem que por excelência se mostrava e que os outros queriam ver, é tão vítima do tempo como a de Miguel, o homem que se escondia. Ironicamente, Tiago é reconhecido pela francesa Sophie, mas o povo de Roma, o mesmo que o via representar no palco e nas ruas, vai vê-lo ser executado como se fosse outra pessoa, sem se aperceber disso. Tiago, que estava condenado a perder a sua substância e a sua identidade por uma doença que produz lenta degeneração física e mental, encontra a circunstância de poder salvar um amigo e não conservar a substância além da identidade pessoal, facto que mais o angustiava, como ele próprio afirma «Não queria estar convosco e não ser eu». Assim, por causa do tempo, contrariando o princípio da identidade, dois homens foram o mesmo.

Na personagem Luísa revelam-se diferentes problemas de identidade. Começa pela necessidade de se destacar de um grupo para ter identidade, as vozes num coro não se conseguem atribuir individualmente. Há uma identidade colectiva, mas não identidade singular. Depois, há a questão de ver a sua identidade nacional como um entrave à construção e afirmação da sua identidade artística, sendo que para ela parece não haver identidade pessoal sem identidade artística. Por isso, Luísa mente sobre a sua identidade e chega a falsificá-la. Esse acto terá a consequência paradoxal de lhe retirar a identidade artística, pois tem de ficar refugiada em Aldobrandini e nem nos coros volta a cantar, sendo que os outros coralistas se esquecem dela. No entanto, a sua identidade como pessoa começa a reconstruir-se a partir daí. O encontro com Tiago permite-lhe verificar que é possível ser reconhecido como artista mesmo sendo português, e o encontro com Miguel permite-lhe compreender que a vida é mais importante do que a arte. «A vida é mais importante que o teatro» foi uma frase que também ouvi do encenador Carlos J. Pessoa nos ensaios de *Hamlet*.

Luísa, que à partida já não é uma personagem muito racional, será também vítima do tempo que produz nela a erosão da esperança ao ponto de provocar o distúrbio da razão, da medida das coisas. Em consequência de actos irracionais fruto da perturbação mental como deixar de comer e de dormir e, finalmente, de se colocar numa intempérie, provoca a doença que lhe causará a perda da memória. «Pela memória, fundo-me *a posteriori*, retroactivamente: assumo hoje o que, no passado absoluto da origem, não tinha sujeito para ser recebido e que, a partir de então, pesava como uma fatalidade. Pela memória assumo e ponho de novo em questão. A memória realiza a impossibilidade: a memória assume, posteriormente, a passividade do passado e domina-o. A memória como inversão do tempo histórico é a essência da interioridade»³⁶. Sendo a memória essência do *ipse*, a sua perda

³⁶LEVINAS, Emmanuel – *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 43

«interrompe a consciência e sendo a nossa consciência interrompida e perdendo nós de vista os nossos próprios passados, levantam-se dúvidas se seremos ou não a mesma coisa pensante»³⁷.

Muito perto da morte, Luísa recorda-se apenas do verso de uma ária: «Ond'il tempo più tempo non è». Parte do libreto de *Il trionfo del tempo e del disinganno*, um oratório com música de Georg Friedrich Haendel (1685-1759), o texto é da autoria de um clérigo, o Cardeal Benedetto Pamphilj (1653-1730)³⁸. Trata-se de um texto muito interessante: «O tempo não se vê; nasce apenas como brincadeira de um arqueiro louco e só é cruel para quem acredita nele. Um pensamento inimigo da paz fez o tempo inconstante e devorador. Além de asas, deu-lhe uma foice. Para lutar contra tão rude poder, nasceu um outro pensamento generoso onde o tempo já não é tempo»³⁹.

Creio que o texto, falando do tempo, é sobre a esperança. É talvez uma profissão de esperança feita ao contrário, nega a crença no efeito destruidor do tempo, para acreditar em algo que resgata o ser humano, cada ser humano, com a sua identidade, da destruição pelo tempo. Algo mais poderoso do que o tempo e a morte.

Em toda a peça está presente o factor religioso «o factor religioso representa a natureza do nosso eu enquanto se exprime em certas perguntas: “Qual é o significado último da existência?”; “Porque existe a dor e a morte, porque é que, no fundo, vale a pena viver?”»⁴⁰ «Estas perguntas dirigem-se ao fundo do nosso ser: são *inextirpáveis*, porque constituem como qua a textura de que é feito»⁴¹.

A busca do sentido da vida e a indignação perante o mal e o sofrimento tornam-se particularmente prementes num ambiente de opressão. Assim, por exemplo, a personagem Octavia afirma expressamente que Deus “é burro” por permitir a tirania e na narração de Valière, presente-se a pergunta “Onde está Deus quando há 43 mil cadáveres por causa da ambição de um só homem?”

O factor religioso é apresentado directamente na dualidade Miguel/Tiago que discutem a existência de Deus, num ambiente profano, enquanto jogam e bebem.

Todas as personagens se movem na mundividência cristã, falam de Deus, céu e inferno; criação, morte e ressurreição.

³⁷LOCKE – *Ensaio*, capítulo XXVII, 12.

³⁸Verifiquei depois a curiosa coincidência de que Benedetto Pamphilj era filho do Cardeal Camilo Pamphilj que abandonou o sacerdócio para casar com Olimpia Aldobrandini, membro da família que mandou construir a Villa Aldobrandini, espaço onde decorre grande parte da acção da peça.

³⁹Tradução minha. A ária pode ouvir-se na interpretação de Cecilia Bartoli em LES MUSICIENS DU LOUVRE – MARC MINKOWSKI. London: Decca, 2005. 1 CD Audio.

⁴⁰GIUSSANI, Luigi – *O sentido religioso*. Lisboa: Editorial Verbo, 2002, p. 67

⁴¹*Ibidem*, p. 69.

Miguel professa a fé e a esperança enquanto Tiago as nega. Em Tiago «A busca do sentido da vida, a urgência, a exigência de um sentido para a vida torna-se um espectáculo de beleza, assume forma estética»⁴².

Contudo, na verdade, a fé e a esperança de Miguel são incompletas ou amputadas.

«Pela fé crê-se na existência de Deus, no que Ele revelou e no que a Igreja propõe»⁴³, mas Miguel parece ligar-se a Deus por falta de outro *alter* a quem ligar-se ou a quem recorrer e ir à igreja por falta de uma casa. Não pode ligar-se ao pai que o trata com aspereza e o abandona no momento essencial do seu doutoramento, nem à mãe que nunca lhe responde e também não tem amigos por vergonha do casebre e da penúria em que vive. A sua fé parece vir da falta de opção.

«Pela esperança deseja-se o reino dos céus e a vida eterna, a esperança protege contra o desânimo, sustenta no abatimento e preserva do egoísmo, proporciona alegria mesmo no meio da provação»⁴⁴. «A promessa está na origem, na própria origem da nossa feitura. Quem fez o homem fê-lo “promessa”. *Estruturalmente* o homem espera; estruturalmente, é mendicante; estruturalmente a vida é promessa»⁴⁵. «E é negar a natureza dizer: “Tu não esperas nada”»⁴⁶

A esperança parece ser a característica mais marcante de Miguel. Espera ter uma casa grande e convidar muitas pessoas para a sua casa; espera ir para Roma; espera uma esposa; espera nunca ser viúvo; espera recuperar a sua casa e os seus criados; espera que a tirania acabe; espera ser libertado da prisão. A esperança é expressa sob a forma de promessas feitas a si mesmo e aos outros. Mas a esperança assume-se nele quase como uma exigência de que algumas coisas lhe caíam do céu em compensação da falta dos pais, da dificuldade que passou na juventude, da sua rectidão e do seu zelo religioso.

A caridade, a maior das virtudes cristãs⁴⁷ que consiste em «amar Deus por Si e ao próximo como a nós mesmos por amor de Deus»⁴⁸ é a virtude parcialmente comum às personagens Miguel e Tiago. Em Miguel mais material, em Tiago mais sentimental. A caridade não é só nem é sobretudo um sentimento⁴⁹, consuma-se em actos e resultados desses actos, mas os actos e até os resultados, sem a expressão dos sentimentos, ficam mais pobres.

A última das modificações introduzidas no texto antes da leitura, foi a aparição de Napoleão. Napoleão, o tirano, surge, pela voz de Valière, a fazer algo que Miguel não conseguiu: expressar um

⁴²*Ibidem*, p. 99.

⁴³*Catecismo da Igreja Católica*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1999, 1814 e 1815.

⁴⁴*Ibidem*, 1817 a 1820

⁴⁵GIUSSANI - *O sentido*, p. 79.

⁴⁶*Ibidem*, p. 106.

⁴⁷Carta de São Paulo aos Coríntios, 13, 13. «Agora permanecem estas três coisas: a fé, a esperança e a caridade; mas a maior de todas é a caridade».

⁴⁸*Catecismo da Igreja Católica*, 1822.

⁴⁹BENTO XVI – *Carta encíclica “Deus caritas est”*. Prior Velho: Paulinas, 2006, p. 32

sentimento pelo outro. Napoleão diz a um jovem rapaz com quem falou alguns minutos que gosta dele, Miguel não o diz a Antonio que com ele viveu e trabalhou cerca de seis anos.

No momento fulcral da acção, Miguel quase nega a fé e a esperança, Tiago não deixa de as negar, mas faz um sacrifício que, não sendo absoluto (porque o faz por sofrer de uma doença fatal), é livre e por isso personifica a caridade como *àgape*, amor oblativo⁵⁰.

⁵⁰*Ibidem*, p. 15 e 17.

II. Experiência de narrativa dramática

1. Texto dramático ou texto pós-dramático

Foi muito relevante para a minha aprendizagem no Mestrado a leitura da obra *O teatro pós-dramático* de Hans-Thies Lehmann.

Segundo este Autor, o drama implica um enredo e personagens, uma história contada em diálogo sob o paradigma dialético, teste, antítese e síntese e, portanto, implica lógica, é controlado pela razão⁵¹, no sentido de racionalidade universal. Retirado esse pressuposto, o teatro não tem de se situar no *logos* linear, pode colocar-se na antecâmara da linguagem, num espaço chamado *chora*, onde há discurso, mas discurso sem finalidade unitária. O pós-dramático, que deriva também do eclipse do dogma da razão universal, não provoca a destruição do *logos*, mas a sua desconstrução⁵² e possibilita o abandono do paradigma dramático ou ideia normativa de teatro⁵³.

Compreendi, após este estudo, que se trata, no teatro contemporâneo, de abandonar a ideia de existência de um único modelo de texto, mas que, claramente, não estaria implicado o abandono desse mesmo modelo. O teatro pós-dramático não veio excluir o texto do teatro, mas sim ampliar as possibilidades do mesmo.

No teatro pós-dramático, o texto não subordina a si os outros elementos, é certo, mas permanece sendo essencial, porque na verdade, parece haver uma ligação inelutável e indestrutível entre o teatro e a palavra. A haver um fim de algo no teatro, será não certamente o fim do texto, nem mesmo o fim do modelo de texto dramático, mas tão só o fim da ideia de existir o modelo dramático como único modelo de texto.

Após ter lido a referida obra e assistido a vários espectáculos de teatro pós-dramático, ponderei tentar um modelo de texto, que sendo texto para cena, não se reconduzisse a uma peça de teatro em sentido mais tradicional. Porém, cedo me ocorreu que, sendo o pós-dramático uma desconstrução do “dramático”, uma experiência desse tipo exigiria o domínio do texto dramático, condição que não se verificava no meu caso, pois sentia e foram-me identificadas dificuldades significativas na construção do texto dramático.

Portanto, optei pela via do texto dramático e por tentar superar as dificuldades sentidas e identificadas nesse âmbito.

⁵¹LEHMANN, Hans-Thies - *Postdramatic Theatre*. Tradução inglesa de Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge, 2006, p. 39, 41, 47.

⁵²*Ibidem*, p. 145 e 146.

⁵³*Ibidem*, p. 31 e 33.

2. Texto dramático e texto narrativo

No que respeita à escrita do texto dramático, procurei trabalhar a maior dificuldade que tinha encontrado e fui tentando superar na disciplina de Escritas de cena: a tendência para reconduzir o texto dramático a texto narrativo sob a forma de diálogo. Creio estar na origem de tal dificuldade o facto de, durante muitos anos, ter escrito “peças de teatro” sem quaisquer conhecimentos sobre o texto dramático ou o texto para cena. Limitava-me, assim, a contar histórias sob a forma de diálogo, sem ter consciência do impacto do texto na cena.

Embora, nas palavras de José Sanchis Sinisterra, exista «um parentesco, uma proximidade, uma fraternidade entre a narrativa e o teatro»⁵⁴ a cena fica prejudicada com a confusão entre texto narrativo e texto dramático.

Enfrentando directamente a referida dificuldade, propus-me, portanto, tentar escrever um texto dramático assente na narração, sem que se transformasse em texto narrativo disfarçado de texto dramático.

Percebi depois que, afinal, esta opção me aproximava de certa forma do teatro pós-dramático. De acordo com esta síntese de Rui Pina Coelho, meu professor na disciplina de Linguagens e contextos:

«Jean-Pierre Sarrazac associa o fenómeno da “irrupção do romance no teatro”, à instauração da crise szondiana que, a partir das últimas duas décadas do século dezanove, denuncia a desadequação do modelo dramático, incapaz de dar conta de um mundo em profunda transformação. Assim, no entender de Peter Szondi, o modelo dramático afasta-se, a partir desta altura, da *mimese* para a *diegese* num processo a que chama epicização, no sentido de superar a citada “crise do drama”. Sarrazac, sinalizando as mutações na dramaturgia ocidental ocorridas nesse fim de século, interroga: “Mas o que acontece quando o relato primordial, esse relato que queremos fazer do mundo, que o dramaturgo quer fazer do mundo, não se deixa mais dissolver ou transformar em diálogo? O que acontece quando uma parte daquilo que você quer dizer do mundo, quer contar a um público, não pode mais passar pelo diálogo? Quando o diálogo parece uma redução do que tenho a contar sobre o mundo?”»⁵⁵.

⁵⁴SANCHIS SINISTERRA, *Dramaturgia*, p. 11

⁵⁵COELHO, Rui Pina - *O palco dita, a página liberta*. Comunicação apresentada no Salão Nobre do Teatro Nacional São João, a 8 de Dezembro de 2012, no âmbito do ciclo de Mesas-Redondas *Falemos de Casas*, a propósito da estreia do espectáculo *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, com adaptação de Luísa Costa Gomes e encenação de Nuno Carinhas, a 6 de Dezembro de 2012, no TNSJ. Pode ler-se em <http://maiscritica.wordpress.com>. A citação de Sarrazac encontra-se em SARRAZAC, Jean-Pierre - *A irrupção do romance no teatro* (1995). *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*, n. 28 (2009), pp. 7-15.

Segundo Sinisterra, «há no discurso épico uma instância narrativa exterior que apresenta os acontecimentos e que os mostra ao público, mas, na medida em que o narrador se deixa penetrar pela sua própria subjectividade, essa diferenciação entre o épico e o dramático começa a oscilar»⁵⁶. Também de acordo com este Autor, «a terceira raiz da teatralidade além do rito e da festa é o relato oral»⁵⁷. Assim, decidi assentar a peça numa ou mais figuras de narradores.

Foi determinante para o meu projecto, ao nível da estratégia de escrita, a leitura da peça *Num país onde não querem defender os meus direitos, eu não quero viver*, adaptação feita por Jorge Silva Melo da novela *Michael Kohlhaas* de Heinrich von Kleist⁵⁸. A peça foi escrita para um só actor (Paulo Claro), que narrava e fazia as personagens.

Logo à partida, optei por utilizar vários narradores, na expressão de Sinisterra, pela «polifonia da voz narrativa» que, segundo este Autor, nos aproxima da dramaticidade⁵⁹. Decidi também que os narradores seriam personalizados, seriam personagens, e seriam as mesmas personagens que protagonizam a acção.

No entanto, a peça não segue a opção de rejeitar o diálogo, antes conjuga narratividade com dois tipos de “dialogicidade”. Há diálogos que chamo autónomos e directos, os quais correspondem a enxertos de diálogo entre as narrações e há diálogos dependentes e indirectos, que se encontram dentro das narrações. Neste segundo tipo de “dialogicidade”, os narradores assumem a «voz de uma personagem que se expressa no texto só durante o tempo em que o relato lhe dá a palavra e logo o narrador volta a ser narrador»⁶⁰. Este segundo tipo de marca dialogal aparece de forma contida quando Miguel dá voz ao príncipe regente D. João; quando Antonio fala como se fosse o amigo que estava com ele na Piazza del Popolo e quando Sophie interpreta a sua própria filha, Martine. O principal representante deste recurso é Valière que assume a voz de Napoleão, num diálogo interno desenvolvido.

Usei na peça um outro tipo de recurso que encontrei também em *Num país onde não defendem os meus direitos, eu não quero viver*, trata-se de introduzir apenas uma fala de uma personagem dentro ou a seguir a uma narração. A fala pode ser unilateral, como no caso da Mulher da pedra que grita no meio da narração de Antonio ou um fragmento de um diálogo omitido, como a fala do Padre depois da narração de Luísa; duas falas de Tiago que se seguem a narrações de Miguel ou a fala de Jubié após a narração de Valière. Deste modelo há ainda a variante da voz de Tiago sob a forma de carta após breves falas narrativas de Luísa e do Papa.

⁵⁶SANCHIS SINISTERRA, *Dramaturgia*, p. 11

⁵⁷*Ibidem*, p. 27.

⁵⁸MELO, Jorge Silva – *Num país onde não querem defender os meus direitos, eu não quero viver - a partir de Michael Kohlhaas de Heinrich von Kleist*. In *3 peças breves*. Lisboa: Cotovia, 1999.

⁵⁹SANCHIS SINISTERRA, *Dramaturgia*, p. 29.

⁶⁰Cf. *Ibidem*, p. 29 e 30.

Por fim, há os breves comentários de Sophie que interrompem a narração de Valière.

Apesar de não considerar que o diálogo seja «uma redução do que tenho para contar ao mundo» como afirma Sarrazac, investi em diálogos de formato o mais económico e expressivo possível, de forma a combater a minha tendência inicial de escrever diálogos muito prosaicos ou retóricos, desinteressantes para a cena.

3. Estrutura

A divisão da peça em partes com títulos que são adágios populares foi-me sugerida pelo meu colega de mestrado A. Branco. Escolhi adágios relacionados com o tempo (em sentido cronológico/circunstancial ou em sentido de clima) e com o espaço e a distância.

4. Temporalidade

A acção base da peça decorre entre 29 de Março e 24 de Maio de 1814. Decorre na Primavera, que é a estação da esperança.

No dia 29 de Março, Miguel percebe estar vivo e livre, mas confronta-se com dois graves problemas de identidade, o da sua própria identidade e o da identidade de outro: do homem que morreu em vez dele. Como um jurista metódico que é, começa pelo primeiro problema, o da sua identidade e vai procurar quem o reconheça. É mal sucedido e, logo nesse mesmo dia, é forçado a esconder-se não podendo continuar a busca. Tem de esperar durante um tempo indeterminado, mas relativamente longo, de cerca de um mês, até poder prosseguir o caminho para ir ao encontro de Luísa, a pessoa por quem está certo de vir a ser reconhecido.

A acção tinha de começar antes da capitulação de Paris, que ocorreu exactamente no dia seguinte ao do início da acção, 30 de Março de 1814. Porém, Napoleão só se resignou definitivamente a abdicar do poder a 20 de Abril. Acrescidos mais alguns dias até a notícia ser tida como certa em Roma, Miguel teria falado com a Condessa Beatrice nos últimos dias de Abril ou nos primeiros de Maio. Ainda no mesmo dia, pois o percurso a pé da igreja del Gesù até ao convento de Santa Catarina demora cerca de 20 minutos, Miguel reencontra-se com Luísa que não resolve, como ele esperava, o problema da sua identidade, mas vem a resolver a questão da identidade de quem morreu em vez dele. Durante cerca de 20 dias, Miguel terá procurado na cidade, sem sucesso, pessoas que o reconhecessem e pudessem testemunhar a sua identidade. Tendo iniciado o seu percurso para Nápoles, cruza-se com o Papa prestes a entrar em Roma.

O fio da acção base foi construído do fim para o princípio, condicionado pela definição prévia de que apenas o Papa reconheceria Miguel.

Entre a acção principal vão sendo contados, em retrospectiva, os acontecimentos que levaram Miguel à situação inicial, que, com excepção da vida de Miguel em Coimbra, decorrem entre 1805 e 1814.

Com excepção do Papa, não se sabe onde nem quando as personagens narram. Não me interessou esse aspecto. Estarão algures depois de 24 de Maio de 1814. Isto basta para se perceber por que razão Tiago é a única personagem principal que não narra, porque é quem morreu. Também basta para perceber que Antonio sobreviveu e Luísa recuperou a memória, porque ambos narram.

5. Espacialidade

Quando já tinha definido as personagens e o essencial do enredo, devido a outro projecto cultural, tive oportunidade de ir a Roma ver os lugares onde a acção se desenrolaria.

A acção base começa na Via Aurelia, passa pela incontornável igreja de Santo António dos Portugueses, o lugar de maior referência para os portugueses em Roma (ironicamente, Miguel não é reconhecido nem acolhido aí), pelas ruas que levam ao Quirinal, pela igreja del Gesù, pelo convento de Santa Catarina (à porta do qual Miguel conclui a sua narração) e termina nos arredores da cidade.

A acção do passado decorre em inúmeros lugares, desde a Universidade de Coimbra até Eylau, na Prússia. Dos lugares em Roma, além dos da acção base, visitei a Villa Aldobrandini, a Piazza del Popolo, a basílica de Santa Maria Maggiore, o castelo de Sant'Angelo (que foi residência papal, mas no século XIX era exclusivamente prisão), o monumento que faz memória do Teatro Apollo, demolido em 1888 (onde se ficciona Tiago ter representado) e Laterano, que fica no lado oposto e diagonal ao castelo de Sant'Angelo.

O centro espacial da peça, a Villa Aldobrandini, cuja localização é descrita por Antonio, foi construída pela família Aldobrandini, nos finais do século XVI. Originária de Florença, esta família fez enorme fortuna quando Ippolito Aldobrandini (1536-1605) se tornou Papa Clemente VIII. A família construiu entre outros o palácio Aldobrandini, hoje mais conhecido como Doria-Pamphilj, a impressionante Villa Aldobrandini em Frascati e a Villa Aldobrandini em Roma. Nela habitou o ministro português José Manuel Pinto de Sousa durante cerca de um ano e meio e também, efectivamente, o general Miollis, entre 1811 e 1814.

Hoje, curiosamente, a casa é sede do *Unidroit, Instituto internacional para a unificação do Direito Privado*. O jardim é público e está bastante degradado, embora haja várias laranjeiras e tangerineiras facto que me levou à opção de Luísa plantar uma laranjeira. Da Villa vê-se a igreja de

Santa Catarina, o que restou do antigo convento. O convento, que incluía as ruínas do mercado de Trajano e a torre delle Milizie, foi demolido em 1924 para permitir que as ruínas e a torre pudessem ser públicas. Nas seguintes imagens, pode ver-se a Villa Aldobrandini e uma pequena parte do jardim, bem como a igreja de Santa Catarina e a torre, a partir do jardim.





6. Personagens

Além das personagens principais: Miguel, Tiago, Luísa e Antonio, tentei que as outras, mais do que uma utilidade, tivessem um sentido. Assim, a Mulher da pedra é útil para mostrar o ambiente de repressão que se vivia, mas tem o sentido de despertar em Antonio o espírito de resistência. O velho padre é útil para revelar a caridade de Miguel, mas depois tem o sentido de ser em nome da sua memória que Miguel é ajudado a esconder-se. Beatrice tem a utilidade de pôr em destaque o zelo religioso de Miguel, mas o sentido de lhe dar a conhecer a notícia certa da queda de Napoleão. A Signora Menni tem a utilidade de dar a Tiago uma informação que lhe permite fazer chegar a sua carta a Miguel (seria perigoso entregá-la aos franceses), mas o sentido de ligar as quatro personagens principais. Valière tem a utilidade de permitir a troca entre Miguel e Tiago, mas o sentido de dar a conhecer o outro lado do conflito, lembrando que os franceses também eram humanos, até Napoleão era humano. Sophie, a última personagem a ser criada foi útil para que as falas de Valière não se tornassem demasiado longas, mas depois adquiriu o sentido de mostrar com clareza a doença de Tiago e o isolamento que ela provocava.

7. Discurso

Procurei que os narradores usassem diferentes tipos de discurso. Assim, alguns, como Antonio, são mais factuais e objectivos. Há uma caricatura de objectividade, o relatório de polícia da personagem Roussin, que exagera a prolixidade de muitos relatórios de polícia que li e do famoso ditado para a acta nos julgamentos. Há narradores mais sensoriais como Luísa e o Papa. Devido a essa sensorialidade, Luísa é a única que usa o presente para narrar acontecimentos passados.

Tentei fazer com que as narrações fossem o mais dinâmicas possível. Um dos meios a que para tal recorri foi a ampla utilização da conjunção “e”, que também encontrei na peça *Num país onde não defendem os meus direitos, eu não quero viver*. Veja-se o seguinte excerto dessa peça:

«Ao ouvir isto, o Eleitor desmaiou. Dona Eloísa gritou para que trouxessem água. Chamaram médicos, levaram-no para uma casa que tinha ali perto. Desmaiou mais duas vezes. **E** quando o médico chegou logo perguntou por Kohlhaas. **E** o camareiro respondeu que estava preso. **E** o Eleitor falou de um bilhete, de uma cápsula de chumbo, de um bilhete que Kohlhaas teria consigo **e** que o fossem buscar depressa e o arranjassem qualquer que fosse o preço. Era difícil ir buscar o bilhete já Kohlhaas deveria estar em território de Brandeburgo. **E** o Eleitor da Saxónia deixou-se cair na almofada sem esperança com o coração a pulsar. **E** mandou chamar o cavaleiro von Stein, rapaz novo que já várias vezes para ele fizera missões secretas. Depois de lhe ter explicado tudo e advertido da importância do bilhete, pediu ao fidalgo que o obtivesse qualquer que fosse o meio antes de Kohlhaas chegar a Berlim. Que até lhe concedesse a liberdade **e** a vida contra o bilhete. **E** até a promessa de o auxiliar em tudo. Com homens, cavalos **e** dinheiros para fugir do tribunal. **E** o cavaleiro partiu. **E** apanhou Kohlhaas mesmo na aldeia antes da fronteira, à porta de uma casa, a almoçar com os seus cinco filhos»⁶¹.

A mesma profusão de “e” aparece, por exemplo, quando Miguel narra a sua busca por si mesmo ou a “saga” do seu doutoramento:

MIGUEL Não se chama estúpido a um homem com medo. Embora Pedro Teixeira nunca tivesse sido muito inteligente, tinha razão. Era difícil de acreditar **e** parecia um embuste, o Miguel de Sousa que ele conhecia nunca o teria chamado estúpido. Tudo se havia de resolver de outra maneira **e** depois havia de lhe pedir desculpa. Fui a uma taberna frequentada por portugueses na Via del Orso **e** a vários perguntei por mim. **E** sim, muitos me tinham conhecido **e** era alto de olhos um pouco verdes ou castanhos claros. A um deles cheguei a perguntar se eu era assim parecido comigo. **E** não, nem pensar, Miguel de Sousa era mais baixo **e** tinha olhos quase azuis. **E** havia outras diferenças entre mim **e** Miguel de Sousa. **E** aí o homem tinha razão, eu não era assim antes de ter sido torturado, preso mais de três anos **e** condenado à morte.

«MIGUEL Escrevi a minha mãe, mas ela nunca me respondeu. Então deixei de comer alguns dias por semana, poupei. Comecei a frequentar tabernas, tornei-me jogador de cartas, assim fui juntando

⁶¹MELO – *Num país*, p. 45.

dinheiro. De dia estudava e de noite jogava, e entre uma coisa e outra ia à missa e Deus havia de me ajudar, e ajudou. Apesar de eu muitas vezes adormecer na igreja, parece que Ele não se esqueceu de mim. Emprestaram-me o dinheiro que faltava. Acabei por adoecer, mas consegui pagar os exames, comprar a capa e o anel e pude fazer as provas. Era o dia 10 de Junho de 1791. Primeiro dissertei sobre o *Digesto* e respondi a três arguentes, depois dissertei sobre as *Ordenações* e respondi a outros três arguentes, e tudo isto levou mais de seis horas. No dia seguinte, apresentei as minhas conclusões magnas sobre a interpretação das leis e respondi a oito arguentes. Foram nove horas. Aprovaram-me e, ao terceiro dia, houve o cortejo de doutoramento pelas ruas de Coimbra, qual triunfo romano em honra do novo doutor. Meu pai não estava lá. Exausto, doente, cheio de dívidas, quando tudo acabou, pude finalmente ser internado na enfermaria de Santa Cruz. Um dia hei-de ir a Roma a sério e rir de tudo isto. E consegui ir e contratei Antonio, jovem formado em Leis na velha Universidade de Bolonha, para meu secretário. Em Roma, quando soubemos que os franceses vinham para nos prender, obriguei-o a fugir».

Esforcei-me especialmente por agilizar a narração de acontecimentos históricos, por que esta tivesse rigor, mas fosse fluída e, sobretudo, que não fosse forçada, que as personagens tivessem mesmo de falar dos acontecimentos por pertencerem à sua vida. Valiére é a personagem mais significativa a este respeito, narra a ascensão e queda de Napoleão, porque esses acontecimentos integram a sua própria vida.

Ao nível de narração, fiz também a opção segundo a qual a maioria dos momentos mais significativos para uma personagem são narrados por outra. Assim, por exemplo, o despertar de Miguel é contado por Octavia, o acto de violência por ele praticado é contado por Roussin, a invasão de Portugal é contada por Antonio, um italiano. O reconhecimento de Miguel é contado pelo Papa.

Ao longo das aulas de Escritas de cena e depois da leitura de muitas peças, pareceu-me existir um “princípio” da escrita dramática que é o de “não dizer o que se quer dizer” e tentei aplicá-lo. Como exemplo principal, uma característica de Miguel é a solidão, mas a palavra solidão nunca é dita na peça. Procurei que se sentisse a sua solidão sem a palavra ser dita. A outra característica da personagem é a esperança: no entanto, apenas afirma esperar e ter esperança para responder de forma esquiva às perguntas indiscretas da Condessa Beatrice. A esperança está patente no uso repetido dos verbos “resolver” e “livrar-se”, que marcam a confiança em que as dificuldades serão ultrapassadas e do verbo “haver de”, indicador esperança e de promessa. Apresento ainda um outro exemplo: numa versão inicial, Antonio, ao falar das catacumbas onde os supostos revoltosos escondiam armas, dizia: “até parece um sinal termos descoberto esse lugar”. Retirei esta afirmação, pois isso é dado ao público concluir ou não. De acordo com o mesmo “princípio”, os aspectos essenciais do catolicismo não aparecem demasiado explícitos na linguagem. Nunca se diz Jesus, embora a igreja del Gesù seja um lugar físico de salvação para Miguel. Nunca se diz Nossa Senhora (refere-se apenas

incidentalmente a *Madonna della Strada*), mas há uma mulher chamada Maria (Maria Giovanni) e o seu menino, que nunca abandonam Luísa.

No domínio da linguagem, tive especial atenção em evitar expressões demasiado retóricas entre as quais “bem como”, “contudo” ou “devido a” e advérbios de modo.

Por sugestão do Professor Armando Nascimento Rosa e para, nas suas palavras, “canalizar de forma eficiente o sentido da acção” substitui vários verbos no gerúndio, visto que o gerúndio adia a acção, e substitui frases de estrutura germânica ou latinista que deixam o verbo para o fim por frases em que a acção vem primeiro. Assim, por exemplo, quando Antonio fala do velho Padre, diz “Uma vez, à porta de Santa Maria Maggiore, pedia esmola um velho, embrulhado numa capa suja e rota” em vez da frase inicial: «Uma vez, à porta de Santa Maria Maggiore, um velho, embrulhado numa capa suja e rota, pedia esmola». Também de acordo com o Professor Armando Nascimento Rosa, porque demasiado laconismo dilui a importância de algo essencial para a acção, substitui «Um dia hei-de ir a Roma a sério e rir de tudo isto. **E fui** e contratei Antonio, jovem formado em Leis na velha Universidade de Bolonha, para meu secretário» por «Um dia hei-de ir a Roma a sério e rir de tudo isto. **E consegui ir** e contratei Antonio (...)». Substitui também «Embora isso fosse causar a indignação de muitos, por eu ser um filho ilegítimo de um fidalgo rústico e não ter exercido qualquer cargo diplomático, o príncipe decretou: **Sim, Roma**» por «(...) o príncipe decretou: **Sim, irás para Roma**».

Por sugestão do meu colega A. Branco, substitui palavras com sonoridade menos interessante na cena como por exemplo “mentiras inofensivas” por “mentiras inocentes” e também frases com verbos sem acção como «Até que Maria me encontrou» por «Até que Maria me levou».

Resta referir um aspecto sobre o discurso. O modo de falar é sempre condicionado pelo destinatário. Porque eu não quis usar nenhuma figura concreta de narratário e se trata apenas de contar uma história “digna de ser contada”, de acordo com as suas características, as personagens narram do modo mais sincero e espontâneo possível.

8. Arte dentro da arte, obras dentro da obra: a música em especial

Na peça que é pelo menos uma tentativa de arte e uma tentativa de obra, são convocadas várias obras de diferente natureza.

Há primeiramente uma obra não artística, o manuscrito *Elementos da Hermeneutica do Direito Portuguez*, da autoria de José Manuel Pinto de Sousa, já antes mencionado, que é um escrito académico sobre a interpretação das leis. Justifica-se não só pelo seu autor real ser a base da personagem Miguel, mas por tem a ver com palavras e o seu sentido.

Na construção de Tiago e também de Luísa está implicada uma obra literária, o longo poema épico *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto (1474-1533), profuso em personagens e acção. Curiosamente, Ariosto faleceu em Roma, mas os seus restos mortais foram transferidos para Ferrara, cidade onde o poeta cresceu, por iniciativa do general Miollis, no tempo da ocupação napoleónica de Itália. A escolha de Orlando para personagem com que Tiago se teria celebrizado como actor em Roma teve a ver com o facto de *Orlando furioso* não ser um texto dramático. Fica assim, dentro da peça, um fenómeno da antes mencionada “epicização” do texto dramático. Miguel recorda o desempenho de Tiago no que corresponde à famosa cena do final do canto XXIII:

“De tanta raiva e furor foi tomado
Que fica ofuscado todo o seu senso
De empunhar a espada está deslebrado,
pois coisas espantosas faria, penso.
Mas nem dela, nem de serra ou machado
Necessitava o seu vigor imenso.
De seus grandes feitos prova mostrou:
Um alto pinho à primeira arrancou;
e depois deste arrancou muitos mais,
tal fossem funchos, ébulos, anetos;
fez o mesmo a carvalhos ancestrais,
olmos, faias, azinheiras, abetos»⁶².

A propósito da interpretação de Tiago, introduzi na peça um apontamento de crítica de arte, referência à disciplina de Linguagens e contextos.

Por uma certa “mimese” desta cena, Luísa, na sua perturbação, arranca, pela raiz, arbustos por ela própria plantados.

Quanto a obras de artes plásticas são mencionadas com algum detalhe duas obras de pintura. A *Visão do céu*, pintura da cúpula da igreja del Gesù (que hoje aí pode ser observada), de Giovanni Battista Gaulli (1639-1709), pintor que perdeu os pais, vitimados pela peste, é referida por Miguel como reflexão sobre fé e arte e como espelho da falta dos seus próprios pais. O fresco *Nuptiae Aldobrandinae*, descrito e referenciado por Luísa, prenuncia o facto, depois revelado, de ela não ter tido qualquer relação amorosa. O fresco foi comprado, em 1818, pelo próprio Papa Pio VII e, hoje, encontra-se na Biblioteca apostólica vaticana.

O maior número de referências artísticas é a obras musicais.

⁶²ARIOSTO, Ludovico – *Orlando furioso*. Tradução de Margarida Periquito. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2007.

A escolha das árias cantadas pela personagem Luísa resultou de um trabalho conjunto com a aluna de mestrado em Teatro-Música, Sofia Portugal, que convidei para interpretar a personagem na leitura da peça. A única ária que eu tinha predefinido era *Lascia la spina*⁶³ do oratório *Il trionfo del tempo e del disinganno* de Haendel. *Lascia la spina*, cuja letra, da autoria do já mencionado Benedetto Pamphilj, a personagem Tiago diz em tradução minha, é a ária da personagem Prazer (*Piacere*) e constitui uma exortação de *carpe diem*⁶⁴ que se inclui num oratório, composição musical com texto de natureza religiosa ou contemplativa e, portanto, será contrariada pela personagem Verdade (*Disinganno*). No entanto, no contexto da peça tem um sentido diferente, não exorta a aproveitar a vida sem se preocupar com nada, mas a não ficar preso a sofrimentos passados, deixando de viver o presente. A minha colega Sofia sabia cantar *Lascia la spina*, porque a música, considerada a mais perfeita melodia de Haendel, é a mesma da famosa ária *Lascia ch'io pianga* da ópera *Rinaldo*, que ela já cantara.

Tinha também pensado que se poderia cantar *Vanne pentita a piangere* uma ária do oratório *Il trionfo dell'innocenza* de Antonio Caldara (1670?-1736) que fala de rigor mas, porque não conhecia esta ária, a Sofia propôs *Deh per questo istante solo* da ópera *La Clemenza di Tito* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) que fala de desdém e rigor. Cantando Haendel e Mozart, pude fazer a graça de Luísa afirmar ter não uma amiga alemã como Tiago, mas dois amigos alemães: Haendel e Mozart.

Desejando eu introduzir uma canção que falasse de esperança, a Sofia propôs a ária da *Speranza* de *L' Orfeo* de Claudio Monteverdi (1567-1643), que tinha cantado num exercício das Escola em que eu a vira. Porém, a letra tem o sentido contrário do que eu pretendia, é a própria Esperança que vem dizer aos que entram no reino de Plutão para não terem qualquer esperança, levando Orfeo a exclamar «Qual bene hor piu m'avanza se fuggi tu dolcissima speranza». Então, a Sofia encontrou a ária *Dolce mia speranza*⁶⁵, também de Haendel, da cantata *Crudel tiranno amor*, cuja letra é a seguinte:

«O dolce mia speranza,

⁶³Pode ouvir-se na interpretação de Cecilia Bartoli em LES MUSICIENS DU LOUVRE.

⁶⁴A letra em italiano é a seguinte:

“Lascia la spina,
Cogli la rosa
Tu vai cercando
Il tuo dolor.
Canuta brina,
Per mano ascosa,
Giungerà quando
Nol crede il cor”.

⁶⁵Pode ouvir-se na interpretação de Sylvia Greenberg em EDGAR KRAPP. München: OEHMS, 2006. 1 CD Audio.

no, non partir da me.
Per te, di lontananza
non sento più tormento
e vivo sol per te.

Senza te, dolce speme,
viver in tanto duolo
io non potrei;
tu degli affanni miei
tempri il dolore
e prometti che un dì
contenta, lieta,
superato il rigor del fato rio,
tornerò ad abbracciar
l'idolo mio».

Por fim, porque eu pretendia que Luísa cantasse algo em francês na sua primeira intervenção, a Sofia encontrou *Les tendres souhaits* com letra de um francês, Charles-Henri Ribouté (1708-1740) e música de um italiano, embora não seja certo se é de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) ou de Antonio Albanese (1729/1731?-1800)⁶⁶. A letra da terceira estrofe, sobre a mentira e a verdade, não podia ser mais adequada:

Que ne puis-je, par un songe,
Tenir son cœur enchanté?
Que ne puis-je du mensonge
Passer à la vérité?
Les dieux qui m'ont donné l'être
M'ont fait trop ambitieux,
Car enfin je voudrais être
Tout ce qui plaît à ses yeux!⁶⁷

⁶⁶Pode ouvir-se na versão de Claire Lefilliâtre em <http://www.youtube.com/watch?v=gY3qcM02UiE>

⁶⁷As duas primeiras estrofes são as seguintes:

Que ne suis-je la fougère
Où, sur la fin d'un beau jour,
Se repose ma bergère
Sous la garde de l'amour?
Que ne suis-je le zéphyre
Qui rafraîchit ses appas,
L'air que sa bouche respire,
La fleur qui naît sous ses pas?

Que ne suis-je l'onde pure

Além destas, a peça foi escrita ao som de muitas outras músicas, que descobri neste processo. Deixo nota das principais, que se relacionam com as personagens. Assim, para Miguel e Luísa *Mentre io godo in dolce oblio*, de Alessandro Scarlatti (1660-1725)⁶⁸ e os duetos de Haendel: *Caro autor di mia doglia*⁶⁹, *Caro! Dolce! Amico amplesso* (da ópera *Porò*) e *Vivo in te* (da ópera *Tamerlano*); para Tiago *Se teco vive il cor* (da ópera *Radamisto*) e *A' teneri affetti* (da ópera *Ottone*); para Antonio *Finchè prendi ancora il sangue* (da ópera *Orlando*); para Valière e Sophie *Non son io che parlo* (da ópera *Ezio*)⁷⁰; para Beatrice *Torna mi a vagheggiar* (da ópera *Alcina*)⁷¹; para Luísa e Maria Giovanni *Salve Regina*⁷², todas de Haendel; e ainda, para Tiago e Martine, o solo de soprano *Venerandum* de Francisco António de Almeida (1700-1755) (do *Te Deum*)⁷³.

9. Preparação da leitura

No processo de aperfeiçoamento do texto, foi fundamental o contributo do Professor Armando Nascimento Rosa, meu orientador, e do meu colega, A. Branco. Colaboraram também comigo a Inês Chambel, a Isabel Teles de Menezes e o Paulo Muacho, membros de *Noster* – Grupo de Teatro da Universidade Católica, que se disponibilizaram para uma primeira experiência de leitura a várias vozes.

Uma vez que não tinha a possibilidade de produzir um espectáculo a partir da peça, procurei um espaço para a leitura que pudesse proporcionar um certo “ambiente” romano. Encontrei esse ambiente na *Sala do Lago* da Casa-Museu Medeiros e Almeida que contactei através da *Spark Arts Consulting*, empresa onde a minha irmã, Rita Arnaut, trabalha.

No que respeita aos “leitores”, escolhi o actor João Meireles para a personagem Miguel. Trata-se de um actor que vi em vários espectáculos, mas a escolha deveu-se à sua interpretação de

Qui la reçoit dans son sein?
Que ne suis-je la parure
Qui la couvre après le bain?
Que ne suis-je cette glace,
Où son minois répété
Offre à nos yeux une grâce
Qui sourit à la beauté?

⁶⁸Pode ouvir-se na interpretação de Cecilia Bartoli em LES MUSICIENS DU LOUVRE.

⁶⁹Pode ouvir-se na interpretação de Gemma Bertagnoli e Susanne Rydén em HARMONICES MUNDI – Claudio Astronio. Süd-Tirol: Brilliant Classics, 2012. 1 CD Audio.

⁷⁰Podem ouvir-se todas nas interpretações de Sandrine Piau e Sara Mingardo em CONCERTO ITALIANO – RINALDO ALESSANDRINI. Roma: Naïve, 2008. 1 CD Audio.

⁷¹Pode ouvir-se na interpretação de María Bayo em CAPRICCIO STRAVAGANTE – SKIP SEMPÉ. Paris: Naïve, 2004. 1 CD Audio.

⁷²Pode ouvir-se na interpretação de Arleen Auger em CHOIR AND ORCHESTRA OF WESTMINSTER ABBEY – SIMON PRESTON. London: Al Fresco, 1987. 1 CD Audio.

⁷³Pode ouvir-se na interpretação de Orlanda Velez em FLORES DE MÚSICA – JOÃO PAULO JANEIRO. Oeiras: MAAC, 2012. 1 CD Audio.

Camille Desmoullins, em *A morte de Danton* (texto de Georg Büchner, com encenação de Jorge Silva Melo) que vi por duas vezes, no Teatro Nacional D. Maria II, a 27 de Março e a 4 de Abril de 2012. Camille, revolucionário intelectual de um romantismo discreto, tem um sugestivo pesadelo na noite que antecede a sua execução:

«CAMILLE Estava meio acordado, meio a dormir. O tecto desapareceu e a lua caiu, aqui ao lado, tão perto de mim que a podia agarrar nos braços. O céu, com todas as luzes, tinha-se afundado – eu toquei-lhe, toquei nas estrelas, agitei-me como alguém prestes a afogar-se debaixo de uma camada de gelo. Foi horrível, Danton»⁷⁴.

Foi a partir desta cena, que imaginei a minha personagem Miguel, quase perdendo a esperança, na cela do castelo de Sant’Angelo.

Já depois de o actor João Meireles ter aceitado colaborar com o meu projecto de Mestrado, vi-o, no dia 15 de Março de 2013, no Teatro da Politécnica, em *Por tudo e por nada* (texto de Nathalie Sarraute⁷⁵ e encenação de Jorge Silva Melo), interpretando um homem (a personagem é designada HOMEM 2) introvertido com um certo sentimento de inferioridade, que se afastou de um amigo de longa data. O amigo, interpretado pelo actor Pedro Carraca (HOMEM 1), vem a sua casa questionar a razão do afastamento. A primeira justificação que ele dá, após insistência do amigo, prende-se com o tom em que no passado este lhe dissera certas palavras, mas na verdade, também ele acaba por dizer palavras que ferem o amigo. Segundo Jorge Silva Melo, «há uma zanga, há uma ferida aberta sempre numas pessoas e essa ferida é por tudo, por coisas grandes, mas também pode ser por quase nada ou mesmo por nada. A dor e aquilo que nós fazemos uns aos outros, que vamos fazendo uns aos outros, é essa dor que é provocada uns nos outros por tudo, por nada e com a pergunta implícita do poema de Verlaine que é citado aqui: Rapaz, o que foi feito da tua juventude?»⁷⁶ O poema de Paul Verlaine (1844-1896) mencionado Na peça de Natalie Sarraute, do livro *Sagesse*, é o seguinte:

«Le ciel est, par-dessus le toit,
Si beau, si calme!
Un arbre, par-dessus le toit,

⁷⁴BÜCHNER, Georg – *A morte de Danton*. Tradução de Maria Amélia Silva Melo e Jorge Silva Melo. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II, 2012, p. 129.

⁷⁵SARRAUTE, Natalie – *Por tudo e por nada*. Tradução de Jorge Silva Melo e Pedro Tamen. Lisboa: Artistas Unidos, Livros Cotovia, 2012

⁷⁶http://www.tsf.pt/programas/programa.aspx?content_id=31013

Berce sa palme.

La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte,
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit,
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.

-Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse?

Este fenómeno de ir desperdiçando a vida por estar preso a uma ferida, a uma dor passada é o mesmo que se identifica em Miguel em relação ao pai. Essa caracterização já existia na personagem, mas depois de ver este espectáculo, além de Miguel referir a aspereza do pai e a ausência do mesmo no seu doutoramento, introduzi a importância que Miguel dá às palavras de encorajamento ou de apreço que o pai nunca lhe disse e a exortação que Tiago lhe faz, na sua carta final, de não deixar passar o tempo.

Para a personagem Tiago, tinha escolhido o actor Rui M. Silva, por tê-lo ouvido contar várias dificuldades e peripécias que vivera com o público infantil. Não impossibilidade deste actor, pelo facto de se encontrar a trabalhar em Serpa, convidei o actor Sérgio Grilo, depois de o ver no espaço *Primeiros Sintomas*, no espectáculo *Que fazer para ser?* (texto de Mário Palma Jordão, encenação de Karas, produção de *Ninho de Víboras*), no qual interpreta um homem que, com particular vivacidade e humor, cuida de um doente acamado.

Para Luísa, convidei a já mencionada aluna do Mestrado em Teatro-Música, Sofia Portugal, que vi no exercício *Orfeu*, a partir da ópera homónima de Claudio Monteverdi, a 16 de Julho de 2012. Escolhi a Sofia não só pelas suas inegáveis qualidades como cantora, mas porque, apesar de haver apenas um breve momento de representação com voz falada no exercício, me agradou muito a sua interpretação neste breve momento, bem como a sua aparência algo exótica (olhos muito claros e cabelo escuro), que me pareceu ser interessante para a personagem. Luísa ficou mezzo-soprano por

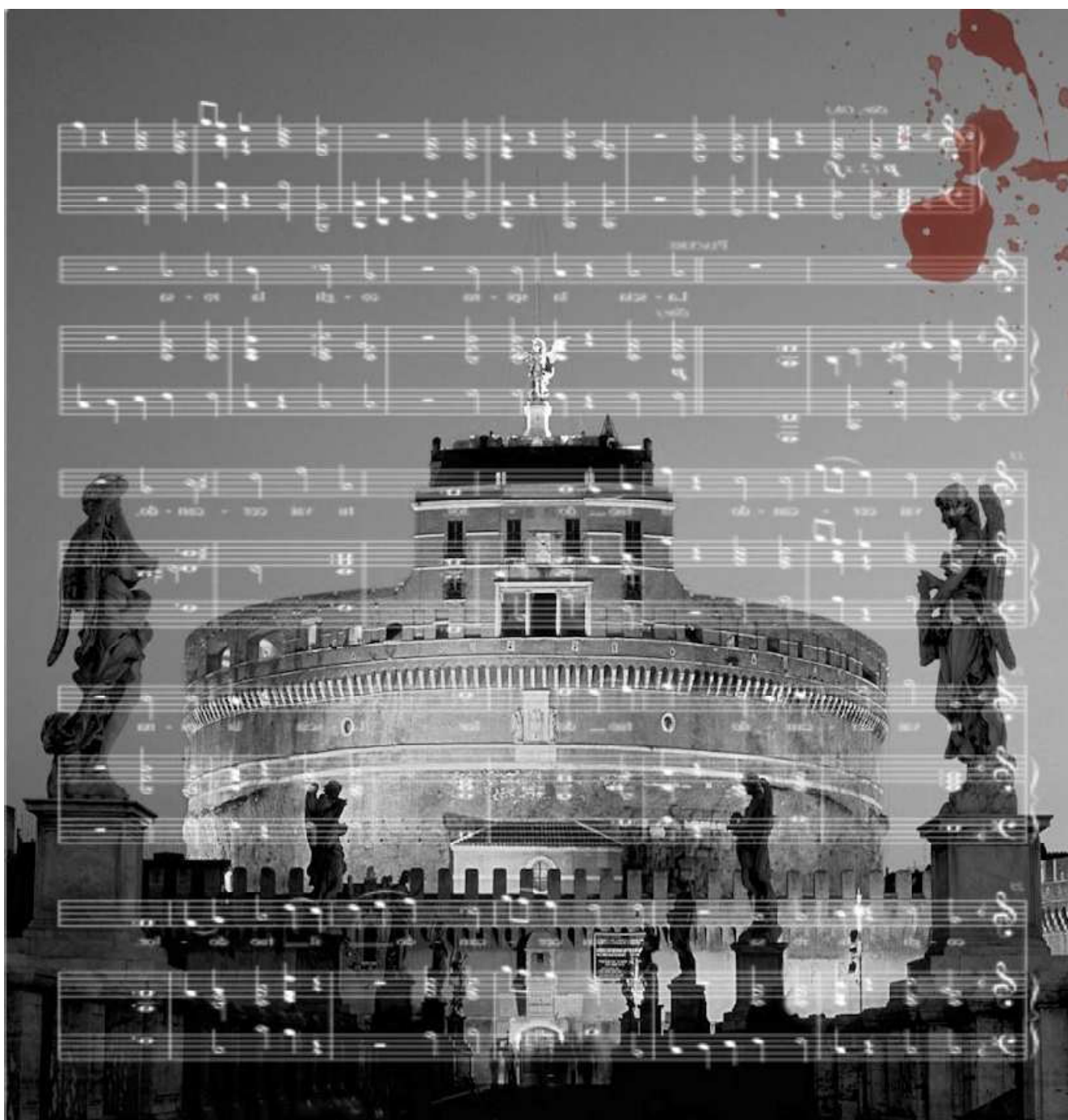
ser essa a voz da Sofia e deixou de ser de Lisboa para ser de Viseu, porque a Sofia, sendo de Mortágua, tem uma forma de falar nada lisboeta.

Para as outras personagens escolhi colegas meus do elenco de *Hamlet*: Emanuel Arada (Hamlet), Nuno Nolasco (Horácio), José Henrique Neto (Polónio e primeiro coveiro) e Nuno Pinheiro (Rosencrantz e Guildenstern Associados, Rainha da peça e segundo coveiro) e duas colegas de Mestrado Dora e Sabrina Martinho.

A coordenação da leitura ficou a cargo do meu colega A. Branco que leu os títulos das partes da peça.

Para divulgação da leitura, a Isabel Teles de Menezes, membro de *Noster* – Grupo de Teatro da Universidade Católica, criou algumas imagens. Das duas opções para cartaz, que se podem ver em seguida, escolhi a segunda:







UMA SÓ PALAVRA

PROJETO DE JOANA LIBERAL

15 ABR. 21H

CASA-MUSEU MEDEIROS E ALMEIDA

RUA ROSA ARAÚJO, Nº 41 | PERTO DA AVENIDA DA LIBERDADE

2013

A Isabel criou também uma imagem inspirada pela personagem Valiére, que representa o outro lado da mesma história. As três imagens foram usadas na divulgação da Leitura via *Facebook*.



A distribuição das personagens para a leitura foi a seguinte:

OCTAVIA – Dora Martinho

MIGUEL DE SOUSA - João Meireles

PEDRO TEIXEIRA - Nuno Pinheiro

PAI de Miguel de Sousa – José Henrique Neto

ANTONIO, secretário de Miguel de Sousa - Nuno Nolasco

ROUSSIN - Nuno Pinheiro

MULHER DA PEDRA – Joana Liberal

PADRE – José Henrique Neto

TIAGO – Sérgio Grilo

SIGNORA MENNI, a governanta – Dora Martinho

CONDESSA BEATRICE – Sabrina Martinho

LOUISE LA TOUR – Sofia Portugal
MARIA GIOVANNI – Joana Liberal
VALIÉRE – Emanuel Arada
SOPHIE, mulher de Valiére - Dora Martinho
JUBIÉ - Nuno Pinheiro
PAPA PIO VII – José Henrique Neto





(Fotografias dos intérpretes, antes do início da leitura. Da esquerda para a direita: A. Branco, João Meireles, Emanuel Arada, Sofia Portugal, Sabrina Martinho, Sérgio Grilo, Nuno Pinheiro, Dora Martinho, José Henrique Neto, Nuno Nolasco e Joana Liberal)

10. Alterações depois da leitura: por fim, salvar Ofélia

Da leitura, resultou a clara percepção para o Professor Armando Nascimento Rosa de que a amnésia de Luísa estava insuficientemente justificada, tornando-se pouco verosímil e parecendo um recurso forçado para Luísa não reconhecer Miguel, permitindo isso somente ao Papa. O texto original era este:

“LUÍSA Fiquei doente, com uma febre que teimava em não baixar. As crianças não podiam entrar na enfermaria, para não ser contagiadas, Maria Giovanni não tinha medo e trazia o menino para eu ver e sorria.

MARIA Tudo há-de correr bem. Melhores dias virão.

LUÍSA Apesar de já me terem vindo dar os sacramentos, o menino sorria e Maria Giovanni dizia:

MARIA Melhores dias virão, verás.

O TEMPO É O RELÓGIO DA VIDA.

MIGUEL Conteí os dias. Os dias da tortura, os dias do esquecimento. Deus havia de livrar-me. No Natal ou na Páscoa da Ressurreição ou num dia qualquer, porque Deus é Senhor de todos os dias. Nunca pensei que seria condenado à morte e que estaria entre as vítimas dos últimos dias da tirania. Não consegui negar Deus, porque vivera com Ele, mas Deus não era o jardim de Roma, era o casebre de Coimbra. Deus era um casebre. Amargo e vazio. Mandaram-me um médico. Deu-me um copo cheio com uma coisa para suportar a espera e não recusei. Não bebi tudo, não fosse haver inferno e ainda ter de ir para lá por me ter suicidado. Lembro-me de ter entrado numa letargia penosa. Não sei quanto tempo fiquei assim... Horas, dias? Quando acordei não estava na cela, mas também não estava no inferno, nem no céu ou no purgatório, nenhum deles podia ser na Via Aurelia nem estar lá só uma mulher chamada Octavia. Afinal eu estava vivo, restava-me buscar a vida a partir de onde me tinha sido tirada. No princípio do mundo.

#

LUÍSA Dizem que quando se está à beira da morte a febre pode queimar a memória. Também dizem que as memórias renascem aos poucos. Ou não. Lembro-me de um homem que dizia precisar de mim para recuperar a sua vida. Eu acreditava, mas não me lembrava dele. Não me lembrava. E diante da sua angústia, queria muito lembrar-me, porque não me podia ter esquecido mesmo de um homem que precisava de mim para recuperar a sua vida. Lembrava-me de árias e duetos, de partituras inteiras, mas não me lembrava das pessoas. Chorei. Pediu-me para não chorar, porque tudo se havia de resolver.

MIGUEL Estamos vivos, está um dia de sol, tudo se há-de resolver.

LUÍSA Comecei a gostar dele mesmo sem me lembrar. Foi então que ele reparou num relógio que havia no meu quarto. Há muitos dias, um mês, talvez dois, outro homem, que também disse que me conhecia e que era meu amigo, mas de quem também não me lembrava, tinha-me pedido para o guardar. Ele pegou no relógio. Eu olhava para ele. Eram muito diferentes, ele e o outro homem, mas tinham qualquer coisa em comum. Não percebia o quê, mas tinham. O relógio afinal era deste homem e não do outro, que quando me pediu para o guardar tinha dito: vive-se dentro do tempo e não a vê-lo passar. O que é importante está dentro do tempo.

MIGUEL Ele disse: dentro do tempo?

LUÍSA Sim, disse: dentro do tempo. Lembro-me bem. Então ele resolveu abrir o relógio e, lá dentro, no mecanismo, havia uma carta”.

Houve, portanto, necessidade de construir melhor esta parte, construção que passou por desenvolver uma perturbação psicológica, gerada pela perda da esperança, que leva a personagem a causar a si própria uma situação de debilidade física e doença, na sequência da qual perde a memória. Ao acrescer a perda da razão às canções, à ligação à natureza, à inexperiência amorosa e à presença da água, manifestada na mania das limpezas que depois se torna obsessão e na chuva que quase lhe provoca, Luísa se torna definitivamente uma figura “ofeliana”, mas que sobrevive. Assim, veio a concretizar-se a ideia inicial que eu julgava ter abandonado, a ideia de salvar Ofélia.

11. Falsas expectativas, leituras “inúteis” e pormenores pessoalíssimos

Por último fica a brevíssima nota de algumas curiosidades.

Na peça criei duas falsas expectativas deliberadas: a faca de Roussin, que Miguel usa para o ferir e guarda, não volta a ser usada, igualmente não será usada a pedra lançada contra os franceses pela Mulher, que Antonio também guardou. Trata-se de uma afirmação de que o recurso à violência não é característica de nenhuma das personagens, foi o fruto de uma circunstância particular.

Deixo registo de duas leituras interessantes, mas que acabaram por não ter intervenção no processo criativo: as peças *Três prantos* de Giovanni Testori (1923-1993)⁷⁷, que li na perspectiva de criar para Tiago uma linguagem profusa, desordenada e descontrolada entre o sagrado e o profano e o poema épico *Syphilis* do médico Girolamo Fracastoro (1478-1553)⁷⁸, cuja teatralização Tiago mencionaria ter feito, sendo capaz de produzir arte com a sua própria doença. Porém, optei por mostrar apenas fragmentos de diálogos e falas relativamente breves de Tiago. Pelas razões já óbvias, ele não é narrador e não seria muito verosímil os narradores recordarem-se da totalidade de grandes discursos seus. O seu texto mais longo é o que ficou registado numa carta e que me pareceu mais adequado ser eminentemente sóbrio. Quanto à doença, optei por nem sequer mencionar o seu nome.

Para terminar, alguns pormenores pessoalíssimos. As personagens chamam-se Miguel e Tiago, por serem os nomes de dois amigos meus: Miguel de Lemos, que me ajudou no Mestrado em Direito, e Tiago Tarré, que teve a paciência de me acompanhar em Roma na visita aos lugares da peça. O velho Padre chama-se Paulo Machado em atenção a outro amigo, o Padre José Paulo Machado, a contralto alemã chama-se Isabel Häser em agradecimento à Isabel Teles de Menezes, portuguesa germanófila. Maria Giovanni é dedicada à jurista Maria João Fernandes, minha colega e amiga (que, efectivamente, tem um filho chamado António), por tantos anos de amizade.

⁷⁷TESTORI, Giovanni – *Três Prantos*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 2012.

⁷⁸FRACASTORO, Girolamo – *Syphilis*. Versão bilingue latina e inglesa. Tradução de Geoffrey Eatough. Wiltshire: Francis Cairns, 1984.

Conclusão

Ao longo deste trabalho, que foi para mim muito intenso, aprendi bastante sobre o texto dramático. Considero ter ganho habilidade na alternância da narrativa com o diálogo. Julgo ter conseguido construir uma narrativa ágil que suporta diálogos curtos e impressivos, os quais, por sua vez, conferem impacto emocional à narrativa.

Fica para trás uma tendência de escrever diálogos demasiado retóricos que estava enraizada e, por isso, foi difícil de superar.

Refiro agora um aspecto fundamental e que me parece ser adequado a uma conclusão: o futuro do texto.

Os textos para cena não se terminam nem completam no trabalho de escrita. Se não forem levados à cena, ficarão sempre incompletos, pois não cumpriram o seu fim.

Esta peça, além das indicações das árias a serem cantadas pela personagem Luísa, não tem qualquer didascália ou indicação cénica. Mesmo aquelas indicações são parte do texto, consistem em texto que a personagem diz, embora sob forma cantada. Fiz questão de não tentar, de modo algum, encenar ou influenciar a encenação.

Sei o que as personagens dizem, não sei como dizem.

Nada foi mais interessante para mim, nesta leitura e na de outros exercícios de Mestrado, do que ver a forma como os intérpretes diziam o texto sem eu lhes ter dado quaisquer indicações além das que, naturalmente, se extraem do próprio texto. Penso, portanto, em textos futuros escrever sempre sem indicações ou com o mínimo de indicações possível.

No final da leitura de *Uma só palavra*, houve um momento aberto a questões do público. Além de perguntas sobre o enredo e as personagens, alguns espectadores que não pertencem ao meio profissional do teatro perguntaram se não seria muito difícil colocar esta peça em cena, devido a ter “falas muito longas” e uma acção demasiado ampla em espaços e em tempo. Uma espectadora afirmou que este texto só lhe parecia viável no cinema. Estas dúvidas mostram que talvez, entre nós, a narrativa seja ainda um recurso relativamente pouco visto no teatro, pelo público em geral. Cinco dos intérpretes na leitura são também encenadores e consideraram que seria interessante e desafiante fazer este texto exactamente pelas narrações conterem tanta acção e os diálogos serem muito breves e expressivos. Um deles mostrou mesmo interesse em levar o texto a cena. Assim, talvez este meu trabalho possa completar-se, chegando à cena, através da colaboração de outros. Afinal, esta peça é sobre ser e crer; sobre ser com o outro e crer no outro, sem o qual o *eu* fica incompleto.

Resta concluir com o que está no princípio, o título.

A peça chama-se *Uma só palavra*, porque há um homem que não é capaz de dizer a um rapaz que gosta dele como um filho, mas é capaz de, sob prisão e tortura, não dizer uma só palavra que o possa denunciar; porque há outro homem que, num campo de batalha rodeado de milhares de cadáveres, não é capaz de escrever uma só palavra à sua noiva. Um actor perde a vida, mas um jurista ganha humanidade. Com ou sem Deus, a vida não é vã. Muitas palavras são ditas e escritas, aprendidas e lembradas. Ouvem-se as últimas palavras de um condenado, mas também as primeiras de uma criança, após o longo silêncio da tristeza.

O projecto chama-se *Uma só palavra* também porque, em termos de escrita dramática, numa fala, a alteração de uma única palavra pode tornar o texto melhor para a cena.

A palavra que está sempre presente é também uma só, a palavra *esperança*. A esperança tem qualquer coisa de estátua e qualquer coisa de árvore. Não é completa se não tiver uma parte de estátua e uma parte de árvore. Também o texto para cena precisa de uma parte de texto e de uma parte de cena.

Principal bibliografia

- ARIOSTO, Ludovico – *Orlando furioso*. Tradução de Margarida Periquito. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2007.
- ARNAUT, Joana Liberal – *A inteligência das Leis. Os “Elementos da Hermeneutica do direito portuguez” de José Manuel Pinto de Sousa (1954-1818), professor e diplomata*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2011
- BLOOM, Harold – *Shakespeare. The invention of the human*. London: Fourth Estate, 1998.
- BÜCHNER, Georg – *A morte de Danton*. Tradução de Maria Amélia Silva Melo e Jorge Silva Melo. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II, 2012.
- CALAFATE, Pedro (Direcção) - *História do pensamento filosófico português*, Volume III – *As Luzes*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.
- CASTRO, José de - *Portugal em Roma*, Vol II. Lisboa: 1939.
- COELHO, Rui Pina - *O palco dita, a página liberta*. Comunicação apresentada no Salão Nobre do Teatro Nacional São João, a 8 de Dezembro de 2012, no âmbito do ciclo de Mesas-Redondas *Falemos de Casas*, a propósito da estreia do espectáculo *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, com adaptação de Luísa Costa Gomes e encenação de Nuno Carinhas, a 6 de Dezembro de 2012, no TNSJ. <http://maiscritica.wordpress.com>.
- DUQUE, João – *Homo credens – Para uma teologia da fé*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2004.
- EDGAR, David – *How plays work*. London: Nick Hern Books, 2009.
- GIUSSANI, Luigi – *O sentido religioso*. Lisboa: Verbo, 2002.
- JUNG, Carl Gustav – *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- LÉVINAS, Emmanuel – *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- LOCKE, John – *Ensaio sobre o entendimento humano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- MELO, Jorge Silva – *Num país onde não querem defender os meus direitos, eu não quero viver - a partir de Michael Kohlhaas de Heinrich von Kleist*. In *3 peças breves*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- MORTIER, Roland - *Clartés et ombres du siècle des lumières – Études sur le XVIIIe siècle littéraire*. Genève: Librairie Droz, 1969.
- NIETZSCHE, Friedrich - *A origem da tragédia*, Tradução de Luís Lourenço. Lisboa: Lisboa Editora, 1995

PINTO, António Vaz – *Ateísmo e fé. À busca da fé*. Braga: Editorial O.A., 1996.

SANCHIS SINISTERRA – *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2003.

STEINER, George - *A tragédia absoluta*. In *Paixão Intacta*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2003.

TULARD, Jean – *Napoléon ou le mythe du sauveur*. Paris: Hachette, 2005.

UMA SÓ PALAVRA

Joana Liberal

ROMA. PRIMAVERA DE 1814.

OCTAVIA Tive de acordar o homem para o mandar embora. Não queria problemas. Mandá-lo embora e não querer saber quem era ou quem deixava de ser. O homem acordou e olhou para mim como se nunca tivesse visto gente. Levantou-se como se fosse a primeira vez que se levantava na vida e tocou nas coisas à volta, nas paredes, no chão, numa cadeira, como se nunca tivesse estado no mundo. Depois falou numa língua estrangeira. Perguntava qualquer coisa. Eu disse: *Scusate, non capisco*. Então sim, perguntou como um romano onde estava. *Em Roma, cidade eterna*, se os franceses não acabarem com ela, disse para mim. Ele foi até à janela devagar. Parecia que nunca tinha visto um dia, um dia normal.

MIGUEL Em que lugar de Roma?

OCTAVIA *Via Aurelia, hospedaria Octavia. Octavia sou eu*. Ficou a olhar algum tempo pela janela. E depois olhou para mim e depois lá para fora e depois outra vez para mim e tocou nos vidros da janela e pediu se a podia abrir. As mãos tremiam-lhe e tinha marcas nos pulsos como quem esteve preso a ferros. Era de certeza um homem fugido dos franceses. O diabo os leve. Esse Bonaparte, que não é bom em parte nenhuma e ninguém o mata de uma vez. O diabo o leve que Deus é burro e põe no mundo gente que se julga mais do que Ele.

MIGUEL Quem me trouxe aqui?

OCTAVIA Uns homens.

MIGUEL Quem eram?

OCTAVIA Não sei. Pagaram. É o que me interessa.

MIGUEL Como eram?

OCTAVIA *Não sei, foi o meu marido quem os viu e ele não está cá. Agora tem de se ir embora. Já passa do meio-dia. Não pagaram para mais*. Era mentira. Ele continuou a olhar pela janela. Depois tratou-me pelo nome e por senhora e perguntou-me se os tais homens eram italianos ou eram estrangeiros. *O senhor é estrangeiro? Há pouco falou noutra língua. Espanhol? Português?*

MIGUEL Português.

OCTAVIA *Se é português deve saber o que aconteceu há dias*. Ele não sabia. *Executaram o ministro de Portugal*. Continuou sempre a olhar para a janela e não disse nada. *Foi morto pelos franceses no castelo de Sant'Angelo. Conhecia-o? Parece que era um homem bom e generoso, vi-o uma vez, tinha uma bela figura, era alto de olhos claros*. O homem deixou de olhar pela janela e olhou para mim. Eu olhei para ele. *Já se sabe em toda a cidade*.

Deixaram as pessoas ver e há quem vá ver essas coisas como se fosse ver teatro. Há até um homem, que o meu marido conhece, que vem a Roma de propósito sempre que há fuzilamentos para ouvir as últimas palavras dos condenados. É mais bonito, diz ele. Não tem nada a ver com os enforcamentos em que as pessoas ficam ali penduradas, a contorcer-se. No fuzilamento, um homem leva com as balas, cai e pronto e é bonito e é digno. Se eu lá era capaz de ir ver uma coisa dessas como se fosse teatro. Ele encostou-se à janela, fechou os olhos e passou a mão pelo rosto. Olhou para mim outra vez, tinha os olhos escuros, mas com brilho. Não era muito alto e já não era novo e tinha passado por alguma desgraça, mas tinha qualquer coisa de que se gosta e não se tem medo. Pediu água. Fui buscar. Afinal não se nega água a ninguém e tinham pagado uma fortuna para o deixarem aqui. E pensei que tinha mesmo de o mandar embora. Os franceses encontram tudo e destroem tudo. Enquanto eu estava na cozinha e na minha cabeça maldizia os franceses, ouvi o som do galope de um cavalo. Quem seria? Abri a porta para ver e era ele, o homem português que se ia embora no meu cavalo mais novo. Fechei a porta com fúria e comecei a maldizer também os portugueses.

#

PEDRO Batem à porta. Sempre que batem à porta, penso que são eles e fico a tremer por dentro e por fora e dá-se-me um nó na alma. Se forem eles, nunca hei-de abrir. Nunca. E hei-de resistir até à morte. Aqui não entrarão, franceses do inferno. *Jamais*. Hei-de guardar esta igreja até à morte. E até decorei o que lhes dizer, decorei tudo em francês. Eu sou Pedro Teixeira, filho de Joaquim Teixeira, guardião da Igreja Nacional de Santo António dos Portugueses e não permitirei que a destruam ou vendam em hasta pública como já fizeram. Sou eu, Pedro Teixeira quem vos impedirá. Sou eu. Batem outra vez e outra. Coragem Pedro, o Senhor está contigo. *Quem é e ao que vem?*

MIGUEL Pedro Teixeira?

PEDRO Não. Pedro Teixeira não está. Quem é?

MIGUEL Miguel de Sousa.

PEDRO Que Miguel de Sousa?

MIGUEL Pedro, abra a porta.

PEDRO Já disse que não sou Pedro Teixeira.

MIGUEL Mas eu sou Miguel de Sousa. Abra.

PEDRO Não. Vá-se embora. Afaste-se desta igreja e nunca mais cá volte.

MIGUEL Pedro, não seja estúpido e abra esta porta.

PEDRO Não. Nunca. Mande o impostor embora, que eu não me deixava enganar assim. E que respeitasse a memória dos defuntos. Depois fui vê-lo da janela, sem deixar que ele me visse. É claro que não podia ser. Miguel de Sousa estava morto. Tinha sido morto pelos franceses. Era mais baixo e não era tão magro. Eu tinha-o visto há dias ser executado, vi. Fui a Sant'Angelo para ver e vi, vi com os meus próprios olhos. Eu estive lá e chorei por ele e só tive pena de não ter ouvido as suas últimas palavras, porque estava muito longe. Registei o estranho sucedido do aparecimento do impostor no diário da igreja. Sobretudo, Miguel de Sousa nunca me teria chamado estúpido, porque era um cavalheiro, um fidalgo esclarecido e bem-educado.

MIGUEL Não se chama estúpido a um homem com medo. Embora Pedro Teixeira nunca tivesse sido muito inteligente, tinha razão. Era difícil de acreditar e parecia um embuste, o Miguel de Sousa que ele conhecia nunca o teria chamado estúpido. Tudo se havia de resolver de outra maneira e depois havia de lhe pedir desculpa. Fui a uma taberna, frequentada por portugueses, na Via del Orso e a vários perguntei por mim. E sim, muitos me tinham conhecido e era alto de olhos um pouco verdes ou castanhos claros. A um deles cheguei a perguntar se eu era assim parecido comigo. E não, nem pensar, Miguel de Sousa era mais baixo e tinha olhos quase azuis. E havia outras diferenças entre mim e Miguel de Sousa. E aí o homem tinha razão, eu não era assim antes de ter sido torturado, preso mais de três anos e condenado à morte.

#

MIGUEL O dia avançava em Roma. E eu estava vivo, por alguma estranha razão que não podia ser milagre e alguém estava morto, mas não era eu. Parece que Deus me salvara, sim, mas como? Porque naquelas circunstâncias não tinha maneira de obter resposta, só duas coisas me importavam agora: saber se tinha havido alguma tentativa de revolta enquanto estivera preso e ir ao Convento de Santa Catarina. Eu só queria chegar a Santa Catarina e que não tivesse havido insurreição e Antonio estivesse vivo, como eu estava. E comecei a ir em direcção a Santa Catarina, que era a mesma da minha casa. Ia no cavalo roubado e a casa já não era minha. Era desse grande conquistador que tomara Roma em nome do imperador dos franceses, o general Miollis. Isso foi ele próprio dizer-me à prisão. Que, de facto, não tinha encontrado um lugar que lhe agradasse mais em Roma do que a Villa Aldobrandini e que a tomara para ele e que guardaria na cave tudo o que era meu. Que só não sabia o que fazer com umas roupas de senhora que encontrara num dos quartos. Mas sabia o que faria com a senhora a quem pertenciam, quando a encontrasse. Tive vontade de lhe arrancar a cabeça e arrependi-me de não ter pegado fogo à casa, antes vê-la feita em cinza do que nas mãos dele. Isto foi no tempo em que ainda julgavam que eu falaria. Mas, para salvar Antonio, eu teria suportado tudo sem dizer uma só palavra, aceitava a morte e só me causava dor nunca lhe ter dito, com todas as palavras, que gostava dele como se fosse meu filho.

COIMBRA. TODOS OS CAMINHOS VÃO DAR A ROMA.

MIGUEL Meu pai, antes de eu ter cinco anos, deixou-me em casa do Doutor João Vicente para ser educado.

PAI Aprende tudo e não me envergonhes.

MIGUEL Quando entrei na Universidade, no curso de Leis, ele disse que me tinha comprado uma casa. Era apenas um casebre com uma porta.

PAI Esta porta, gastei meia fortuna para a mandar fazer. Com a madeira do celeiro velho. Madeira antiga, boa. O resto arranja tu com a tua mesada.

MIGUEL O casebre era frio. Não entrava luz, porque as janelas eram muito pequenas, mas entrava chuva, muita. Estava sempre frio, sempre. Um dia, pensava, terei uma casa grande, com janelas grandes e convidarei muitas pessoas para a minha casa e não ficará memória deste casebre. Pedi ao meu pai um pouco mais de dinheiro para poder comprar mais velas, porque escurecia muito cedo e não podia estudar.

PAI Não julgues que vou nessa conversa, se gastas o dinheiro que te dou com mulheres e bebedeiras, o problema é teu.

MIGUEL Quase lhe disse na cara que eu não era como ele. Não dava dinheiro por mulheres, não por causa do dinheiro, mas porque nenhum ser humano deve comprar outro ser humano. E bebedeiras também não. Só duas ou três vezes, muito mais tarde, em Roma, com Tiago, nas longas conversas em que discutíamos a existência de Deus. Mas isso ainda estava muito longe. Não lhe disse nada e só lhe voltei a pedir dinheiro para o doutoramento. Para fazer o doutoramento era preciso pagar as provas, que eram caras, comprar a capa e o anel. Bem se podia estudar e saber muito, saber tudo, mas sem capa e anel nada feito.

PAI Já te dei muito dinheiro estes anos todos. Agora arranja-te.

MIGUEL Escrevi a minha mãe, mas ela nunca me respondeu. Então deixei de comer alguns dias por semana, poupei. Comecei a frequentar tabernas, tornei-me jogador de cartas, assim fui juntando dinheiro. De dia estudava e de noite jogava, e entre uma coisa e outra ia à missa e Deus havia de me ajudar, e ajudou. Apesar de eu muitas vezes adormecer na igreja, parece que Ele não se esqueceu de mim. Emprestaram-me o dinheiro que faltava. Acabei por adoecer, mas consegui pagar os exames, comprar a capa e o anel e pude fazer as provas. Era o dia 10 de Junho de 1791. Primeiro dissertei sobre o *Digesto* e respondi a três arguentes, depois dissertei sobre as *Ordenações* e respondi a outros três arguentes, e tudo isto levou mais de seis horas. No dia seguinte, apresentei as minhas conclusões magnas sobre a interpretação das leis e respondi a oito arguentes. Foram nove horas. Aprovaram-me, e ao terceiro dia houve o cortejo de doutoramento pelas ruas de

Coimbra, qual triunfo romano em honra do novo doutor. Meu pai não estava lá. Exausto, doente, cheio de dívidas, quando tudo acabou, pude finalmente ser internado na enfermaria de Santa Cruz. Um dia hei-de ir a Roma a sério e rir de tudo isto. E consegui ir e contratei Antonio, jovem formado em Leis na velha Universidade de Bolonha, para meu secretário. Em Roma, quando soubemos que os franceses vinham para nos prender, obriguei-o a fugir.

ANTONIO Não vou. Não deixo que seja preso por mim.

MIGUEL Vai.

ANTONIO A culpa é minha.

MIGUEL *Não há culpa*. E ele foi. Guardo a sua imagem atravessando a porta. Não lhe disse que a vida dele valia, para mim, mais do que a minha. E pensei nas palavras: pai e filho.

#

ROUSSIN Cheguei à *gendarmérie* esvaído em sangue, mas deram-me ordem de reportar os factos antes de ver um médico. Reportei. Cidadão Auguste Roussin, *gendarme* e fiscal da *gendarmérie* do império de França, em funções na cidade de Roma, encontrava-se no dia 29 de Março de 1814 a servir no posto de controlo número 17. Sendo a hora de cerca de três *après-midi*, o ora reportante descascava uma maçã. Viu então aparecer um indivíduo a cavalo. O reportante teve a impressão de que o sobredito indivíduo, ao ver o posto de controlo, ia voltar para trás. Todavia, talvez por saber que isso levantaria suspeita, não o fez e prosseguiu. Acto contínuo, o ora reportante levantou-se, deu-lhe ordem de desmontar e perguntou-lhe para onde ia, ao que ele respondeu que ia para o Quirinal. Dizendo o reportante que ninguém podia passar para a zona do Quirinal, o indivíduo quis saber porquê. A isto, o reportante que, daqui em diante, será designado na primeira pessoa, de modo a abreviar o relatório, o reportante, ou seja, eu, lhe retruquei a ele, indivíduo, que ali era eu quem fazia as perguntas. Pedi-lhe os seus *papiers*, bem como os *papiers* do cavalo. Afirmou que não os tinha, que os perdera. Então notifiquei-o de que, na falta de *papiers*, seria conduzido à *gendermerie* para identificação e sentei-me para escrever. Foi então que o indivíduo, inusitadamente, pegou na faca que eu antes usava para descascar a supracitada maçã e espetou-a na mão com que eu segurava o papel, tendo, depois, fugido no supramencionado cavalo, sem que os soldados que me coadjuvavam no exercício das minhas funções nada fizessem, por estarem distraídos em conversações e risos. Sem pretensão de assim apresentar queixa contra os ditos soldados, acto que praticarei na devida sede e com o devido rigor, deixo expressa nota da sua incompetência. Estando eles armados, nada fizeram para deter o indivíduo em causa e, nestas circunstâncias, fui eu gravemente ferido, sofrendo até o risco de ser degolado. Mais reporto ainda o seguinte: durante o tempo em que travei conversação com o dito

indivíduo, tive a impressão de o conhecer, todavia, pelos muitos indivíduos que interroguei e fiscalizei em Roma, durante cinco anos de empenhado serviço, só me não lembra em que lugar ou ocasião me possa ter cruzado com este antes nomeado indivíduo.

MIGUEL Conhecia-o do castelo de Sant'Angelo. Foi um dos que me vieram interrogar. Teria pouco mais de vinte anos. Torturaram-me durante vários dias e perguntavam pelas armas e por Antonio Falchi. Porque afirmavam que eu sabia onde estavam e era uma questão de tempo e sofrimento até lhes dizer. E eu pensei que se punham rapazes destes a fazer interrogatórios, a tirania estava para acabar. Então, a um deles perguntei o nome. Ele respondeu e eu disse-lhe: *Roussin, ainda é um homem novo, só estamos aqui os dois, talvez queira aprender alguma coisa. Ouça, havendo notícia de uma conspiração armada e sendo presos alguns indivíduos que se saiba estarem envolvidos nela, não lhe parece que os outros, tendo conhecimento disso, levam as armas e se deslocam para um lugar que os que estão presos não conheçam? Portanto, mesmo que eu tivesse sabido onde estavam as armas, agora já não estão onde estavam, quando eu sabia, e também já não posso saber onde estão, porque estou aqui.*

ROUSSIN Talvez queira saber também uma coisa, que eu sei e sei agora e vou continuar a saber. *C'est chose certaine*: esse Antonio Falchi, que tanto quer proteger, há-de vê-lo pendurado numa corda a contorcer-se. Há-de vê-lo enforcado à sua frente.

MIGUEL Guardei a faca ensanguentada no bolso do casaco. Larguei o cavalo a correr por uma rua e segui por outra. Do sítio onde estava só me restava tentar esconder-me na igreja del Gesù. Lá, veria se o padre ainda era vivo. E tinha medo de saber que não. E não, o homem que veio à porta disse que o padre por quem eu perguntava, o português Paulo Machado, já partira para junto de Deus e que fora em Janeiro. Tinha cento e três anos. Eu sei, disse-lhe e pedi-lhe que pela sua santa memória me ajudasse, que eu era um português que fora seu amigo e me encontrava em situação grave. Não lhe disse quem era, mas ele viu-me chorar e abriu a porta. O homem era também padre e, sabendo que eu estivera preso mais de três anos, pôs-me ao corrente do que se passara. Não tinha havido nenhuma tentativa de insurreição em Roma, mas Napoleão sofrera muitas derrotas, a maior na Rússia. Agora sabia-se que cento e cinquenta mil soldados da Prússia, da Áustria, da Inglaterra e da Rússia marchavam para Paris. Foi Paris que me salvou do meu casebre em Coimbra, mas agora não me importava de a ver arder.

#

MIGUEL Gostava de ser professor na Universidade de Coimbra, de me rir com os alunos de leis disparatadas e julgamentos insólitos. Mas com o fraco ordenado e as dívidas, não podia deixar o casebre. Por vergonha do casebre, não fiz muitos amigos. Mas alguns professores mais velhos recomendaram-me ao príncipe regente quando ele pediu um doutor para uma certa missão. Um homem inteligente e discreto para ir para França e enviar informações sobre o rumo da revolução. Fui e aí fiquei durante nove anos. Depois, o

príncipe considerou que as minhas informações tinham sido sempre valiosas para o governo, recompensou-me com honras e bens e disse que me nomearia seu ministro numa Corte da Europa, e perguntou se alguma me agradava. Eu disse: Roma. Embora isso fosse causar a indignação de muitos, por eu ser um filho ilegítimo de um fidalgo rústico e não ter exercido qualquer cargo diplomático, o príncipe decretou: Sim, irás para Roma.

ROMA. AOS HOMENS O QUE É DOS HOMENS, A DEUS O QUE É DE DEUS.

ANTONIO Roma já tinha sofrido muito às mãos de Napoleão, que ocupou a cidade em 1799 e expulsou o velho Papa Pio VI, que morreu em França, prisioneiro do Directório. Nos anos de 1804 e 1805, obrigou o novo Papa, Pio VII, a sagrá-lo imperador dos Franceses e rei de Itália. O descontentamento era grande. Eu estava na Piazza del Populo, com um amigo, quando passou um destacamento de soldados franceses. Então uma mulher avançou e gritou:

MULHER Esta é a cidade de Deus, não é vossa. Saiam daqui, vão-se embora. Atiro-vos a primeira pedra.

ANTONIO E atirou uma pedra. Então um dos soldados disparou e matou-a. Era só uma mulher e uma pedra. Na cidade de Pedro mataram uma mulher por causa de uma pedra. O meu amigo disse-me: anda Antonio, é perigoso ficar aqui. Esperei. Não aconteceu mais nada. Vieram buscar o cadáver e eu fui buscar a pedra. E guardei-a. No Verão de 1805, fui contratado como secretário da Legação portuguesa entre mais de quarenta candidatos que o novo ministro, Miguel de Sousa, entrevistara em pessoa. Foi na Villa Aldobrandini, sua residência e Legação de Portugal em Roma, que ele comprara a um príncipe falido, o príncipe Borghese-Aldobrandini. A Villa fica no Quirinal, entre duas igrejas: Santa Ágata e São Domingos. Alguns metros mais à frente, há também o convento de Santa Catarina. Eu era dos poucos que não sabia uma palavra de português. Mas foi a mim que ele escolheu. De manhã, tratávamos dos vistos de passaportes de romanos que queriam ir para Portugal. Entrevistava todos. Fazia poucas perguntas. Observava e deixava-os falar. Alguns pareciam muito sérios e honestos mas ele, sem hesitar, punha o carimbo vermelho. Eu não percebia que critério usava.

MIGUEL Ouve-os com atenção.

ANTONIO Eu ouvia e não percebia na mesma. Toda a correspondência para Portugal era escrita por ele. Sabia as cifras de cor e queimava toda a correspondência cifrada que recebia logo depois de a ler. À tarde, andávamos a pé pela cidade para ele a conhecer. Uma vez, à porta de Santa Maria Maggiore, pedia esmola um velho, embrulhado numa capa suja e rota. Na capa estava cosido o brasão de Portugal. Era o padre Paulo Machado, idoso e doente, que já não conseguia dizer missa e ficara reduzido àquele

estado. Assim, trouxemos um padre para casa. Tinha noventa e quatro anos. Em poucos meses, o *signore* ministro já era bem considerado em Roma. O próprio Papa, por duas vezes, o tinha chamado para pedir conselho. Até os franceses o consideravam. Trabalhava muito e nunca saía à noite. Mas quando se soube em Roma que Napoleão tinha sido derrotado em Trafalgar e toda a frota francesa fora destruída, o *signore* saiu de casa e perguntou-me onde um homem podia ir à noite. Disse-lhe, com algum embaraço, que conhecia um lugar chamado Templo das Vestais. Onde se jogasse cartas era o que ele queria. Fomos a uma casa de jogo de cavalheiros e foi aí que conhecemos o *signore* Tiago Silveira, português de Barcelos, actor conhecido em Roma como Giacomo, il portoghese. Por ser português, o *signore* fez parceria com ele para jogar *whist* e ali fiquei eu, pasmo, até de madrugada a vê-los ganhar dinheiro e jóias e quadros e até pequenas estátuas de mármore de Carrara, que não iam devolver. O sol já tinha nascido quando voltámos. O *signore* Tiago veio connosco para avaliar e repartir os ganhos. A carruagem parou em frente à igreja de São Domingos.

TIAGO A única coisa de que eu não gosto em Roma é de tanta igreja e tanta capela e tantos padres e tantas freiras. Freiras é o que mais me incomoda.

MIGUEL Porquê?

TIAGO São um desperdício.

ANTONIO O *signore* não lhe respondeu, saiu da carruagem e vimo-lo subir a escadaria de São Domingos na sua longa capa preta.

TIAGO Onde vai ele?

ANTONIO Á missa. O *signore* vai à missa todos os dias de manhã e às seis da tarde retira-se para rezar. Enquanto esperava, o *signore* Tiago deitou-se no jardim e adormeceu, assustando a governanta.

SIGNORA MENNI Antonio, está um estranho a dormir no jardim.

ANTONIO É conhecido do *signore* ministro, é um actor.

SIGNORA MENNI Ah, um actor. Eu adoro o teatro.

ANTONIO Quando o *signore* voltou da missa, a governanta, o jardineiro e demais criadagem estavam a ouvir versos do poeta Camões, em italiano.

TIAGO Meu caro, neste jardim podia-se fazer teatro e até ópera.

MIGUEL Podia e pode.

ANTONIO E ali inventaram os dois uma espécie de festas artísticas com música, poesia e teatro com artistas jovens e desconhecidos.

TIAGO Em nome dessa causa, posso tolerar um homem que vai a missas e reza o terço.

ANTONIO Assim, o *signore* ministro fez amizade com tal pessoa. Discutiam arte e religião e iam jogar cartas e vertiam poesia e peças de teatro para italiano. Eu tinha de andar com o *signore* Tiago a contratar cantores, músicos e actores. Se bem que me agradasse ver toda a nobreza e a alta burguesia romana e os oficiais franceses nas nossas festas, ali estava eu, formado em Leis na Universidade de Bolonha, às ordens de um actor que dizia disparates e blasfémias, mas até o padre gostava dele.

TIAGO Padre, eu não acredito em Deus, mas beijo as suas mãos. E juro-lhe, que se eu soubesse que Deus era assim como o padre, exactamente assim, acreditava n'Ele.

PADRE Deus te guarde, filho, e o céu me espere. Já não demoro.

#

MIGUEL Chama-se *Visão do Céu* a pintura do tecto da cúpula da igreja del Gesù. O artista foi Giovanni Baptista Gaulli, de Génova, que começou a pintar depois de os pais terem morrido com a peste que grassou naquela cidade em 1657. Ao fim de muitos dias que fiquei ali escondido à espera de saber se Paris já tinha sido tomada, ela, a condessa Beatrice Bonnacorsi, que não acreditava no céu, entrou na igreja e foi acender uma vela à *Madonna della Strada*.

BEATRICE Foi há quase dez anos. Fui à Villa Aldobrandini com as minhas damas Chiara e Orsolina. Esperávamos no salão. Ele veio. *É um pouco embaraçoso*, disse eu, *mas há dias, num jogo, ganhou um quadro ao meu marido. Uma Sagrada Família. Era um quadro muito especial para mim. Quero muito recuperá-lo. Venho pedir que mo venda.*

MIGUEL Não posso vender-lho.

BEATRICE Porque não?

MIGUEL Seria uma desonra vender-lho. Leve-o. É seu.

BEATRICE Fiquei sem palavras, não esperava tanta generosidade. Voltei lá dias depois. *Signore ministro, aprendi umas palavras em português de propósito para lhe agradecer. Aqui estão: Fico-lhe para sempre grata. Muito obrigada.* E eu disse o melhor que pude: muito obrigada. Fui às festas da Legação portuguesa, ele veio às festas no palácio Bonnacorsi, vi-o no teatro, na Missa do Galo, na ópera, na Paixão do Senhor. Sorria-me sempre e eu a ele. Mandou-me presentes e eu a ele. Um dia, convidei-o para me visitar sem haver qualquer pretexto. Ele veio. Conversámos muito, conversámos sobre livros, teatro, música... *Nunca sentiu falta de uma esposa?*

MIGUEL Sempre, mas não tive a graça de a encontrar.

BEATRICE Já não procura?

MIGUEL Espero.

BEATRICE Sem fazer nada.

MIGUEL Tenho esperança.

BEATRICE *Vou mostrar-lhe a minha biblioteca.* No meio de uma grande confusão de livros que foram caindo das estantes e das nossas roupas mal despidas, ele disse: não. Eu era casada, era pecado mortal. Não. *Acredita que o céu é literal, que o inferno é literal? Pensava que era um homem esclarecido pelas luzes da razão.* Acredito na salvação e na perdição da alma, disse ele e pediu o meu perdão e ofereceu-me a sua eterna amizade. Não, disse eu, não quero. *E tenho vergonha de alguma vez ter dado atenção a um homem que ainda vive na Idade Média.* Nunca mais lhe falei nem voltei a olhar para ele.

MIGUEL Falei com ela, perguntei-lhe se era a condessa Beatrice Bonnacorsi e ela disse que sim, mas não me reconheceu.

BEATRICE Vim acender uma vela à *Madonna della Strada*. Paris capitulou, Napoleão caiu. Já é certo.

MIGUEL Mesmo sendo ainda perigoso, comecei o meu caminho. Por causa do que se passou na biblioteca da condessa Bonnacorsi, Tiago riu-se muito de mim:

TIAGO Uma das mulheres mais bonitas de Roma, uma deusa romana em carne e osso. Homem, nem que depois tivesses de ir a pé a Jerusalém. Eu ia contigo.

MIGUEL As ruas de Roma estão vazias. Era nestas ruas que Tiago começava a dizer versos e monólogos. E de repente havia muita gente à volta. Era só ele, sem nenhum artefacto, sem o exagero que é comum haver no teatro. Mais humano do que o humano. Em palco, vi-o representar *Orlando Furioso*. Só com um sussurro ganhava a plateia. Todas as pessoas com ele amavam Angélica e o amavam, porque ele amava. Era só ele, mas não cabia no palco. O tecto onde pintaram a visão do céu também é imenso. Mas o céu não cabe lá. Agora as ruas de Roma estão vazias e não sei se Tiago estará ainda em Veneza. Quando Orlando é abandonado por Angélica, atravessa uma floresta e vai arrancando árvores da terra só com as próprias mãos. Tiago arrancava árvores só com as próprias mãos, mas não havia floresta nem terra nem árvores, era só ele.

CADA DIA É UM DIA.

LUÍSA Toco o ramo de uma árvore, respiro o ar que agita as folhas. O ar quente mistura todos os cheiros do jardim. É a primeira vez que vou cantar fora do coro. Sou só eu, não há coro. Muita gente, rostos e olhares e lábios, mas não são o coro, são o público. Som de vozes, vestidos de seda e cristais. Há uma fonte, não a consigo ver entre as cores, as chamas das tochas e as sombras da noite. Tem de ser pequena. Ouço-a por baixo das vozes, das sedas e dos cristais. Vim substituir a Charlotte Grenier que é solista e canta muito melhor do que eu. Ninguém ouve a fonte. Nem a mim. Depois a fonte começa a respirar sobre todos os sons. Sou eu e a fonte comigo.

(Canta a última estrofe de *Les tendres souhaits*, letra de Charles-Henri Ribouté e música atribuída a Giovanni Battista Pergolesi ou a Antonio Albanese:

«Que ne puis-je, par un songe,

Tenir son cœur enchanté?

Que ne puis-je du mensonge

Passer à la vérité?

Les dieux qui m'ont donné l'être

M'ont fait trop ambitieux,

Car enfin je voudrais être

Tout ce qui plaît à ses yeux!»)

LUÍSA E já não há vozes, nem sedas, nem cristais. Os rostos que eram todos iguais e os olhares frios, agora são diferentes, e podiam ser árvores e folhas. Já não me importava não gostarem de mim porque é impossível não gostar de uma fonte. A Charlotte Grenier teria cantado muito melhor do que eu. Mas eu ouvi a fonte e fui olhar bem para ela, porque podia nunca mais voltar ali e não me queria esquecer. Não conhecia ninguém, não sabia dançar, entrei na casa e vi o famoso fresco *Nuptiae Aldobrandinae*. O meu pai tinha-me falado desta pintura. Tem mais de mil e oitocentos anos. É a preparação de uma noiva no tempo dos antigos romanos. A noiva está nervosa, a deusa Vénus conforta-a, em volta estão também a deusa da persuasão e o deus das núpcias e, perto, as três musas. Apesar da ansiedade da noiva, o fresco é tão claro e leve que parece que se pode entrar dentro dele e ser feliz. Foi encontrado numas escavações perto da igreja de São Juliano e adquirido pela família Aldobrandini, que o colocou nesta casa em 1604. Quem diria que a casa e a pintura seriam compradas por um português? No salão havia caravelas de prata e muitos quadros da cidade de Lisboa. Havia um quadro em que as ondas do Tejo tinham versos escritos em português. O azul das ondas é muito bonito. Sinto vontade de tocar no azul. Toco no azul.

MIGUEL Já esteve em Portugal?

LUÍSA Não, nunca.

MIGUEL Miguel de Sousa.

LUÍSA Louise, Louise La Tour.

MIGUEL De França?

LUÍSA Sim, de Paris.

MIGUEL Vivi em Paris muito tempo.

LUÍSA Eu não. Não me lembro de nada de Paris, era criança quando vim para Roma. Gosto deste azul.

MIGUEL Posso perguntar ao pintor como o fez.

LUÍSA Depois perguntou-me se não queria voltar na semana seguinte e cantar num encontro de senhoras portuguesas que ia haver, para tratarem de assuntos de caridade. Sim, claro. E ele disse que era pena eu não poder cantar em português.

MIGUEL Não conseguimos encontrar nesta cidade uma única cantora portuguesa.

LUÍSA *C'est très dommage, mas com todo o respeito, não é uma língua muito bonita para cantar. Arranha os ouvidos.* Fui à tal reunião de senhoras, mas ele não estava. Mandou-me depois um bilhete de agradecimento e eu respondi na minha melhor caligrafia.

#

MIGUEL Quando eu era professor na Universidade e já usava a capa preta doutoral, mas vivia no casebre que afinal nunca esqueci, o meu pai mandou-me um relógio para eu ver bem as horas e não me atrasar para as aulas porque, sabia ele, os atrasos dos professores eram descontados nos ordenados. Tiago levou o relógio do meu pai sem me dizer nada, quando foi para Veneza. Ele nem gostava de relógios, mas levou-o. Não gostava, porque lhe lembravam que a vida estava a passar. Não gostava de relógios nem de dormir.

TIAGO Se Deus existisse e nos amasse, como tu dizes, não nos dava uma vida tão curta nem fazia com que tivéssemos de passar metade do tempo a dormir para conseguir viver a outra metade. A vida é só metade da vida.

#

LUÍSA É questão de vida, disse eu. Não disse de vida ou morte. Disse só de vida. O criado tinha dito que sua excelência não me podia receber já. Esperei. Antonio, o secretário, veio buscar-me e levou-me até ele. Estava no escritório, sentado à mesa. Fez sinal para eu me sentar e pediu a Antonio para sair.

MIGUEL Se a questão que a traz é grave e urgente, será mais rápido falarmos já a nossa língua. Nada de Paris, certo?

LUÍSA Falou-me em português. Eu fiquei paralisada. Como saberia ele?

MIGUEL A sua caligrafia não consegue ser tão francesa como a sua voz. É uma caligrafia que só se aprende em Portugal.

LUÍSA Depois de muito tempo, voltei a usar palavras em português para dizer o óbvio. *Sou portuguesa, de Viseu. Preciso da sua ajuda, suspeitam de mim, não tenho para onde ir. Não existe nenhuma Louise La Tour. Sou Luísa Torres. O meu pai era o escultor Gonçalo Torres, que veio para Roma e aqui morreu quando estava a restaurar os tectos do palácio Simonetti. Hoje foram procurar-me. Eram da gendarmerie. Escondi-me. Lembrei-me de si e vim pedir-lhe ajuda. Nunca estive em Paris. Sou mezzo-soprano coral e queria ser pelo menos uma seconda donna. Portugal não é terra de músicos. Uma cantora portuguesa ia cantar em coros de missas de finados o resto da vida. Por isso inventei esta história e arranjei uns papiers franceses.* Levantou-se, perguntou-me se os tinha comigo. Dei-lhos. Analisou-os, linha a linha, palavra a palavra, à luz e à contra luz, viu as letras com uma lupa, tomou o peso do papel, raspou a tinta dos carimbos e o relevo dos selos.

MIGUEL Onde os arranjou?

LUÍSA Em Trastevere, numa imprensa de uns franceses. Imprimem livros durante o dia...

MIGUEL E de noite forjam documentos.

LUÍSA Vai ajudar-me?

MIGUEL É meu dever proteger os nacionais portugueses. Até da sua própria imprudência. Grande imprudência neste caso.

LUÍSA Dizia imprudência como quem diz estupidez e, sem mais, atirou os meus *papiers* falsos para a lareira. Vi-os arder em segundos. Tinham custado uma pequena fortuna.

MIGUEL É fácil destruir o que é falso, mesmo quando a falsificação é boa. Pode ficar aqui por enquanto, senhora Luísa Torres, mas terá de voltar para Portugal o mais depressa possível. Tratarei da sua viagem.

LUÍSA E as pessoas que eu conheço? Temo que possam fazer-lhes mal.

MIGUEL Devia ter-se lembrado disso antes.

LUÍSA Pensei que era apenas uma mentira inocente.

MIGUEL Não há mentiras inocentes.

TUDO PASSA SOBRE A TERRA.

LUÍSA Não pude voltar para Portugal. Napoleão tinha decretado o bloqueio continental. Era Novembro de 1806. Sob ameaça de declaração de guerra, proibia às outras nações o comércio e correspondência com as ilhas britânicas e impunha-lhes a expulsão de ingleses dos seus territórios. Portugal nunca antes quebrara a aliança inglesa, apesar das ameaças francesas e espanholas. Continuou sem a quebrar. Em Roma, todos os movimentos de portugueses eram suspeitos. Fui ficando. As criadas não eram perfeitas no seu serviço. Não varriam bem os cantos das salas, batiam mal os tapetes, não sabiam tirar todo o pó dos móveis. Ganhei o respeito da *signora* Menni, a governanta. Lavava, varria, limpava e ia cantando, só para mim, *Deh, per questo instante solo, da Clemenza di Tito*.

(Canta a terceira estrofe:

«Disperato vado a morte,
ma il morir non mi spaventa.
Il pensiero mi tormenta
che fui teco un traditor!»)

LUÍSA Às vezes, conversava com o velhinho padre. *Padre, fui mentirosa e muito estúpida.*

PADRE Ser estúpido não é pecado.

LUÍSA Continuava a limpar e a varrer, e lavava roupa e louça e vidros e cantava também *Dolce mia speranza* de Haendel. Conheci Tiago, o famoso Giacomo, il portoghese que, na altura, representava Orlando, no Teatro Apollo. Tinham até escrito sobre ele: “Sem armadura nem espada, o Orlando furioso de Giacomo, il portoghese, é o melhor que já se viu nos palcos de Roma”.

TIAGO Quero que as pessoas vejam os sentimentos de Orlando. Armaduras e espadas podem ver no museu. Gosto das pessoas, de estar ali com elas e mostrar sentimentos. As pessoas gostam de mim, porque eu gosto delas. É só isso.

LUÍSA Tiago riu-se da história dos meus *papiers* falsos.

TIAGO A mim não me interessa se uma mulher é daqui ou dali, desde que seja bonita. Sou um homem de qualquer parte do mundo.

LUÍSA Foi ele quem me contou que no coro da Basílica de Santa Croce e no coro do Teatro delle Dame já ninguém falava no meu nome. Em tempos difíceis uma pessoa pode desaparecer facilmente. Tiago era um homem para quem todas as mulheres olhavam e ele sabia, mesmo que não as visse olhar ou por mais que elas o escondessem. Uma tarde,

apareceu muito bem vestido, de um azul-escuro que contrastava com os olhos. Eu estava no jardim com a *signora* Menni.

SIGNORA MENNI Ai, *signore* Tiago, fica mal a uma mulher da minha idade dizer isto, mas se eu fosse mais nova...

TIAGO Faria de mim um homem mais sério.

SIGNORA MENNI *Senza dubbio*.

TIAGO Hoje faz anos sua majestade, a rainha D. Maria, nossa louca soberana. Vou com sua excelência jogar umas cartas e virar uns copos à saúde da régia senhora.

LUÍSA É de pouca sensibilidade uma saída dessas no aniversário da pobre rainha.

TIAGO Está viva e é rainha.

LUÍSA É estranho um homem tão austero em saídas de cartas e copos.

TIAGO Austero, eu?

LUÍSA Não, sua excelência.

TIAGO É o melhor jogador que conheço. Copos só quando o rei, neste caso a rainha, faz anos ou quando discutimos Deus, aí a coisa é tão séria que temos de virar uns copos para não nos zangarmos.

LUÍSA A senhora faleceu há muito tempo?

TIAGO Qual senhora?

LUÍSA A mulher dele.

TIAGO Nunca foi casado.

LUÍSA Anda sempre de capa preta, pensei que fosse viúvo.

TIAGO Isso são aquelas coisas de Coimbra. Se bem que é verdade, eles de Coimbra são todos um bocado viúvos de uma tal Inês de Castro.

LUÍSA Foi chamá-lo em baixo da janela do escritório.

TIAGO Miguel, excelência, doutor, meu amigo, diz-me, não é verdade que vocês de Coimbra são todos viúvos de uma tal Inês de Castro?

MIGUEL Espero nunca vir a ser viúvo de ninguém.

#

LUÍSA Um dia, Antonio pediu-me se podia copiar um manuscrito, velhas lições que sua excelência ensinara em Coimbra. Perguntou-me se era capaz de o copiar depressa e bem. Aceitei. Tiago prometeu ajudar, mas ocupava todo o tempo em encontros com amigas. Uma delas era a contralto alemã Isabel Häser, que eu sempre quisera conhecer e agora não podia.

TIAGO *Schnell, schnell*. As alemãs são muito rigorosas com os horários.

LUÍSA Também tenho amigos alemães, dois, um chama-se Haendel e outro Mozart. Aqui em Roma, há cem anos, quando a ópera era proibida, Haendel compôs uma ária chamada *Lascia la spina*.

TIAGO *Lascia la spina, cogli la rosa*. É do mais perfeito e verdadeiro que já ouvi. Deixa os espinhos, colhe a rosa. Porque enquanto pensas no teu próprio sofrimento, uma mão invisível trará a fria velhice mais depressa do que imaginas. Hoje vou dizer isso a Isabel, *la diva germânica*.

LUÍSA Fiquei sozinha com o manuscrito, velho e com pó. Eram 70 páginas, algumas com notas em letra muito pequena. Chamava-se *Elementos da hermenêutica do Direito português, ensinados na Universidade de Coimbra na cadeira de véspera pelo Doutor Miguel de Sousa*. Antonio agradeceu-me, em nome do senhor ministro, ter copiado o manuscrito com rapidez e diligência. De tantas horas a copiar, fiquei com o manuscrito nos olhos e na pele e respirava o manuscrito e até sonhava com ele. “As causas que fazem necessária a interpretação são tiradas da natureza do nosso entendimento e igualmente da natureza das línguas, que não tem sempre palavras específicas para exprimir as nossas ideias sem obscuridade.”

(Canta:

«Lascia la spina,

Cogli la rosa

Tu vai cercando

Il tuo dolor.

Canuta brina,

Per mano ascosa,

Giungerà quando

Nol crede il cor».

#

ANTONIO Entre o fim de 1807 e o princípio de 1808, começou em Portugal e em Roma um longo pesadelo. O general Junot entrou em Lisboa no dia 30 de Novembro de 1807, com

23 mil homens, porque o príncipe D. João se recusara a declarar guerra aos ingleses. Embora não tivessem chegado a tempo de prender o príncipe, que embarcara para o Brasil no dia anterior, pelo caminho, os franceses tinham saqueado e vandalizado. No dia 13 de Dezembro, a bandeira portuguesa foi substituída pela francesa no castelo de São Jorge. Em Janeiro de 1808, o senhor ministro recebeu de Portugal uma carta que tinha quatro linhas. Fui eu quem a li: “Os governadores deste reino mandam declarar a vossa senhoria que cessaram as suas funções nessa corte como ministro de Portugal, e que se pode recolher a este reino ou ficar na mesma corte, mas sem o dito carácter nem vencimento algum. Deus guarde a vossa senhoria”. Ele respondeu que não, sem receber ordens do príncipe regente, seu soberano, não sairia de Roma. Ficava. Mas tinha de mudar para uma casa mais pequena e tinha de nos dispensar.

MIGUEL Tudo há-de passar. Havemos de nos ver livres dos franceses e de nos reunir de novo, aqui, nesta mesma casa, mas, por agora, temos de nos separar.

ANTONIO Respondemos que não. Ficávamos. Que o ajudávamos a continuar o melhor que pudéssemos. Ele argumentou que em breve não teria como nos pagar. Nós ficávamos. Aldobrandini era também a nossa casa e lutaríamos para não a perder. Comoveu-se e disse que não merecia o dom da nossa amizade. Mas as coisas foram de mal a pior e de pior a péssimo em Roma e em Portugal. Em Fevereiro de 1808, o general Miollis conquistou Roma. Embora em Agosto um exército inglês, comandado por Wellesley, tivesse obrigado os franceses a retirar de Portugal, logo em Março de 1809 lá entravam as tropas do marechal Soult. Em Maio foi derrotado, mas a destruição era imensa. Em Junho desse ano, ouviram-se em Roma as trombetas a anunciar o decreto que ordenava a reunião da nossa cidade ao império. Desde 1805 que os franceses iam dominando os Estados Pontifícios, mas agora decretavam expressamente o seu fim. O Papa excomungou Napoleão e por isso foi deportado. Foram buscá-lo ao palácio do Quirinal, sua residência de Verão, e levaram-no para França. O Direito e a justiça tinham sido derrubados.

#

LUÍSA Das poucas vezes que falámos além das palavras de boa educação, ele autorizou-me a plantar uma árvore no jardim. *Posso plantar uma laranjeira?*

MIGUEL Plante o que quiser.

LUÍSA No lugar daquela estátua cinzenta?

MIGUEL Onde quiser.

LUÍSA Posso tirar a estátua?

MIGUEL Se conseguir, pode.

#

SIGNORA MENNI *Non è vero?* O *signore* deixou tirar a Minerva do jardim?

LUÍSA *Quella Minerva, signora Menni, era orribile.* É tão cinzenta que até assusta a Primavera.

SIGNORA MENNI O *signore* gostava tanto *della* sua Minerva.

LUÍSA *Em tempos tão estéreis, qualquer coisa que nasça já é uma vitória.* Depois fui plantando outras árvores, mas sem pedir. Ele tinha dito: plante o que quiser.

NO APERTO DO PERIGO, CONHECE-SE O AMIGO.

ANTONIO Estando Roma outra vez nas mãos de bárbaros, atrevi-me a mentir ao senhor. Esperava que, em momentos tão difíceis, a sua capacidade para identificar mentiras estivesse reduzida. Disse-lhe que tinha de ir trabalhar como escrivão de um comerciante de tecido, mas vinha para o ajudar um ou dois dias por semana. A minha ocupação era outra. Ele já não nos podia pagar. Mas todos iam ficando. Quem não ficou foi o senhor Tiago que há algum tempo andava desaparecido e, um dia, veio dizer que se ia embora. Coisa que não me surpreendeu.

TIAGO Meu caro, sem o Papa, Roma não tem o mesmo encanto. O Papa é muito importante para mim. Sem ele fico com problemas de identidade. Sou Giacomo, il portoghese, ateu na cidade do Papa. Ser ateu na cidade do Papa não é o mesmo que ser ateu numa cidade qualquer. Como não posso ir para França, vou até Veneza que as águas por lá estão mais calmas. Um dia destes, talvez volte e apareça aí de gôndola.

ANTONIO Nem uma palavra de agradecimento ou de reconhecimento. Pela muita gentileza que sempre tivera com ele, pelo dinheiro que lhe emprestara, pelas vezes que se sentara à nossa mesa, pelos contratos que lhe redigimos, para não ser enganado pelos empresários dos teatros. Nada. O senhor, com a elegância que era sua, desejou-lhe boa viagem e ainda lhe agradeceu a ele a amizade que lhe dedicara.

TIAGO Antonio, meu rapaz, não estejas tão sério. Os tempos são difíceis, mas tudo tem solução. Para vocês que acreditam na ressurreição, até a morte tem solução. E aqui deixo esta pequena rima.

ANTONIO Uma grande sova era o que ele merecia. Como se não bastasse, levou, do escritório, um relógio de mesa que tinha os pés e os ponteiros em ouro. Na Primavera de 1810, já tínhamos vendido tudo o que era de valor, até a baixela de prata da legação. Então perguntei, em português, que já falava bem: *E agora, senhor? O que fazemos?*

MIGUEL Não sei. Algum dia isto acabará, a tirania nunca prevalece. Pode é demorar mais tempo do que as nossas vidas possam suportar.

ANTONIO Então, tive coragem e disse-lhe que um homem sempre pode fazer com que as coisas acabem mais depressa. *Eu não trabalho como escrivão. Na Via Appia Antica, um pastor descobriu uma daquelas galerias subterrâneas a que chamam catacumbas. Temos arrecadado lá muitas armas. Por todo o lado os povos se revoltam contra os franceses. Nós também temos de o fazer.*

MIGUEL Quem é nós? Nós são quantos e são quem?

ANTONIO Se pudéssemos trazer as armas para aqui, temos um plano para tomar o palácio do Quirinal.

MIGUEL Que armas são essas?

ANTONIO As armas não são importantes, importante é quem as vai disparar.

MIGUEL Que experiência militar têm? Quem lidera?

ANTONIO É melhor pegar em armas e morrer a lutar contra a tirania do que ficar de braços cruzados.

MIGUEL É melhor ficar de braços cruzados do que provocar um massacre de rapazes e o luto e a dor das suas famílias.

ANTONIO E disse que sem conhecer as pessoas, os líderes da revolta, não entrariam armas em sua casa. No Verão de 1810, os franceses voltaram pela terceira vez a Portugal e foram derrotados, mas com a fúria da derrota, chegando à região de Coimbra, massacraram velhos e crianças, violaram mulheres à frente dos maridos e filhas à frente dos pais, queimaram, enforcaram e esmagaram pessoas e ao fim de três dias foram-se embora. Foi aí que decidiu participar na insurreição. *Na verdade, não são muitos de nós que têm mais de vinte anos e poucos têm experiência militar.*

MIGUEL Isso eu já sei, agora quero saber o plano.

ANTONIO Eles hesitavam mostrar-se a um estrangeiro, sem estar certos de poderem confiar nele. Enviou-lhes o selo da legação como prova de boa fé.

A NUVEM PASSA, A CHUVA FICA.

LUÍSA As salas, quase vazias, tinham um eco estranho. De arte só ficara o fresco das núpcias com os seus mil, oitocentos e muitos anos. Era quase crime vendê-lo pelos preços que ofereciam. Foi ficando. Mas de resto, não sobrara nada. Também já não havia Tiago

para rir de alguma coisa ou dizer uma graça que nos fizesse esquecer da situação em que estávamos. Uma manhã chegou uma carta para o senhor, o que era raro porque a correspondência era toda interceptada. Depois de receber a carta, não saiu do quarto o dia todo. Antonio não estava. Já escurecia. Bati. Não respondeu. Entrei e menti: *Senhor, a signora Menni pergunta se precisa de alguma coisa ou se ela se pode recolher?* Não respondeu. Estava na penumbra. *Senhor, passa-se alguma coisa?*

MIGUEL Esta carta...

LUÍSA Deu-me a carta. Era de há meses atrás. Li-a para mim com dificuldade, por causa da falta de luz. Dizia: “Satisfaço a dolorosa obrigação de participar a Vossa Excelência a notícia do falecimento de seu pai, Rodrigo de Sousa, que Deus Nosso Senhor foi servido chamar a melhor vida quinta-feira passada, 26 do corrente, às 9 horas da noite, em consequência de dilatada e penosa doença. A doença, apesar do contínuo padecer, deixou-lhe o entendimento assaz livre até aos últimos instantes e teve seu pai a felicidade de receber todos os sacramentos e de dar todos os sinais de verdadeira e cristã compunção”. *Sinto muito, senhor.*

MIGUEL Pagou-me os estudos, deu-me um casebre e um relógio. Nunca me disse uma palavra de encorajamento ou de apreço. Nada. Meu pai estava para casar com minha mãe quando eu nasci. Mas a família dela preferiu casá-la antes com um primo, melhor partido, que a queria só a ela. Nunca a conheci.

LUÍSA E continuou, embora tivesse saído do casebre há muitos anos e Tiago tivesse levado o relógio por alguma estranha razão, era sempre lá, no casebre, que acordava ao som frio do relógio. Nunca mais escrevera ao pai e agora ele estava morto e morrera em grande sofrimento. E sem que eu pudesse imaginar, pede-me que cante alguma coisa, uma coisa qualquer. E se me pede, não pode ser *Lascia la spina*, tem de ser *Dolce mia speranza*.

(Canta:

«O dolce mia speranza,
no, non partir da me.
Per te, di lontananza
non sento più tormento
e vivo sol per te»).

LUÍSA Vejo-o chorar. Calo-me. Nunca tinha visto um homem chorar, não que o visse bem no meio da penumbra. Seguro-lhe a mão. Não a tira. Aproximo-me para o abraçar. Não me afasta. Chora. Tremo de abraçar um homem que chora. Entretanto tinha começado a chover. Falo-lhe o mais em silêncio que posso, apenas um murmúrio entre o som da chuva. Asseguro-lhe que se ele, em toda a vida, nunca ouvira uma palavra de amor do pai ou da mãe ou de quem fosse, eu lhe diria mais de quatro anos dessas palavras todos num

só momento. Palavras claras, sem obscuridade. Eu que, antes, da vida só queria a música, só amava a música, há muito tempo e até ter entrado ali, naquela penumbra, só o queria a ele, o seu amor, porque o amava. Agora que o vira chorar, só o queria a ele mas amava-o ainda mais, tanto que já nem o seu amor pedia, apenas poder continuar a amá-lo. O resto da vida. Amá-lo sempre. Encosta o rosto ao meu. Sinto as lágrimas. Toca-me nos cabelos que estão soltos e nos lábios. No fim das lágrimas, dele, e das palavras, minhas, só resta voltar ao princípio. Ao princípio do mundo quando só havia céu e terra, árvores, homem e mulher. Não havia vestidos, nem camisas, nem corpetes nem espartilhos, sobretudo não havia capas pretas. Toda a noite choveu, em diferentes ritmos e intensidades. Nunca tinha estado com um homem. Amanheceu. Chovia ainda. Antonio bateu à porta com violência, vinham para os prender aos dois.

ANTONIO A culpa é minha. Tenho o selo da legação, não há nenhuma prova contra si.

MIGUEL Vai-te embora, foge. Eu atraso os franceses.

ANTONIO Não vou. Não deixo que seja preso por mim.

MIGUEL Vai.

ANTONIO A culpa é minha.

MIGUEL Não há culpa.

LUÍSA Ele foi. O que teriam feito? Vesti-me. O senhor disse aos criados para fugirem pelos portões laterais do jardim e levarem o padre para a igreja del Gesù. A mim, mandou-me para o convento de Santa Catarina que ficava a poucos metros da porta principal. Disse-me que por nada saísse de lá, que me iria buscar logo que pudesse. Acreditei. Pela primeira vez tive vontade de o tratar pelo nome, mas não o fiz.

#

MIGUEL Tinha vindo Radet, chefe da *gendarmérie*, em pessoa. Percebi que não seria fácil livrar-me da situação. Perguntou primeiro pelos meus criados. Expliquei-lhe que dadas as circunstâncias os tinha dispensado, por não lhes poder pagar. Estranhou, porque sabia que ainda ontem estavam cá. Era uma coincidência, afirmei. Havia entre os que me serviam, disse, um jovem rapaz contra quem tinham sido reunidas provas de traição ao império. Eu era suspeito de ter conhecimento e mesmo parte na traição. Se lhes dissesse tudo de boa vontade, poderia ir para Paris viver com uma pensão do império como já lá viviam outros diplomatas portugueses. Não, nada de Paris, respondi, nada. Eu não era como esses diplomatas que se tinham deixado corromper. Se eu queria tornar tudo difícil, afirmou, então, Roma, castelo de Sant'Angelo. Passava, assim, em menos de nada, do princípio do mundo para o vale das sombras. Tinha razão Tiago. A vida era metade da vida. Pior, a vida era o contrário da própria vida.

#

LUÍSA Dentro do convento de Santa Catarina está a torre delle Milizie. No final do século XIII, rivalizava com o castelo de Sant'Angelo como principal fortaleza de Roma. No início do século XVII, foi comprada pelas freiras que a transformaram em fortaleza de caridade. Havia uma ala para mulheres doentes e outra ala para mulheres que tinham filhos sem serem casadas. A maioria das crianças eram muito magras. Por causa da ocupação francesa havia muito menos donativos. As mulheres quase não comiam para os filhos poderem comer um pouco mais. Mas havia um bebé que ria sempre e nunca estava doente. Chama-se também Antonio. Era filho de Maria Giovanni. No dia 20 de Março de 1811, Napoleão teve o seu primeiro filho legítimo, de uma mulher chamada Luísa. Maria Luísa de Áustria, com quem se tinha casado depois de se divorciar da imperatriz Josefina. O pai deu ao filho o título de rei de Roma. Ouviram-se salvas de canhão para festejar o seu nascimento. Havia muitas crianças em Roma. Ali, em Santa Catarina, não tinham pai e eram fracas, mas qualquer delas tinha mais direito de ser rei de Roma do que o filho de Napoleão. Eu carregava-as ao colo muitas vezes. Nenhuma era minha. Quando sair daqui, hei-de arranjar maneira de os ajudar, pensava. Eu e Maria Giovanni sentávamo-nos ao sol, quando havia sol. Ela dizia sempre:

MARIA Melhores dias virão.

LUÍSA Às vezes, subíamos ao cimo da torre para ver a cidade e o horizonte.

MARIA Ali, naquela direcção, fica o lago de Albano, de onde eu venho. Não há outro lugar assim no mundo. Não é preciso ver todos para saber. É uma coisa que se sabe sem se ver. Quando tudo estiver bem, vens lá comigo e verás se não é verdade.

LUÍSA Mas o tempo começou a pesar-me, a pesar-me cada vez mais. Ia sempre lavando e limpando: o chão de longos corredores, as janelas grandes, as portas e as paredes. As freiras obrigavam-me a parar, a parar de limpar, porque já estava limpo. Saía, sentava-me ao pé dos arbustos, e arrancava folhas uma a uma. Passava horas assim...

MARIA Que estás a fazer, Luísa?

LUÍSA A esquecer-me.

MARIA A esquecer-te?

LUÍSA Sim, a esquecer-me.

MARIA De quê?

LUÍSA De pessoas. Se nunca mais as vou ver, mais vale esquecer-me delas.

MARIA Estás a destruir os arbustos.

LUÍSA São meus, fui eu que os plantei, posso destruí-los. Plantei-os aqui há quase dois anos. São meus, posso destruí-los.

MARIA Pára com isso, melhores dias virão. Tens de ter paciência.

LUÍSA O tempo continuava a passar, já só me deixavam limpar às vezes. Parei de ter medo, de ter medo que lhe tivesse acontecido alguma coisa de mal, a ele, ao homem a quem nunca tinha chamado pelo nome. Miguel. Comecei a ter a certeza de que já nem se lembrava de mim, porque eu era uma estúpida que não importava a ninguém. Os dias passavam, ele não viria nunca. Nunca, nunca... Deixei de comer, dava tudo às crianças. Não dormia. Numa manhã de muita chuva, vento e frio, fui arrancar todos os arbustos. Fiquei ali o dia todo, à chuva, junto aos arbustos mortos. Até que Maria me levou. Fiquei doente, com uma febre que foi sempre aumentando. As crianças não podiam entrar na enfermaria, para não ser contagiadas, mas Maria não tinha medo e trazia o menino para eu ver e sorria.

MARIA Tudo há-de correr bem, verás. Melhores dias virão.

LUÍSA Fui piorando, piorando até já não conseguir falar. Veio um padre para me dar a extrema unção. A minha vida já tinha sido. Tinha sido quase nada e nem me restava a memória de um momento feliz. Nada. Apenas a tristeza de arbustos mortos. Lembro-me dos contornos de uma mulher e de um menino, já não os conhecia, mal os conseguia ver, já não havia nada em mim, apenas destroços de uma ária... *il tempo... più tempo... non è.*

O TEMPO É O RELÓGIO DA VIDA.

MIGUEL contei os dias. Os dias da tortura, os dias do esquecimento. Deus havia de livrar-me. No Natal ou na Páscoa da Ressurreição ou num dia qualquer, porque Deus é Senhor de todos os dias. Nunca pensei que seria condenado à morte e que estaria entre as vítimas dos últimos dias da tirania. Não consegui negar Deus, porque vivera com Ele, mas Deus não era o jardim de Roma, era o casebre de Coimbra. Deus era um casebre, amargo e vazio. Mandaram-me um médico. Deu-me um copo cheio com uma coisa para suportar a espera e não recusei. Não bebi tudo, não fosse haver inferno e ainda ter de ir para lá, por me ter suicidado. Lembro-me de ter entrado numa letargia penosa. Não sei quanto tempo fiquei assim... Horas, dias? Quando acordei não estava na cela, mas também não estava no inferno, nem no céu ou no purgatório, nenhum deles podia ser na Via Aurelia nem estar lá só uma mulher chamada Octavia. Afinal eu estava vivo, restava-me buscar a vida a partir de onde me tinha sido tirada. No princípio do mundo.

#

LUÍSA Dizem que quando se está à beira da morte a febre pode queimar a memória. Também dizem que as memórias renascem aos poucos. Ou não. Lembro-me de um homem que dizia precisar de mim para recuperar a sua vida. Eu acreditava, mas não me lembrava dele. Não me lembrava. E diante da sua angústia, queria muito lembrar-me, porque não me podia ter esquecido mesmo de um homem que precisava de mim para recuperar a sua vida. Lembrava-me de árias e duetos, de partituras inteiras, mas não me lembrava das pessoas. Chorei. Pediu-me para não chorar, porque tudo se havia de resolver.

MIGUEL Estamos vivos, está um dia de sol, tudo se há-de resolver.

LUÍSA Comecei a gostar dele mesmo sem me lembrar, pedi-lhe para falar um pouco mais. A sua voz não me era estranha. Falou da sua casa, do seu jardim, mas uma freira disse que ele tinha de se ir embora. Já tinham corrido riscos ao deixar entrar um homem sem identificação. Tinha de se ir embora e só podia voltar quando tivesse prova da sua identidade. Essa era a lei.

MIGUEL Eu sei, eu conheço a lei.

LUÍSA Nesse momento, quando falou em lei, tive certeza de que o conhecia, embora não me lembrasse de onde. Lembrei-me da frase “A lei é sempre mais do que as palavras que a expressam” e não sei porquê... Foi então que ele reparou num relógio que havia no meu quarto. Há muitos dias, um mês, talvez dois, outro homem, que também disse que me conhecia e que era meu amigo, mas de quem também não me lembrava, tinha-me pedido para o guardar. Ele pegou no relógio. Eu olhava para ele. Eram muito diferentes, ele e o outro homem, mas tinham qualquer coisa em comum. Não percebia o quê, mas tinham. O relógio afinal era deste homem e não do outro, que quando me pediu para o guardar tinha dito: vive-se dentro do tempo e não a vê-lo passar. O que é importante está dentro do tempo.

MIGUEL Ele disse: dentro do tempo?

LUÍSA Sim, disse: dentro do tempo. Lembro-me bem. Então ele resolveu abrir o relógio e, lá dentro, no mecanismo, havia uma carta.

TIAGO A sua excelência D. Miguel de Sousa, doutorado em Leis pela Universidade de Coimbra, comendador da Ordem de Cristo, ministro plenipotenciário de sua alteza o príncipe D. João de Portugal na corte de sua santidade o Papa Pio VII. Meu amigo caríssimo, sou eu ou o que ainda resta de mim. Também sei escrever estas coisas solenes. Escrevo para te dizer a verdade. Nunca fui para Veneza, estive sempre numa casa velha em Laterano. Fazendo umas palhaçadas em feiras que ainda há por ali, apesar da miséria. Fui vivendo e pagando médicos e remédios, enfim, adiando. Há uns tempos, encontrei a *signora* Menni a trabalhar como lavadeira. Tinha muitas saudades da velha senhora e era correspondido. Disse-me que tinhas sido preso, que não sabia de Antonio e

Luísa devia estar no convento de Santa Catarina e disse-me mais umas coisas sobre ti e Luísa que por pudor não refiro. Sempre te disse que os olhos e os ouvidos da *signora* Menni estavam por toda a casa. Por isso, vim aqui devolver o teu relógio, sabendo que o encontrarias. Ainda funciona, as coisas não são importantes, mas o tempo é importante, não o deixes passar. Escrevo esta carta com grande dificuldade por causa das dores nas mãos e porque vejo bastante mal. Também já me custa muito andar. Meu amigo, as tuas últimas palavras não eram para ser ditas agora. Não serás tu a dizê-las como aqui te explico, graças a um francês chamado Laurent Valière de qualquer coisa que não percebi bem, porque o meu francês não é famoso, e à sua filha, Martine. Este Valière, se algum dia o encontrares, saberá contar-te isto melhor do que eu.

BEM PARECE A GUERRA A QUEM ESTÁ LONGE DELA.

VALIÉRE Combati na batalha de Austerlitz que dizem foi a mais bela vitória de Napoleão.

SOPHIE Se beleza pode haver na guerra, talvez tenha sido.

VALIÉRE Em apenas nove horas, batemos os exércitos da Áustria e da Rússia em volta do planalto de Pratzen, primeiro no meio da bruma e depois debaixo do sol. Houve grande alegria em todo o exército.

SOPHIE Se alegria pode haver na guerra, talvez tenha havido.

VALIÉRE Foi no dia 2 de Dezembro de 1805, fazia um ano que Napoleão, de origem italiana, fora sagrado imperador dos franceses. Combati depois na batalha de Eylau, na Prússia.

SOPHIE Ele viu o inferno feito de branco e sangue.

VALIÉRE Sob uma violenta tempestade de neve, vencemos de novo os russos mas, nesse dia, 8 de Fevereiro de 1807, antes de a noite cair, 43 mil cadáveres tingiam de sangue a terra branca. Durante dias e dias não fizemos senão cavar, cavar sepulturas, cavar para tentar esconder o inferno.

SOPHIE O inferno por eles gerado e criado.

VALIÉRE Ao fim de um dia que não foi o sétimo, mas muito para além do sétimo, parámos. Por causa da neve, não era possível continuar a enterrar. Ali esperámos a Primavera para poder de novo cavar, cavar, cavar e sepultar os corpos. Continuávamos em grande desvantagem, eram muito mais eles, os corpos, do que nós, os coveiros.

SOPHIE *J'enterre, tu enterres, ils enterrent, nous enterrons vous enterrez, ils sont morts.*

VALIÉRE Estão mortos e nunca mais acabam. Uma tarde, Napoleão, o imperador, estava no terreno de Eylau, sentado à sua escrivaninha portátil. Reparou em mim, chamou-me e perguntou-me o nome. Houve um tempo em que eu, como qualquer militar de *la Grande Armée*, quis que o imperador soubesse o meu nome. Agora não sentia nada e disse o meu nome como quem lê numa sepultura o nome de uma pessoa que não conhece: Laurent Valière de Révigny e acrescentei: de Paris. Ele quis saber se eu tinha estudos. *Oui, sire*, de Química. Química, que coisa fascinante, exclamou Napoleão, acho que encontrei o homem certo para me ajudar. Eu, *sire*? Ele continuou: estou a escrever uma carta a uma mulher e afinal, não será o amor uma reacção química? Tu amas alguma mulher, rapaz? Não tinha vontade de lhe responder, mas não havia razão para não lhe responder. *Oui, sire*, a minha noiva. *Très bien, très bien*, então diz-me, o que gostarias de escrever à tua noiva aqui e agora, se eu te convidasse a sentar na minha escrivaninha e te desse papel e tinta? Respondi sem pensar: Nada. Nada? Estranhou ele. Nem uma só palavra. Nem uma só palavra? Insistiu. Expliquei: prefiro que ela não saiba, que não saiba nem imagine que o aqui existe, que o agora existe, que coisas destas acontecem sobre a terra. Largou a pena, afastou o papel e olhou para mim. Também és filósofo, Laurent Valière de Révigny? Ou isso é uma censura? Tu estás a censurar o teu imperador, Laurent Valière de Révigny? Estou cansado, *sire*, apenas cansado, disse eu. Era verdade, não era censura, era cansaço. Ele não me causava medo nem qualquer outro sentimento bom ou mau. Se não fosse estar a escrever e ter falado comigo, até o podia ter confundido com um dos cadáveres, um cadáver sentado numa escrivaninha. Depois, mandou-me sentar perto dele e perguntou-me onde eu gostaria de estar agora, se pudesse escolher. Disse a primeira coisa que me veio à cabeça: em Roma. Em Roma, repetiu. Porquê? Há química em Roma? Há química em toda a parte, *sire*. Então ele pôs a mão no meu ombro e disse: gosto de ti, rapaz. O seu olhar era sincero. Percebi que ele era um homem e tive pena. Levantou-se e foi-se embora. Nunca soube a que mulher escrevia, se à sua mulher, a imperatriz Joséphine, se à sua amante mais recente, a condessa polaca Marie Walewska ou a outra qualquer. Nunca soube se lhe escreveu mesmo. O império continuou a crescer e a crescer. Ele foi distribuindo os reinos da Europa pela sua família. Eu cheguei a capitão e casei-me com a minha noiva, Sophie, a mulher que amava.

SOPHIE Tivemos duas filhas loiras como o sol, de grandes olhos azuis, mas os corpos sob a neve ficaram sempre nele, por baixo da vida, ali, sempre, e por vezes, vinham à superfície e tinham de ser enterrados outra vez, e outra, e outra. Fomos para Roma, cidade eterna e julguei que seríamos felizes. Mas não.

VALIÉRE O império começou a ceder. O imperador começou a mover exércitos de uma parte para segurar outra, e depois outros para segurar a anterior, até não haver onde ir buscar mais exércitos. Começaram as derrotas e as retiradas. Na noite de 5 de Março de 1811, as tropas do Marechal Massena retiravam de Portugal, fugiam dos exércitos luso-britânicos comandados por Wellesley, que agora tinha o título de Lord Wellington. Tendo sido alcançados, travou-se um combate num lugar chamado Foz de Arouce. Por causa do

nevoeiro, os franceses chegaram a combater-se uns aos outros. Derrotados pelo inimigo e por eles mesmos, abandonaram Portugal. Em 1812, Napoleão invadiu a Rússia sem saber o que eram trinta graus negativos e sem prever que o Kzar Alexandre mandaria incendiar Moscovo. Teve de se retirar, deixando um rasto imenso de cadáveres sobre a neve.

SOPHIE De novo a neve e os corpos, mas ele não estava lá, estávamos em Roma.

VALIÉRE A França perdeu 180 mil soldados na Rússia. Em 1813, por recrutamento forçado, o imperador reuniu um exército de 300 mil.

SOPHIE Todos rapazes de 18 e 19 anos, destinados à morte quase antes de terem vivido.

VALIÉRE Nesse ano, perdemos a Alemanha, a Espanha a Holanda e a Suíça.

SOPHIE Em França, conspirações, tentativas de golpe de estado, impostos e mais impostos, órfãos e viúvas, pobres e mais pobres.

VALIÉRE Sabia-se que uma grande coligação contra o império estava a ser preparada. Em Roma, recebíamos ordens contraditórias, havia muita indisciplina e querelas entre o exército e a *gendarmérie*. Os da *gendarmérie* denunciavam os do exército, os do exército acusavam os da *gendarmérie*. Perto da Primavera de 1814, chegou uma ordem para se dar destino aos prisioneiros de Sant'Angelo, onde eu servia. Era sinal de que a retirada de Roma estava próxima.

SOPHIE Mas não antes de haver ainda mais mortos.

VALIÉRE A ordem era de que o destino dos presos fosse decidido por Radet, chefe da *gendarmérie*, e não pelo exército que tinha poder sobre a fortaleza. O general Miollis, que era o governador de Roma, ficou muito agastado com a desautorização. Radet ordenou que a maioria dos presos fossem postos em liberdade, depois de devidamente espancados. Decidiu executar alguns: os italianos que tinham matado dois oficiais franceses numa rixa, o tenente francês que vendera informações aos ingleses e o ministro português por ter planeado uma insurreição, cujas armas nunca se descobriram. Radet nunca lhe perdoou não ter conseguido encontrar as armas. O general, para ofender Radet, disse publicamente que esse português era um inimigo respeitável e honrado, pois resistira à infalível *gendarmérie* imperial que afinal não era infalível, porque falhara.

SOPHIE Eu só queria que tudo acabasse depressa para poder voltar para França, mas ele tinha de organizar fuzilamentos. E, de novo, tratar de enterrar corpos. Roma não me dera nada. Viemos com as nossas duas filhas, Martine e Caroline. Quando estavam comigo foram atropeladas por uma carruagem. Caroline morreu e Martine nunca mais falou. Eu queria ir-me embora daquela cidade maldita e todos os dias tinha vontade de me atirar ao Tibre.

VALIÉRE Eu já não suportava os gritos da minha mulher nem o silêncio da minha filha. Um dia fui beber ainda não era *midí*. Um homem perguntou-me porque estava a beber tão cedo. Falava mal francês. Usava roupa escura, luvas e um lenço grande enrolado no pescoço. Contei-lhe do silêncio de Martine. *Pagámos os médicos mais caros, fizemos de tudo.*

TIAGO Já lhe contou uma história engraçada?

VALIÉRE Não sei contar histórias, nem é tempo para graças.

TIAGO A menina não fala porque está triste, *Monsiú*. Tem de aprender a contar uma história. Eu mostro-lhe como se faz e não lhe cobro nada.

VALIÉRE Porque não, pensei e levei-o comigo e comecei a andar depressa em direcção a casa.

TIAGO Não posso ir tão depressa, *Monsiú*. A saúde é pouca.

VALIÉRE Quando Sophie nos viu da janela, saiu de casa. A ele mandou-o esperar no jardim, com maus modos e a mim puxou-me para dentro e fechou a porta.

SOPHIE O que estás a fazer com este homem?

VALIÉRE Talvez possa ajudar a Martine.

SOPHIE Tu estás louco. Sabes quem é este homem?

VALIÉRE É um homem.

SOPHIE Como podes trazer um homem destes para dentro da nossa casa? É um actor, tem aquela doença.

VALIÉRE Qual doença?

SOPHIE Aquela doença, a doença das pessoas de má vida.

VALIÉRE O que é má vida?

SOPHIE Estás bêbedo. Só não me atiro ao Tibre por causa de Martine que além de muda, fica órfã.

VALIÉRE Sabes o que é má vida, Sophie, disse-lhe eu, má vida é a minha que já não te posso ouvir gritar. Estou farto dos teus gritos.

SOPHIE Não estou a gritar, eu não grito.

VALIÉRE Eu ia fechar a janela para a rua inteira não ouvir os gritos, quando vi Martine no jardim, perto do homem. Ele estava sentado no banco azul e brincava com um galo de pano. O galo era de várias cores e tinha a crista maior do que o corpo. Martine aproximara-se. Martine não se aproximava de ninguém, muito menos de pessoas vestidas de escuro. Sophie calou-se para ouvir. Ele disse: *Bonjour*. Martine não respondeu.

SOPHIE Ele perguntou-lhe se era *Mademoiselle* Martine. Ela nada. Ele disse que era Tiago, em francês Jacques, Jacques, le portugais. Martine estava calada como sempre.

TIAGO Este é o meu amigo Le Coq, vamos os dois contar-te uma história. A história de um galo muito especial, que já estava assado e sem cabeça, mas levantou-se do prato e começou a cantar para salvar um homem inocente.

SOPHIE Depois, não sei se de ele falar muito mal francês ou de imitar muito bem um galo ou das duas coisas, Martine começou a rir e foi sempre rindo enquanto ele contava a história.

TIAGO Se um galo sem cabeça pode cantar, *Mademoiselle* Martine pode falar, *n'est ce pas?*

SOPHIE Ela, rindo, pôs-se em cima do banco e disse: *Oui, moi je parle*.

VALIÉRE A estas palavras de Martine, fui abraçar o homem e prometi-lhe que faria por ele tudo o que me pedisse. Ele já sabia o que pedir. Uma troca. Uma troca, perguntei. Sim, respondeu. E não fiz mais perguntas, o silêncio de Martine era agora o meu silêncio. Segui-o até Sant'Angelo. Faltavam dois dias para as execuções. Chamei o Jubié e o Basterreche, que eram espertos e da minha confiança, expliquei-lhes o que tínhamos de fazer. Jubié falou.

JUBIÉ *Mon capitaine*, estamos às suas ordens. Avaliando a situação, temos uma vantagem: o outro homem tomou um remédio para dormir e portanto não vai fazer perguntas nem causar dificuldades, mas temos um problema: os dois homens são muito diferentes, logo à primeira vista, o outro é mais alto do que este.

TIAGO Meus caros, em cena os homens são sempre mais altos.

PRIMAVERA DE 1814. ARREDORES DE ROMA.

PIO VII Napoleão, que era um homem baixo e histérico, um dia chamou-me louco furioso. Porque eu insistia em lavar a minha própria batina e não aceitei criados nem nada que viesse dele. Era com aquela mesma batina, puída e remendada de cinco anos de cativeiro que eu queria agora entrar em Roma. Foi com ela que o enfrentei, o vi desistir de tentar ser Deus, libertar-me e emprestar-me uma carruagem para regressar a Roma. Foi a única

coisa que aceitei dele. Por fim estava de volta, esperava fora da cidade que trouxessem uma carruagem romana, porque eu não queria entrar na cidade numa carruagem francesa. A carruagem demorava, com ela vinham também as das autoridades romanas e dos representantes diplomáticos. Saí da carruagem francesa para sentir o ar que já era quase romano. Então vi um homem sozinho que caminhava na nossa direcção. Pareceu-me conhecê-lo. Aproximou-se. A guarda ia avançar para o deter, mas impedi-os. Ajoelhou-se. Estendi-lhe a mão, sem saber ainda quem era. Há cinco anos que não via ninguém de Roma. Muito se passara, as pessoas estavam diferentes, eu estava diferente. Mas, então, ele pediu a minha bênção, em italiano e em português, e disse, em latim, a expressão da Carta aos Romanos “contra spem in spem credere”. Esperar contra toda a esperança. E claro que o reconheci, por falar português e porque só ele me cumprimentava assim. Era Miguel de Sousa. Mandei-o levantar e tratei-o por tu, que não era tempo de cerimónias nem protocolos. Dei graças ao Senhor por ele, embora mais magro e mais velho, estar vivo e são. Ele não sabia que eu estava de volta a Roma, tomara aquele caminho por acaso. Falava rápido e de forma precipitada. Ia a Nápoles procurar portugueses, seus conhecidos. Porque apesar de estar vivo, precisava de três testemunhas para provar quem era e, em Roma, ninguém o reconhecia. Precisava da prova da sua identidade para sepultar um amigo, procurar o seu secretário e tirar da ala do hospício do convento de Santa Catarina uma senhora, com quem pretendia casar-se. Era uma grande confusão que eu não estranhava num português. Miguel de Sousa, claro e rigoroso que fosse, não deixava de ser português. Sentei-me numa pedra para pensar. De três testemunhas fidedignas precisava ele. Fidedignas. Bela palavra. Não tens de ir a Nápoles, meu filho. Aqui estão não apenas três, mas quatro testemunhas fidedignas, eu, humilde servo, o Pai, o Filho e o Espírito Santo, que na terra posso falar por Eles. E ri-me que depois de tantas provações, era tempo de rir. *Voltas para Roma comigo.*

MIGUEL Não tenho roupas decentes, nem carruagem. Não tenho nada para honrar este momento, excepto uma carta.

PIO VII E entregou-ma. Li-a. Era a carta de um homem doente.

TIAGO A verdade é que eu tinha alguns anos de vida, talvez até dez, mas em grande sofrimento e aos poucos deixaria de andar, de falar, de querer ou sequer pensar. Um homem que não anda, não fala, não pensa nem quer, já não é um homem, perdeu tudo o que é humano. Muitas vezes fui até à porta de Aldobrandini. Sabia que se batesse, a porta se abriria, só que depois chegaria o tempo em que teriam de cuidar de um corpo ainda vivo, mas que já não seria eu. E isso, eu não queria. Não queria estar convosco e não ser eu. Agora dava jeito Deus existir, para eu me revoltar contra ele. Mas se não existia quando, no teatro, centenas de pessoas me aplaudiam, não pode passar a existir agora, só para eu me revoltar. Isso não seria justo e eu sempre tentei ser justo. Estamos os dois condenados, mas só um de nós tem de morrer. Para mim, o único milagre que existe é a amizade. Mas vou escrever isto de maneira que também possa ser dito por ti, e são estas as minhas últimas palavras: o único milagre que o homem pode realizar é a amizade.

PIO VII Guardei aquela carta, porque tudo o que ali estava escrito e tudo o que acontecera era digno de ser contado. As carruagens chegaram. Eram modestas como eu fizera questão. Disse a Miguel que fosse na primeira carruagem que me precedia.

MIGUEL Não posso aceitar uma honra nunca antes concedida a um ministro português.

Pio VII *A honra é minha*. E naquele dia, 24 de Maio do ano do Senhor de 1814, fui observando o caminho que me levava de volta à minha cidade. Via os rostos das pessoas que acenavam ao longo da estrada. E via neles a liberdade e o rosto de Deus. E assim, rodeados pela alegria do povo, entrámos na eterna Roma.

02. 05. 2013

Joana Liberal