

Oss
oggi
da
Montes

LUIGI PIRANDELLO



Luigi Pirandello

Os Gigantes da Montanha

Tradução e apresentação
de
Rita Marnoto

Título original: *I Giganti della Montagna*

© Edições Cotovia, Lda., Lisboa, 1997

Capa: Atelier João Nunes

ISBN 972-8423-01-2

Cotovia
Teatro Nacional S. João

Índice

| | |
|--|------|
| Elenco de <i>Os Gigantes da Montanha</i> | p. 9 |
| Apresentação | 11 |
| <i>Os Gigantes da Montanha</i> | 31 |
| Apêndice | 135 |

Elenco da Estreia
de
OS GIGANTES DA MONTANHA
de Luigi Pirandello
no
Teatro Nacional S. João
em
19 de Setembro de 1997

Ilse — A Condessa

Conde

Diamante

Cromo

Pinguinbas / Fantoche

Batalha

Lesmas

Cotrone — O Mago

Quaquá / Fantoche

Duque do Duche / Fantoche

Esgrinã

Milordinho / Fantoche

Mara-Mara / Madalena / Fantoche

Violinista

Maria Amélia Matta**

Miguel Guilherme

Lígia Roque

Jorge Vasques

José Neves*

Luís Madureira

Marcantonio Del-Carlo

João Grosso*

Paulo Castro

Alberto Magassela

Fernanda Alves**

João Pedro Vaz

Micaela Cardoso

Richard Tomes

Encenação / Cenografia GIORGIO BARBERIO CORSETTI *Figurinos* MANUEL ALVES / JOSÉ MANUEL GONÇALVES *Música* DANIEL BACALOV *Direcção de Imagem* FÁBIO IAQUONE *Canto e Elocução* LUÍS MADUREIRA *Desenho de Luz* DANIEL WORM D'ASSUMPCÃO *Desenho de Som* FRANCISCO LEAL

*Gentilmente cedidos pelo Teatro Nacional D. Maria II

** Elenco Residente do TNDMII

Apresentação

A ilha Pirandello

Luigi Pirandello nasceu na Sicília, numa localidade dos arredores de Girgenti chamada Caos, no ano de 1867, e morreu em Roma em 1936. Setenta e um anos feitos de palavras, ilhas, montanhas e máscaras que viveram entre a escudirão dos bastidores e a incidência da escrita, entre a poesia e a novela, que subiram ao palco e depois se desdobraram em cópias de celulóide, saíram dos libretos de ópera e foram reis, dramaturgos, encenadores, tradutores, mães ou meretrizes, para ganharem nitidez quando as luzes da ribalta as levaram até à dimensão teórica do ensaio e lhes descobriram o rosto, lhes desnudaram os *defeitos daquela fictícia construção com que as próprias personagens se encobriram e encobriram a sua vida, ou com que outrem as encobriu, em suma, os defeitos da máscara, até que se descobre nua* [Pirandello *Il fu Mattia Pascal* 303, trad.].

Apesar de se estender por domínios artísticos muito vastos, a sua produção não suporta divisões estanques entre um género e outro género, entre uma obra e outra obra. Pirandello escreveu contos, novelas, romances, comédias e dramas em língua italiana e no dialecto da sua terra, dedicou-se à poesia e ao ensaísmo e, além disso, foi autor de libretos de ópera e de esboços cinematográficos, e também tradutor. Se muitos críticos entendem que o conceito de obra de vida ou de obra-prima perde sentido, face ao carácter compósito e extremamente articulado deste universo criativo, não raro, torna-se extremamente difícil, quando não aleatório, dizer onde começa uma obra e termina outra. Os actores de *Sei personaggi in cerca d'autore* ensaiam a comédia *Il gioco delle parti*. O célebre ensaio *L'umorismo*, na sua primeira edição, é dedicado *À boa alma de Matias Pascal, bibliotecário*, ou seja, ao protagonista do romance *O falecido Matias Pascal*. Embora se encontre bem vivo e de boa saúde, Pascal é forçado a viver como morto a partir do momento em que um cadáver encontrado na sua propriedade é identificado como sendo o seu. Em *Os Gigantes da Montanha*, a

Companhia da Condessa representa *A história do filho trocado*, texto dramático expressamente escrito para o efeito, que acaba por ganhar autonomia em relação aos *Gigantes*, apesar de a sua trama se encontrar sintetizada no breve conto que Pirandello escrevera há cerca de três décadas, mais precisamente, em 1902, com o título *O filho trocado*. O episódio da Esgrínia, por sua vez, tem por fulcro um outro conto, *Lo storno e l'angelo Centuno*, de 1910, ao passo que a figura de Maria Madalena, a Mulher Vermelha, evoca míticas lembranças da infância siciliana, uma miserável que vagueava pelos campos, recordada em várias ocasiões. Aliás, sob este ponto de vista, *Os Gigantes da Montanha* ocupa uma posição muito específica no contexto do seu itinerário intelectual, visto que, enquanto derradeira obra do escritor siciliano, se erige numa espécie de súpula dos momentos marcantes desse percurso. São inúmeras as situações que se representam, perante os nossos olhos, como desdobramento especular de uma antiga película — entre o lago que serve de pano de fundo ao enforcamento de Pinguinhas e o lago onde se afoga a Menina em *Sei personaggi*, entre a loucura de Ilse e a loucura de Henrique IV, e assim por diante.

Pirandello estrutura des-estruturando, constrói des-construindo. Mas se, por um lado, o seu universo criativo leva a marca indelével do experimentalismo, de uma procura irrefreável e insaciável de novas formas que com maior expressividade traduzam as suas concepções estéticas, por outro lado, motivos, temas e personagens desdobram-se uns sobre os outros, como a máscara sobre a sua nudez. Desta feita, a uma multiplicidade de situações que não conhece limites, subjazem concepções que, na sua essência, não se encontram sujeitas a inflexões de percurso marcantes. A ilha Pirandello — conforme definiu Giovanni Macchia [Macchia 446] o universo conceptual pirandelliano, em virtude da obsessão com que nele circulam ideias e lugares que se diferenciam no que têm de idêntico.

Informações acerca da minha involuntária estadia à face da terra

Não gosto de falar nas costas de ninguém e, por isso, agora que prevejo que a minha partida esteja próxima, vou dizer a todos, na cara, as informações que darei se no além me forem pedidas notícias acerca desta minha involuntária estadia à face da Terra, onde caí numa noite de Junho como um pirilampo, por baixo de um grande pinheiro solitário, num campo de oliveiras sarracenas que ficava na margem de um planalto de argila azul, debruça-

do sobre o mar africano. Os pirilampos, sabe-se como são. A noite, o seu preto, parece que o faz para eles que, voando não se sabe bem para onde, ora aqui, ora ali, abrem por um momento aquele lânguido jorro de luz verde. De vez em quando, cai um, e vê-se e não se vê aquele suspiro verde de luz na terra que parece perdido na lonjura. Assim caí eu ali naquela noite de Junho, quando tantos outros pirilampos amarelos entreluziam numa colina onde havia uma cidade que, naquele ano, padecia de uma grande mortandade. Apavorada pela calamidade, minha mãe punha-me no mundo antes do tempo previsto, naquela solitária e longínqua aldeia onde se tinha refugiado. Um tio meu ia com uma lanterna na mão por aqueles campos à procura de uma mulher que ajudasse minha mãe a pôr-me no mundo. Mas minha mãe já se tinha ajudado por si e eu nasci antes que aquele meu tio voltasse com a camponesa. O meu nascimento foi tirado do campo, para ser registado na pequena cidade situada na colina. Entre as tantas pessoas que, naquele ano, morriam a todo o momento, um que nascia era como uma reaparição à qual era dada tanto mais importância, quanto mais era insignificante e mesquinha. Penso, porém, que fosse coisa certa para os outros, que devia nascer ali e não noutra sítio e que não devia nascer nem antes nem depois. Mas confesso que não tenho uma ideia precisa acerca de todas estas coisas, nem tão pouco espero vir a tê-la. Minha mãe que, entre vivos e mortos, meninos e meninas, pôs no mundo nove filhos, nem ela nunca teve a certeza de que, para além da longa pena de os trazer dentro de si e das dores do parto, neles tivesse posto algo mais para lhes dar vida. Sabia bem que a vida, quem a dá e como a dá no habitual acto de procriação, é um mistério impenetrável ao qual tinha ficado albeia, apesar de nele ter participado cegamente. Amou sempre as suas criaturas, mesmo quando, sem o poder sentir, compreendeu que já não lhe pertenciam, tendo permanecido, para sempre, como uma dessas criaturas, também ela criança, mas que perdeu algo para sempre e ficou com a dor de apenas pertencer a si própria. Porque cada um, a certo ponto, sai do mistério do seu nascimento natural, que ainda dura algum tempo depois de se nascer, e, perante a incerteza de tudo, começa a nascer sozinho, para si próprio, e a formar, conforme pode, a própria vida, só: daquela solidão da qual se tem uma terrível consciência quando se está para morrer.

Ora, eu não direi nada acerca da minha vida que, tal como a de um outro, não tenha qualquer espécie de importância, pelo menos do ponto de vista a partir do qual a olbo. De resto, já nem a vejo. Existe, enfim, com toda a Terra, como se não fosse nada. Será por esta razão que não poderei dar qualquer informação acerca dela. Mal me liberte da ilusão dos sentidos, serei como aquele indelevel salpico imprevisto no qual se extingue uma bola de sabão. Luz e cores, movimento. Tudo será como nada. E silêncio.

[Pirandello *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra: Saggi 1105-6, trad.*]

O organizador da edição dos *Saggi* encontrou no espólio de Pirandello várias redacções de um conjunto de textos autobiográficos, num total de 25 folhas dactilografadas, com acrescentos e emendas em manuscrito, cuja cronologia, porém, não lhe foi possível reconstituir. *Tais incertezas filológicas, aliadas ao valor projectivo de que se enche um relato que remontará à última década do século.* O excerto transcrito ilustra bem a relação osmótica que se estabelece entre os mais distanciados tempos e lugares da vida e da obra do escritor siciliano. No espaço autobiográfico que o anima, reflectem-se muitas das máscaras que pôs no mundo, por tantas páginas e por tantos palcos, até ao momento do silêncio final, do silêncio esperado.

Tal como o autor de uma autobiografia se desdobra na sua personagem principal, ou o criador na criatura, assim aquele pirilampo caiu na terra, numa noite do verão siciliano, como um daqueles insectos luminosos que, em *Os Gigantes da Montanha*, é posto no mundo por Cotrone, o mago que vive nas margens da vida e nas margens de uma Montanha também ela situada numa ilha. As criaturas da arte do mago que se demitiu de tudo são, afinal, pedaços de vida que se libertam das profundezas do ser, tão natural e misteriosamente como uma mãe, na sua intrínseca solidão, dá à luz as suas criaturas. Criador e criatura, princípio e fim. Aliás, uma das oliveiras sarracenas que enche a paisagem genésica do fragmento autobiográfico permanecerá na fantasia de Pirandello até ao seu último cenário. *Há [...] uma oliveira sarracena, grande, no meio do palco, graças à qual resolvei tudo* — de acordo com o relato do filho Stefano, foi com estas palavras que, já no leito de morte, concluiu a síntese da acção do quarto momento dos *Gigantes*, que nunca viria a escrever.

Nascimento e morte, caos primordial e harmonia projectada, fatalidade e voluntarismo sustêm-se mutuamente numa tensão cujo carácter inconcluso lhe serve de alibi. O pirilampo caiu à face da terra em Caos, por ocasião de um grande cataclismo, contrariando previsões de tempo e lugar. Mas um tio procura ajuda, munido de uma lanterna semelhante à que, nos *Gigantes*, ilumina a Mulher Vermelha e dá uma aparência de espectro aos hóspedes da mansão que desvelam a sua máscara escolhendo uma outra máscara. Lanternosofia é, por sinal, a designação do sistema filosófico criado por Anselmo Paleari, personagem de *Il fu Mattia Pascal: Procuremos seguir, como quem passeia, os pirilampas perdidos, que seriam as nossas lanternas, na escuridão da sorte humana*, disserta esse ilustre membro da escola teosófica [Pirandello *Il fu Mattia Pascal* 192, trad.].

Na ilha Pirandello, cada coisa é indissociável do seu contrário — os pirilampas do preto, as lanternas da escuridão da sorte humana. Nos *Gigantes*, a Esgrínia inicia a sua viagem durante a noite, porque o luar dá a ilusão de ser dia. Quando cai a escuridão, a mansão dos Azarentos transforma-se em luz e sonho, e Cotrone tem as mais brilhantes ideias. *Sopra e sotto, Ieri e oggi, Sole e ombra* — expressões como estas, escolhidas para intitular alguns dos seus contos, traduzem bem a atracção pelo paradoxo.

Pirandello situa-se entre o ilusório racionalismo de um cosmos perfeito, cientificamente ordenado, regido por leis a que a metodologia positivista confere um valor absoluto, e a ilusória sublimação da vida através do sistema conceptual harmónico constituído pelas categorias formais do idealismo [Leone de Castris]. Se, por um lado, as novas descobertas científicas põem em causa certezas que, de há muito, eram dadas por adquiridas, por outro, a ruptura instaurada no seio da dialéctica idealista redundava num relativismo iniludível. Daqui resulta o irremediável drama que opõe, à sua insaciável ânsia de conhecer, um cepticismo sem remissão.

Desta feita, os signos que povoam o mundo não podem deixar de carregar dentro de si o estigma dessa inelutável impossibilidade de ascender ao conhecimento. Em nome de um propósito de fidelidade à situação, uma tal constatação de forma alguma tende a ser iludida — donde decorre o cunho profundamente dramático de toda a sua obra, tanto mais dramático na medida em que essa constatação mina, no seu âmago, a própria actividade do escritor, do dramaturgo, ou do encenador, que criam e manejam signos.

A carga subjectiva que afecta a linguagem, enquanto instrumento de comunicação interindividual, redundava em cerne do terrível impasse da personagem do Pai que, em *Sei personaggi*, lamenta, à beira do desespero: *Mas se está todo aqui, o mal! Nas palavras! Temos todos, dentro de nós, um mundo de coisas, cada um o seu mundo de coisas! Como nos podemos entender, meu caro Senhor, se nas palavras que eu digo ponho o sentido e o valor das coisas como estão dentro de mim, ao passo que quem as ouve as assume, inevitavelmente, com o sentido e o valor que têm para si, do mundo conforme o traz dentro de si? Pensamos que nos entendemos. Nunca nos entendemos!* [Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore* 38, trad.]. De outra forma, as palavras podem ser um instrumento através do qual é imposta aos factos uma ordem que eles rejeitam. O nascimento de Pirandello não ocorreu na cidade, mas na pequena localidade de Caos, em virtude de uma perturbação da ordem normal das coisas, uma epidemia de cólera. Todavia, graças ao registo civil, é possível instaurar uma ordem de palavras que se sobrepõe à ordem das

coisas. Para esse efeito, Pirandello nasceu em Girgenti. Algo de semelhante se passa com o falecido Pascal. Pouco importa, na verdade, que continue vivo e são, mais são desde que corrigiu o defeito que tinha num olho. A partir do momento em que uma lápide funerária gravada no pequeno cemitério de Miragno o declara morto, não lhe resta senão cuidar do seu próprio túmulo com enlevo e, a quem lhe pergunta quem é, responde: *Eh, meu caro... Eu sou o falecido Matias Pascal* [Pirandello *Il fu Mattia Pascal* 295, trad.].

A tragédia de Ilse e dos actores da sua Companhia, presumível desenlace dos *Gigantes*, pese embora o facto de o acto final nunca ter sido escrito, representa, pois, o ápice de uma tensão que traveja toda a obra de Pirandello. O espaço que separa o que se disse, com palavras, gestos, ou silêncios, daquilo que se queria dizer, é o grande catalizador da acção, desde a aproximação da Companhia da Condessa, cujos actores interpretam os sinais que lhes são feitos pelos Azarentos para que se afastem como chamamento, e passando pelos diálogos oblíquos entre Cotrone e os Azarentos, por um lado, e entre Ilse e os actores, por outro, e depois entre os dois grupos, ou pelas verdades ditas por Cotrone na aldeia, que são mentiras, até ao fatal equívoco fruto do qual a Companhia da Condessa e o público da Montanha são colocados face a face.

A aguda consciência analítica da tensão que opõe atitudes, sentimentos e modalidades de percepção da realidade contraditórios é o fulcro do célebre humorismo pirandelliano. Na galeria de grandes humoristas que atravessa o ensaio que dedicou a este tema, ao lado de D. Quixote e de Ariosto, Pirandello coloca Copérnico: *Um dos maiores humoristas, sem o saber, foi Copérnico, que desmontou não propriamente a máquina do universo, mas a orgulhosa imagem que dela tínhamos construído* [Pirandello *L'umorismo: Saggi* 156, trad.]. Se cada momento é indissociável do outro que o contradiz e se cada figura remete para a outra que a inverte, a sua obra não pode deixar de reflectir a imagem de um cosmos fragmentário. A desagregação do herói romântico confronta-se com a máscara que perdeu a unidade vivencial no confronto com o falso realismo do mundo burguês, para desembocar num relativismo que não conhece confins.

O relativismo que rege o universo pirandelliano imerge palavras e situações numa vertigem que as condena a serem sempre outras. Se a máscara é um espelho de alteridade, é também porque aspira a reflectir outro lugar e outro tempo. Entre o outro que se sobrepõe à máscara e o outro que precede a máscara, as imagens especulares podem-se multiplicar indefinidamente — resposta que é pergunta, presença de uma imagem que a transforma no enigma dessa imagem, para utilizar

as palavras de Blanchot [Blanchot 22]. *A consciência normal*, escreve Pirandello em *L'umorismo*, é um nosso engano para vivermos, a que subjaz uma outra coisa perante a qual o homem não se pode debruçar, sob pena de morrer ou de enlouquecer, mas que, depois de ter divisado uma única vez, por um segundo que seja, o impede de algum dia poder vir a acreditar na ilusão da aparência e de olhar o mundo como outra coisa que não seja *uma fantasmagoria mecânica* [Pirandello *Saggi* 153, trad.]. Este distanciamento, ao mesmo tempo que impossibilita a inserção no plano da existência, arrasta consigo a condenação a um vazio iniludível, fazendo das suas mais célebres personagens estrangeiros que pisam o palco como se estivessem noutra cena.

Nas primeiras linhas do fragmento autobiográfico acima transcrito, Pirandello diz que não gosta de falar nas costas de ninguém, o que, numa leitura imediata, parece ser uma referência aos seus contemporâneos, ou ao público leitor. Todavia, para admitirmos esta interpretação, teremos de convir que entende falar acerca desses destinatários, a não ser que interpretemos a sua imagem como projecção de alteridade. Na verdade, não é deles que fala, ou que parece falar numa primeira instância, mas de si próprio, como se depois da morte uma parte dele continuasse a sua estadia à face da terra. O tema da reflexão especular abre-se, pois, não só aos múltiplos reflexos que ligam o sujeito ao que está fora dele, como também, e muito especialmente, aos abismos que traz dentro de si.

Um dos acontecimentos marcantes do teatro de Pirandello será o nascimento da personagem, ou melhor, da consciência de ser personagem, no conflito irresoluto e irresolúvel entre a máscara e a sua nudez, entre o eu e o outro, entre a ânsia cognitiva e o relativismo de todo o conhecimento. Desta feita, a personagem nasce como intermitência, como um ser fragmentado, alienado e inseguro, à procura de um autor, que, por sua vez, se recusa a conferir-lhe uma identidade, ou melhor, lha dá nessa intermitência — ora aqui, ora ali. A irregularidade do tempo interior e a subjectividade do espaço inviabiliza, pois, uma representação sequencial lógica das suas acções. Conforme diz Serafino Gubbio, o operador de cinema que é a mão que gira, com suprema impassibilidade, a manivela da sua máquina, *esta que devia ser a realidade [...] é um sonho. A realidade, pelo contrário, deve ser outra, muito longe deste sonho* [Pirandello *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* 138-9, trad.].

A inconsistência dos elos de coerência lógica que sustêm o onírico reflecte-se, no teatro de Pirandello, na ruptura da unidade frásica, na descontinuidade dos planos, na intersecção de espaços subjectivos, como se a evolução da personagem se consubstanciasse numa acumulação de fotogra-

mas carente de nexos sequenciais inequívocos. Não é, porém, sobre a índole expressiva dessa negatividade que Pirandello coloca a tónica, como o virá a fazer Beckett. Na verdade, tal como Serafino Gubbio fixa as cenas que são dispostas perante a sua câmara, assim o dramaturgo siciliano fixa as cenas que cria — expondo-as na sua falta de coerência. As implicações deste ponto de vista são vastíssimas. Daqui decorre o carácter ilusório de qualquer distinção entre face e verso, entre essência e aparência, entre o original e o seu duplo, entre o espelho e o seu reflexo. Mas, para além disso, é este o cerne de uma característica marcante do teatro de Pirandello, a sua pregnância visual. A não enfatização da insuficiência das conexões lógicas, que raramente salta para primeiro plano, tem por contraponto a valorização da imagem, ou melhor, da sequência de fotogramas que forma a história.

Se Pirandello, ao longo do seu percurso criativo, tende a um gradual depuramento da figuração cénica, *Os Gigantes da Montanha* ocupa, a este propósito, um significativo lugar. A sua última obra coloca perante os olhos do público uma comunidade de marginalizados que vivem para além de tudo, habitantes de um mundo outro, onde nem a morte se distingue da vida, nem o espírito do corpo, nem o sonho da vigília, nem a máscara da face, sinal de um profundo distanciamento em relação às convenções da sociedade burguesa. As vozes nascem do silêncio, os sonhos luminosos do breu da noite, para se diluírem na grande ilusão, na suprema ilusão — a ilusão da teatralidade, o salpico da bola de sabão, luz e cores, movimento, tudo como nada, e silêncio. O silêncio final de Ilse, o fatal silêncio de um texto que se fecha sobre a sua abertura.

De *A história do filho trocado* a *Os Gigantes da Montanha*

Os Gigantes da Montanha tem por fulcro uma situação metateatral, que diz respeito às dificuldades com que a Companhia da Condessa se debate para levar a cabo a representação de *A história do filho trocado*. Pirandello dividiu o seu texto em quatro momentos, mas só redigiu os três primeiros. Do último, apenas se conhecem os esboços traduzidos *infra*, em apêndice. Nos três primeiros momentos, são recitados excertos de *A história do filho trocado*, a qual, no quarto momento, que nunca veio a ser escrito, deveria ser representada no domínio dos Gigantes.

Uma actriz de Teatro, Ilse, retira-se, na sequência do seu casamento com um Conde. Apesar de não tencionar voltar aos palcos, acalenta as ilusões de um jovem poeta, amigo de seu marido, que por ela se encontra apaixonado, a fim de que conclua a insigne obra dramática que está a escrever, *A história do filho trocado*, na esperança de que seja ela a recitá-la. Uma vez terminada essa obra, a Condessa nega-se, porém, a levá-la aos palcos, desencadeando o desespero do seu autor, que acaba por se suicidar. É então que Ilse se sente na obrigação de a representar. Todavia, o espectáculo é mal acolhido e a fortuna de seu marido é dissipada. A acção dos *Gigantes* inicia-se no momento em que a Companhia da Condessa, depauperada, chega à comunidade de marginalizados que vive nas faldas da Montanha, os Azarentos. O mágico Cotrone propõe aos actores que representem ali a *História*, cujo texto, em seu entender, parece ter sido expressamente concebido para ficar naquele lugar para todo o sempre, suspenso sobre tudo. Face à obstinada recusa de Ilse, os Azarentos e a Companhia da Condessa dirigem-se para o território dos Gigantes, situado no cume da Montanha, a fim de levar a cabo um espectáculo que terá por trágico desfecho o esquartejamento dos corpos de Ilse, Diamante e Pinguinhas, como se fossem fantoches. Alguns críticos [D'Amico 1 507-10, 2 435-6] acreditam que as vicissitudes da Companhia da Condessa tenham sido inspiradas pelo infortúnio das experiências teatrais de Olga De Dieterichs. Esta jovem romana e o seu marido, o Conde Mario Ferrari, montaram uma série de espectáculos de vanguarda no seu palácio de Roma, acabando por dissipar todo o património. A Condessa faleceu na sequência desse revés.

Os Gigantes é uma das obras de Pirandello cuja elaboração, em si, se estendeu por um período temporal mais dilatado, para nunca vir a ser concluída. A ideia da trama madura no seu espírito pelo menos desde Setembro de 1928, conforme resulta da entrevista de 11 de Setembro desse ano, publicada no jornal *La stampa*. Estes oito anos de labor em torno de um texto que acabou por não ser terminado adquirem particular significado se pensarmos que *Sei personaggi in cerca d'autore* foi escrito de jacto, em algumas semanas, à semelhança do que aconteceu com muitos outros textos do dramaturgo. Na verdade, não é através de motivos de ordem pura e simplesmente extrínseca que este facto poderá ser cabalmente fundamentado. *Os Gigantes da Montanha* é, na sua essência, um verdadeiro *work in progress*.

As várias fases de maturação deste projecto cénico são documentadas por cartas, entrevistas e apontamentos que traduzem o desassossego em que receios e expectativas imergem o seu autor.

A 17 de Abril de 1930, de Berlim, confidencia a Marta Abba: *Recomecei a trabalhar com tanto fervor! Os Gigantes da Montanha, querida Marta, são um trabalho verdadeiramente gigantesco. Pensei em coisas... coisas... Mas não sei como poderão ser representadas, nem digo em Itália, mas também aqui... Coisas grandes! Prodigiosas! Peguei na história do Filho trocado e transformei-a, de um modo excelente, para servir de drama, aquele drama que a heroica Condessa vai representar, pagando-o com a própria vida. A mudança saiu tão bem, que também desta vez, como aconteceu com Come tu mi vuoi, me devo dominar para resistir à tentação de dela fazer um trabalho autónomo — seria um excelente trabalho! [...] Se eu tiver de morrer, é mesmo uma pena, neste momento. Mas não vou morrer, não vou! Faço figas! Páscoa de ressurreição, ajuda-me!* [Lettere a Marta Abba 395-6, trad.]. Todavia, Pirandello acaba por não ser capaz de resistir à tentação de escrever um texto dramático a partir do conto *O filho trocado*. Na carta que dirige a Marta Abba, alguns dias volvidos, é manifestamente entusiasmo que lhe dá parte da decisão de explorar essa *trovata*. *Estou a braços com Os Gigantes da Montanha. A descoberta do Filho trocado como núcleo do drama revolveu-me tudo. Agora, estou a escrever, quase em forma de história fantástica versificada, este Filho trocado, para depois de lá tirar quanto me for preciso para a representação que a Companhia da Condessa dele fará, em parte, no primeiro acto, perante o poeta Cotrone e os seus azarentos, e, em parte, no terceiro, perante os Gigantes* [Lettere a Marta Abba 415-6, trad.].

A *história do filho trocado* desenvolve-se em torno do motivo da Grande Mãe. É a história de uma Mãe cujo Filho, por artes mágicas, pouco depois de ter nascido é trocado pelo filho legítimo do Rei de um longínquo país do norte, um horrível monstro que mal sabe falar e se diverte pelas tabernas. No primeiro e no segundo quadros, a Mãe procura, desesperadamente, reaver o Filho que lhe foi roubado, ao passo que, no terceiro e no quarto, é o Filho quem procura a felicidade nas terras soalheiras do sul. O texto conclui-se com a sua abdicção ao governo do Reino, que ficará nas mãos do autêntico herdeiro, o que põe em causa qualquer possibilidade de regeneração social, e o seu regresso à Mãe-Terra-Sol. A afirmação do poder da Grande Mãe é concebida, pois, em termos totalizantes, sem que seja concedida qualquer espécie de abertura à Lei paternal.

Entretanto, o seu texto é musicado por Gian Francesco Malipiero, um compositor de vanguarda muito apreciado pelo público alemão. Será esta uma das razões pela qual a estreia da ópera tem lugar no *Landtheater* de Brunswick, a 13 de Janeiro de 1934, com grande sucesso. Em 3 de Março, é reposta em Darmstadt, para logo ser proibida pela polícia nazi, que via no contraponto entre o Reino do norte, cujos habitantes, na *História*, pronunciam curtas frases em alemão, e a

Terra Mãe do sul uma polémica alusão aos dois regimes fascistas, o de Hitler, sombriamente representado, e o de Mussolini, simbolizado por imagens solares e maternais. A estreia italiana faz-se no *Teatro Reale dell'Opera di Roma*, a 24 de Março, na presença do próprio *Duce*. A ópera foi acolhida com hostilidade quer pelos críticos musicais próximos do regime fascista, que não apreciavam a música de vanguarda e muito menos o trabalho e a personalidade de Malipiero, quer pelos meios católicos, que condenaram veementemente a imoralidade da *História*. Mussolini proibiu a reposição do espectáculo.

Curioso, no mínimo, que Pirandello tivesse ideado um drama, *Os Gigantes da Montanha*, centrado sobre as dificuldades com que uma Companhia de actores se debate para representar *A história do filho trocado*, tivesse protelado a sua conclusão para escrever o texto da *História*, e, entretanto, as vicissitudes que envolveram a representação da ópera tivessem colocado o autor do seu libreto numa situação que mantém muitas semelhanças com a que é vivida por essa Companhia para representar o mesmo texto. Os infortúnios da Companhia da Condessa desdobraram-se sobre os que ele próprio teve de suportar, envolvendo o dramaturgo num efeito tipicamente pirandiliano.

Entretanto, o primeiro e o segundo momentos de *Os Gigantes da Montanha* foram editados, sob título *I fantasmi*, nos periódicos *Nuova antologia* (16-12-1931) e *Drama* (15-3-1932). O terceiro momento, por sua vez, foi publicado na revista *Quadrante* em Novembro de 1934, com o título *I giganti della montagna (secondo atto)*.

O texto foi pela primeira vez representado cerca de seis meses depois da morte do seu autor, mais precisamente, a 5 de Junho de 1937, num espectáculo integrado no *Maggio musicale fiorentino*, que teve lugar no *Giardino di Boboli*. A encenação ficou célebre pela forma como Renato Simoni soube tirar partido da envolveria nocturna do Jardim para a montagem das aparições espectrais [D'Amico 2 434-40].

A presente encenação de Barberio Corsetti, para o Teatro Nacional de S. João, vem coroar o prestigioso historial cénico de uma obra que tem vindo a atrair a atenção de destacadas figuras da cena mundial. Giorgio Strehler foi, sem dúvida, o seu mais persistente encenador de renome. Levou-a ao palco por três vezes: em 1947, aquando da abertura da temporada do *Piccolo Teatro di Milano*, em 1966, no *Lirico di Milano*, no âmbito da temporada do *Piccolo Teatro*, e, em 1994, de novo com o *Piccolo Teatro di Milano*, retomando sempre as indicações de Pirandello acerca do quarto

momento. Recordem-se, além disso, as encenações de Costa, em 1963, para o Nacional de Bruxelas, e de Mario Missiroli, em 1979, para o *Stabile* de Turim.

O efeito de abertura que caracteriza o texto de *Os Gigantes da Montanha* não será, com certeza, um aliciente de somenos importância para a sua encenação. Da entrevista de Pirandello publicada no *Corriere della sera*, a 13 de Outubro de 1928, resultava o propósito de que a representação de *A história do filho trocado* se realizasse na presença dos Gigantes, sem que fosse concedido a Cotrone o papel de mediador que depois viria a assumir. A ideia de que os próprios Gigantes assistissem ao espectáculo manteve-se ainda no esboço do quarto momento que é publicado *infra*, em apêndice. Mas do registo da acção desse último momento, conforme foi levado a cabo pelo filho Stefano a partir das derradeiras palavras de seu pai, resulta que os Gigantes nunca chegariam a aparecer e que a violenta cena de destruição seria montada em contraluz. Ao desejo de acentuar o significado mítico da obra, emblematizado pela oliveira sarracena que entendia colocar no meio do palco, associam-se sinais da ambiguidade à luz da qual os Gigantes são perspectivados, enquanto povo embrutecido pelas ingentes empresas que pôs de pé, mas que ainda um dia poderá vir a ser sensível à Arte.

Se a evolução da acção dos *Gigantes* é sustida pelo motivo da teatralidade, o seu desfecho pode-se dizer aberto não tanto por restar qualquer espécie de dúvida em relação à forma como Pirandello o concebeu, nas suas linhas mestras, como pelo facto de nunca ter explicitado o seu sentido, devolvendo-o definitivamente, desta feita, à atmosfera de misteriosa emanência que domina toda a obra, e que faz desse final um dos momentos mais sibilinos da dramaturgia pirandelliana.

De acordo com uma tradição cuja origem se perde nos tempos, o primeiro gesto de um siciliano, quando começa o dia, é o de saudar a Montanha. Um efeito de abertura. O Vulcão, ou o Etna, não existem como palavras, mas como coisa que só se comunga no dia em que a palavra não saudar a Montanha.

A Montanha e o abismo

Ao situar *Os Gigantes da Montanha* num tempo e lugar indeterminados: no extremo entre o real e o fabuloso, na didascália inicial, Pirandello vincula a acção, logo à partida, a um plano rarefeito de catego-

rias absolutas, cuja definição ganha particular pertinência a partir das relações mútuas que entre si mantêm. O dramaturgo transpõe, pois, para o domínio cénico, pressupostos de matriz einsteiniana que fascinaram vários movimentos de ponta do século XX. Nos anos sessenta, viriam a ser sintetizados por um outro siciliano, Elio Vittorini, num ensaio que marca o encontro do seu autor com as neovanguardas, através de palavras que se aplicariam com pertinência aos *Gigantes*: *Hoje, o conceito de espaço é um conceito de relações entre corpos (são estas relações a constituir o espaço, não o espaço a determinar as relações)* [Vittorini 13, trad.].

A acção decorre em dois lugares, aquele onde moram os Azarentos e aquele onde moram os Gigantes. Tem por fulcro a chegada da Companhia da Condessa ao espaço dos Azarentos e a sua deslocação, juntamente com os Azarentos, até ao território dos Gigantes.

Apesar de o quarto momento nunca ter sido escrito, Cotrone caracteriza de antemão os habitantes do cimo da Montanha como sendo *gente forte e de grande estatura*, embrutecida e obstinada, que teve o arrojo de afrontar *todos os riscos e perigos de um empreendimento descomunal, escavações e alicerces, captações de água para bacias de elevação, fábricas, estradas, explorações agrícolas*. O espaço dos Gigantes é o espaço da ordem, da imposição, da Lei. Graças à sua força e à sua tenacidade, subordinaram as forças da natureza aos seus desígnios. O domínio do tempo-lugar erige o seu universo, pois, no espaço da historicização. Para além do facto de o último momento não ter sido escrito, a intenção de que, de acordo com o relato do filho Stefano, os Gigantes nunca viessem a aparecer em cena, mais acentua o seu significado hermenêutico, enquanto vultos sem rosto, rostos sem palavras, já que detentores do fundo das palavras, do silêncio último da Lei — [...] *il n'y a pas de métalangage qui puisse être parlé, plus aporistiquement: [...] il n'y a pas d'Autre de l'Autre. C'est en imposteur que se présente pour y suppléer, le Législateur (celui qui prétend ériger la Loi)* [Lacan 2 174].

O espaço habitado pelos Azarentos é, pelo contrário, um espaço onde passado, presente e futuro não se encontram relacionados por uma sintagmática racionalista, ou, de alguma forma, coerciva. Habitam uma enorme casa abandonada, ou seja, um lugar que parou no passado, mas que, na sua amplidão, se abre a todas as modulações do presente, à ilusão da magia (Cotrone), aos segredos do onírico (o enforcamento de Pinguinhas), à ânsia de infinito (a Esgrynina), ao desejo (a Mulher Vermelha), aos fantasmas íntimos (as máscaras que os actores da Companhia escolhem), à libertação espiritual do corpo (Diamante, Cromo, Batalha). É o lugar da natureza natural, onde o inconsciente flui espontaneamente, no que tem de sombrio ou de luminoso,

de harmónico ou de caótico, conforme o faz pressupor, aliás, o canto que, logo no início, se ouve da mansão, *um canto aos saltos, de quem ora desata a estrilar de modo imprevisto, ora se entrega a descidas arriscadas, até que quase se deixa atrair por um vórtice.*

A teatralidade é um motivo que atravessa transversalmente este universo, para pôr em evidência o carácter descentrado do campo situado no espaço relativo de Azarentos e Companhia da Condessa. Os sinais feitos pelos habitantes da mansão para afastarem os visitantes são interpretados como espectáculo, como atracção, como Teatro, ao passo que a conversa entre os membros da Companhia, à sua chegada, é vista como se de uma representação se tratasse, quando o que afinal está em causa é a discussão de problemas que, eventualmente, nunca teriam sido enfrentados. As afirmações da Esgrínia são postas em causa por Cotrone, o qual, ao mesmo tempo que a incita a falar, avisa Ilse de que não acredite, e são ambigualmente comentadas por estranhas vozes. Enfim, Cotrone é o supremo criador de todas as ilusões, sem que se possa saber claramente se é um interlocutor privilegiado com o oculto, ou um fingidor, como o faz supor Ilse, reiteradamente.

Na verdade, este descentramento brota, na sua essência, do espaço de não coincidência que se situa entre actor e personagem. O actor assume gestos, palavras e situações espácio-temporais que traduzem algo que fica para aquém ou para além da máscara que transporta, qual espelho onde se projecta uma cadeia de reflexos de reflexos. Ilse traz dentro de si a larva daquela que foi, a memória do poeta que amou e cuja palavra se sente forçada a repetir. Pinguinhas enforca-se duas vezes, uma por brincadeira, outra a sonhar, mas afinal sempre a fingir. Alguns dos elementos de cada um dos grupos são representados como forma e fundo de uma mesma figura. Ilse, que vive ao lado de um homem que não ama, enquanto repete a palavra do poeta que amou, o drama da mãe que nunca foi, é um negativo da Mulher Vermelha, que não ouve nem fala, mas dá prazer a quem a quiser possuir, abandonando nos campos as suas criaturas. A sombra do Conde que dilapidou toda a sua fortuna projecta-se em contraluz sobre a figura do Duque do Duche, o pedinte que sustenta a comunidade dos Azarentos graças às esmolas que foi acumulando, cujo nome consigna a nobreza dos ideais de despojamento por que se rege a sua conduta. Milordinho pavoneia o sonho da elegância a que aspira Pinguinhas, o galã desesperado que carrega dentro de si o amor que o poeta morto dedicou a Ilse.

Desta feita, a enorme casa dos Azarentos, ao mesmo tempo que surge como grande palco onde é teatralizada a libertação de todos os fantasmas guardados no inconsciente, dando a cada actor a possibilidade de escolher, num guarda-roupa esquecido, o disfarce que mais lhe convém, figura a impossibilidade de fazer coincidir com exactidão a máscara e o rosto, o reflexo em contraluz e a matriz que projecta, inevitavelmente distanciada no tempo, quiçá deformada pela própria superfície especular sobre a qual se reflecte. É nesse espaço de descentramento que a presença do outro ganha toda a sua premência.

A peregrinação da Companhia da Condessa até à mansão dos Azarentos, que se prolonga com a deslocação de ambos os grupos até ao território dos Gigantes, é a grande metáfora do *détour*, da procura de um espaço fora do centro, e, como tal, deliberada abertura ao outro. Neste sentido, *Os Gigantes da Montanha* pode ser lido como uma enorme interrogação que se desdobra em muitas outras interrogações. *Obrigado? De quê? Aquela em cima da carroça? Condessa? Eu, eu disse-o? Quando? Que disse? Onde estamos, aqui? Sim, eh? Sim, eh? Oh meu Deus, quem é? — Ce que je cherche dans la parole, c'est la réponse de l'autre. Ce qui me constitue comme sujet, c'est ma question. Pour me faire reconnaître de l'autre, je ne profère ce qui fut qu'en vue de ce qui sera. Pour le trouver, je l'appelle d'un nom qu'il doit assumer ou refuser pour me répondre* [Lacan 1 181].

No plano actancial, cabe a Cotrone um papel de mediador, por excelência, entre todas as questões. É ele quem tenta atenuar os conflitos que vão surgindo no seio dos Azarentos, quem se esforça por promover o entendimento entre os dois grupos e quem prepara a ida ao território dos Gigantes. Enquanto mágico, tem um contacto privilegiado com o outro, a brecha de não coincidência donde transbordam todos os significados: *Estamos aqui como nas margens da vida, Senhora Condessa. As margens, basta uma ordem, afastam-se. Entra o invisível: evaporam fantasmas. É uma coisa natural. Acontece o que costuma acontecer em sonhos.* A força propulsora e a carga atractiva que caracterizam esta personagem muito terão a ver com essa capacidade dinâmica e projectiva de dialogar com o outro através da fenda por onde transborda a plenitude das profundezas, significados até aí velados, larvas do passado que coexistem com o presente, sonhos no futuro. Assim fica traçado um percurso centrífugo, mediante o qual a verdade do *segredo dos sentidos* e das *cavernas do instinto* se desprende desse centro recôndito em direcção às margens — entre o pré-linguístico e o pós-linguístico, o pré-formal e o pós-formal.

Basta que uma coisa esteja bem viva, dentro de nós, e ela ganha forma por si, potência espontânea da sua própria vida. É a geração, em liberdade, de um nascimento necessário. A geração em liberdade passa, pois, pela criação de novos significantes susceptíveis de exprimirem a intensidade desses novos significados, graças ao voluntarismo do criador. *Olá!* equivale a que as paredes dêem luz, ali... ali... ali..., com o correlativo gesto, faz com que apareçam pirlampos — uma linguagem articulada e gestual que, por consequência, é também ela outra, e que, como tal, se situa para além de todas as convenções sociais institucionalizadas. Esta capacidade de descobrir o oculto, no seu relativismo, a verdade do outro, ou a verdade outra, custou a Cotrone a sua expulsão da aldeia: *E eu sempre inventei verdades, meu caro Senhor! E, às pessoas, sempre pareceu que dissesse mentiras. Nunca se consegue dizê-la, a verdade, a não ser quando se inventa.*

Assim se compreende que, para Cotrone, o verdadeiro milagre reside na fantasia do poeta, que cria, mais do que na representação da sua criação. Diversa é a posição da Companhia da Condessa e, em particular, de Ilse, obcecada pela dívida que entende dever pagar ao poeta, repetindo as palavras que criou, *A história do filho trocado*. As personagens que mais dolorosamente carregam esse peso serão, sem dúvida, Ilse e Pinguinhas: *[Pinguinhas] [...] É a maldição das palavras que há dois anos venho repetindo, com o sentimento que dentro delas pôs quem as escreveu! [Ilse] Mas são para uma mãe, essas palavras! [Pinguinhas] Obrigado, eu sei! Mas quem as escreveu, escreveu-as para ti, e decerto não te considerava uma mãe!* A obra do poeta corresponde a um significante que, sendo dito por Ilse ou por Pinguinhas, não coincide com o seu significado primeiro, isto é, com o significado que nessas palavras foi vazado pelo seu criador. Se Ilse não é uma mãe, muito menos Pinguinhas a vê como mãe. Essas palavras carregam dentro de si, no seu centro, uma ausência incolmável, que se desdobra abissalmente — a ausência da mulher amada, que nenhuma metaforização em mãe pode suprir, a ausência do amado poeta que as escreveu.

Ao chegar ao reino de Cotrone e dos Azarentos, Ilse descobre, então, que já nem a sua voz, nem a dos outros é capaz de distinguir: *Falo e a minha voz, não sei, a dos outros, todos os rumores, ouço-os como se no ar, não sei, não sei, tivesse germinado uma surdez. A história do filho trocado revela-se um significante obstinadamente repetido, mas cujo significado não pode fazer seu, por não se identificar nem se reconhecer nele. A palavra nasce de uma ausência colocada no centro do processo de significação: [...] lorsque je parle, je reconnais bien qu'il n'y a parole que parce que ce qui est a disparu en ce qui le nomme, frappé de mort pour devenir la réalité du nom: la vie de cette mort, voilà bien ce qu'est admirablement la*

parole la plus ordinaire et, à un plus haut niveau, celle du concept. Mais il reste [...] que ce qui est a précisément disparu: quelque chose était là, qui n'y est plus; comment le retrouver, comment ressaisir, en ma parole, cette présence antérieure qu'il me faut exclure pour parler? Et, ici, nous évoquerons l'éternel tourment de notre langage, quand sa nostalgie se retourne vers ce qu'il manque toujours, par la nécessité où il est d'en être le manque pour le dire [Blanchot 50]. Então, o centro é o vazio que atrai para si a linguagem, exibindo a ausência que a habita e sorvendo-a fatalmente para o seu vórtice — entre o pós-linguístico e o pré-linguístico, o pós-formal e o pré-formal.

A loucura de Ilse é a perturbante sombra de um gigantesco jogo de tensões que opõe a atracção pelo silêncio, que nenhuma palavra pode preencher, à obrigação de pagar uma dívida sacra, dando a conhecer a palavra do poeta. Estes pólos representam também dois dos fundamentais motivos em virtude dos quais recusa o acolhimento que lhe é oferecido pelos Azarentos. Por um lado, a sua atracção pelos abismos do silêncio impede-a de fazer seu o mundo de Cotrone, criado a partir de uma hipersignificação que expande o centro para as margens donde transborda. A expressão da sua intimidade ganha sentido em função do vazio da palavra. Por outro lado, na ânsia de levar até ao público a *História*, ela não pode pactuar com a linguagem inovadora e não institucionalizada de Cotrone. Aliás, é do propósito de a situar no tempo-lugar da historicização que decorre a sua irreversível decisão de a representar perante os Gigantes.

Se, para Cotrone, a palavra é uma virtualidade que se opõe à morte do referente, é porque é sinal da sua pregnância. Se as suas verdades são muitas, esfuscentes e, ao mesmo tempo, são mentiras, é porque a subjectividade entrou na linguagem. Então, a entrada do extralinguístico no linguístico desencadeia uma irrupção do referente que faz do espaço dos Azarentos o lugar da imagem, o grande écran que mostra a verdade do *segredo dos sentidos* e das *cavernas do instinto*.

O vórtice que atrai Ilse, e atrás dela a Companhia, leva-a a procurar infinitamente essa profundidade no espaço do outro, mas no centro do outro, no mais abissal espaço do outro, numa paixão irrefreável, até tocar o fundo do outro, ou seja, o outro que já não tem outro, a Lei autocrática ditada pelo domínio temporalizado e espacializado dos Gigantes — *[...] il n'y a pas d'Autre de l'Autre. C'est en imposteur que se présente pour y suppléer, le Législateur (celui qui prétend ériger la Loi) —, [...]* l'espace démesuré qu'implique toute demande: d'être requête de l'amour [Lacan 2 174]. Um amor que não existe como palavra, mas como coisa que só se comunga no dia em que a palavra não saudar a Montanha.

Blanchot, Maurice

L'entretien infini. Paris, Gallimard, 1995.

D'Amico, Silvio

Cronache del Teatro, a cura di E. Ferdinando Palmieri e Sandro D'Amico. Bari, Laterza, 1963-4, 2 vol.

Lacan, Jacques

Écrits. Paris, Seuil, 1970-71, 2 vol.

Leone de Castris, Arcangelo

“Pirandello, Luigi”: *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca con la collaborazione di A. Balduino et alii. Torino, UTET, 1986, 2ª ed.

Macchia, Giovanni

“Luigi Pirandello”: *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cerchi e N. Sapegno. Milano, Garzanti, 1969.

Pirandello, Luigi

Il fu Mattia Pascal. Milano, Mondadori, 4ª1960.

Lettere a Marta Abba, a cura di B. Ortolani. Milano, Mondadori, 1995.

Quaderni di Serafino Gubbio operatore. Milano, Mondadori, 1954.

Saggi, poesie, scritti vari, a cura di M. Lo Vecchio-Musti. Milano, Mondadori, 5ª1993.

Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV. Milano, Mondadori, 6ª1959.

Vittorini, Elio

Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura, a cura di Dante Isella. Milano, Il Saggiatore, 1981, 2ª ed.

Nota sobre a tradução

A presente tradução foi elaborada a partir do texto fixado na edição crítica, *I giganti della montagna: La nuova colonia. Lazzaro. I giganti della montagna*, introduzione di Nino Borsellino, prefazione e note di Marziano Guglielminetti. Milano, Garzanti, 1955. Em apêndice, são igualmente publicados, em tradução, um outro elenco das personagens (I) e um esboço sumário do último acto da peça, o quarto momento (II), que nunca foi concluída, ambos redigidos pelo punho de Pirandello, bem como o relato de Stefano Pirandello onde é resumida a acção do último acto, de acordo com as derradeiras indicações de seu pai (III).

Em consonância com as finalidades da interpretação cénica do texto, no plano lexical procedeu-se a uma actualização do vocabulário dotado de marcas históricas mais relevantes, ao passo que, no plano sintáctico, foram mantidas as características do original, na tentativa de o tornar compreensível, conservando, porém, o nível estilístico da linguagem cuidada.

Rita Marnoto

Os últimos vislumbres do crepúsculo apagam-se e a luz de cena diminui. Agora sobrevém, gradualmente, a claridade do luar. Cotrone espera que todos os outros entrem na mansão. De seguida, após um breve silêncio, recomeçando com um tom mais calmo:

COTRONE Para a Senhora Condessa há, ainda intacto, o quarto dos antigos donos da casa: o único que ainda tem chave e tenho-a eu.

ILSE *(ainda sentada, permanece em silêncio, absorta. Depois, com uma voz quase longínqua)*

Cinco gatos para uma gata:
cinco, prontos, ao redor dela,
emboscados, que se roem,
com a paixão que a consome.
Mas mal um se mexe,
todos os outros lhe saltam em cima,
lutam, arranham-se, mordem-se,
fogem, perseguem-se...

COTRONE *(baixo, para o Conde)* Revê o seu papel?

O CONDE *(baixo, para Cotrone)* Não, não é o seu.

Depois, começando a falar em voz alta, despeitada

“Pois... pois... pois...”

ILSE E então são as gatas
que fazem na cabeça das crianças
estas brincadeiras? Vede!
Vede!

O CONDE “Que devo ver?”

ILSE Aqui, esta madeixa
de cabelos tem tinha.

E, de repente, com outra voz, a de uma mãe que protege a cabeça de uma criança, encostando-a ao seu seio:

Não, meu menino de ouro!

E de seguida, com a voz anteriormente usada

Vede-la?
Ai dela, se o pente
a tocar.
Ou a tesoura

a cortar.
O menino morria...

COTRONE A Senhora Condessa tem uma voz de encantar... Eu creio que, se quisesse ir entrando em casa, se sentiria logo reconfortada.

O CONDE Vá, Ilse, vá, minha querida, pelo menos, repousas um pouco.

COTRONE Faltará, talvez, quanto é necessário, mas de tudo quanto é supérfluo temos uma tal abundância... Vejam. Também de fora. A parede desta fachada. Basta que eu dê um grito...

Põe as mãos à volta da boca e grita

Olá!

Mal se ouve o grito, a fachada da mansão ilumina-se com uma fantasmagórica luz de aurora

E as paredes dão luz!

ILSE *(encantada, como uma criança)* Oh que belo!

O CONDE Como fez?

COTRONE Chamam-me o mago Cotrone. Vivo modestamente destes encantos. Crio-os. E agora, vejam.

Põe de novo as mãos à volta da boca e grita

Preto!

Apagada a luz da fachada, volta a ténue claridade lunar de antes

Este preto, a noite parece que o faz para os pirilampos que, voando — não se pode adivinhar para onde —, abrem, ora aqui, ora ali, num instante, aquele seu lânguido jorro de luz verde. Pois bem, olhem: ... ali... ali... ali...

Mal diz isto e indica com o dedo três pontos diversos, nesses pontos abrem-se, momentaneamente, três aparições verdes, que se prolongam até lá abaixo, ao fundo, às faldas da Montanha, como se fossem larvas evanescentes.

ILSE Oh, meu Deus, como?

O CONDE Que é?

COTRONE Pirilampos! Os meus. De mago. Estamos aqui como nas margens da vida, Senhora Condessa. As margens, basta uma ordem, afastam-se. Entra o invisível: evaporam fantasmas. É uma coisa natural. Acontece o que costuma acontecer em sonhos. Eu faço-o acontecer também durante a vigília. Eis tudo. Os sonhos, a música, a oração, o amor... todo o infinito que está nos homens, o Senhor encontrá-lo-á dentro desta casa e à volta dela.

A Esgrínia, neste momento, aparece, com ar irritado, à entrada da mansão.

A ESGRÍNIA Cotrone, vais ver que o Anjo Centium nunca mais nos quererá vir visitar, aviso-te!

COTRONE Sim, sim, que virá, Esgrínia, não temas! Aproxima-te...

A ESGRÍNIA *(aproximando-se)* Com o que eu ouço dizer, lá, a todos aqueles diabos!

COTRONE E tu não sabes que não se deve ter medo das palavras?

Apresentando-a

Eis aquela que reza por todos nós. A Esgrínia do Anjo Centium. Veio para aqui viver connosco desde que a Igreja não quis admitir o milagre que lhe fez o Anjo que se chama Centium.

ILSE Centium?

COTRONE Sim, porque tem sob a sua custódia cem almas do Purgatório e ele guiá-las, todas as noites, em santas empresas.

ILSE Ai sim? E que milagre?

COTRONE *(para a Esgrínia)* Vá, Esgrínia, conta-o, conta-o à Senhora Condessa!

A ESGRÍNIA *(franzindo o sobrolho)* Tu não quererás acreditar.

ILSE Sim, sim, que acredito.

COTRONE Ninguém pode estar mais predisposta a acreditar do que a Senhora Condessa. Foi numa viagem que ela teve de fazer a uma aldeia vizinha, onde morava uma sua irmã...

Neste momento, como se se formasse, lá em cima, no ar, uma Voz — insulsa, de eco, mas clara — dirá

VOZ Aldeia de má fama, como ainda há, infelizmente, nesta ilha selvagem.

O Conde e a Condessa, espantados, não sabem para onde olhar.

COTRONE *(de imediato, para os tranquilizar)* Nada, são vozes. Não se assustem! Agora explico...

VOZ *(do cipreste)* Mata-se um homem como uma mosca.

A CONDESSA *[sic]* *(aterrada)* Oh, meu Deus! Quem fala?

O CONDE Donde vêm estas vozes?

COTRONE Não fique perturbada! Não fique perturbada, Senhora Condessa! Formam-se no ar. Explico.

A ESGRÍNIA São os que foram assassinados! Ouvis? Ouvis?

Cotrone, às escondidas, sorrindo, faz sinal de não com a mão, à Condessa, como que a dizer, nas costas da Esgrínia: "Não acredite, é por ela!". Mas a Esgrínia dá-se conta disso e encoleriza-se:

Porque não? Sim. O menino!

COTRONE *(pressuroso, fazendo o seu papel)* O menino, pois, o menino...

E de imediato para Ilse

Conta-se, Senhora Condessa, que um carroceiro, depois de ter mandado subir para a carroça um rapazinho que encontrara de noite pela estrada, por estes sítios, ouvindo tilintar no seu bolso duas ou três moedinhas, o matou enquanto dormia, para comprar tabaco mal chegasse à aldeia. Atirou o pequeno cadáver para trás da sebe e arre, a passo, cantando, continuou a andar sob as estrelas do céu —

A ESGRÍNIA *(aterradora)* — Sob os olhos de Deus que o olhavam! E tanto o olharam, que sabeis que fez o assassino? Mal chegou à aldeia, de madrugada, em vez de se dirigir ao patrão, parou no posto da guarda e, com aquelas moedas do rapazinho na mão ensanguentada, denunciou-se por si, como se um outro falasse pela sua boca. Vedes o que pode Deus?

COTRONE Com esta fé, ela não teve medo de se fazer ao caminho de noite...

A ESGRÍNIA De noite! Não me devia fazer ao caminho de noite, devia-me fazer ao

caminho quando raiasse a alba. Foi o meu vizinho, a quem tinha pedido emprestada a mula.

COTRONE Tinha-a pedido em casamento, aquele camponês.

A ESGRÍNIA Isso não interessa! Com a preocupação de me trazer a mula pela madrugada, a meio da noite acordou: havia luar. Pareceu-lhe a alba. Vi logo, olhando o céu, que aquela não era luz do dia, mas da lua. Sendo velha, fiz o sinal da cruz. Montei e pronto. Mas quando cheguei à estrada... de noite... no meio dos campos... as sombras medonhas... naquele silêncio que até o rumor dos cascos da mula abafava no pó... e aquela lua... e a estrada longa e branca... puxei a capinha para cima dos olhos e, assim protegida, fosse pela fraqueza, ou pela lentidão do caminho, ou por isto, ou por aquilo, facto é que, a certo ponto, me senti, como se tivesse acordado, entre duas longas filas de soldados...

COTRONE *(como que a atrair a atenção, agora que chega o momento do milagre)* Eis agora...

A ESGRÍNIA *(continuando)* Iam dos dois lados da estrada, aqueles soldados, e, na frente, diante de mim, no meio, montado num majestoso cavalo branco, o Capitão. Senti-me toda reconfortada por aquela visão e agradei ao Senhor que, logo nessa noite em que eu tinha de viajar, tivesse ordenado que também aqueles soldados se devessem dirigir à Favara. Mas porquê assim em silêncio? Jovens de vinte anos... uma velha no meio deles montada numa mula... não riam dela. Não se ouviam sequer caminhar. Não levantavam nem um grão de pó... Porquê? Como era? Soube-o quando raiou a alba e se avistava a aldeia. O Capitão, no seu

grande cavalo branco, mandou-me parar. Esperou que eu, com a minha mula, chegasse até junto dele. “Esgrínia, sou o Anjo Centium”, disse-me, “e estas que te escoltaram até aqui são as almas do Purgatório. Logo que chegares, cumpre os teus deveres para com Deus, que antes do meio-dia morrerás”. E desapareceu com a santa escolta.

COTRONE *(de imediato)* Mas agora vem o melhor! Quando a irmã a viu chegar, branca, desvairada...

A ESGRÍNIA “Que tens?”, gritou-me. E eu:
“Chama-me um confessor.”
“Sentes-te mal?”
“Antes do meio-dia, morrerrei.”

Abre os braços

... E de facto...

Inclina-se, a olhar a Condessa nos olhos, e pergunta-lhe:

Tu, talvez penses que ainda estás viva?

Faz-lhe, com o indicador, um sinal de não, defronte da cara.

VOZ *(de trás do cipreste)* Não acredites nisso!

A velhota, com um sorriso de aprovação, faz um sinal à Condessa que significa,

“Ouves, que to diz?” e assim sorridente e satisfeita entra na mansão.

ILSE *(vira-se primeiro para o cipreste, depois olha para Cotrone)* Pensa que está morta?

COTRONE Num outro mundo, Senhora Condessa, com todos nós...

ILSE *(perturbadíssima)* Que mundo? E estas vozes?

COTRONE Aceite-as! Não tente explicá-las! Eu poderia...

O CONDE Mas foi combinado?

COTRONE *(para o Conde)* Se o ajudam a entrar numa outra verdade, longe da sua, assim tão frágil e mutável...

Para a Condessa

Fique, fique assim longe e experimente por um pouco olhar como esta velha que viu o Anjo. Sem usar a razão. Aqui, vive-se disto. Privados de tudo, mas com o tempo todo para nós: riqueza indecifrável, ebulição de quimeras. As coisas que estão à nossa volta falam e só ganham sentido no arbitrário onde, por desespero, as fazemos mudar. Desespero à nossa maneira, entenda-se! Somos serenos e preguiçosos. Sentados, concebemos enormidades, como poderia dizer? Mitológicas. Naturalíssimas, dado o género da nossa existência. Não se pode viver de nada. E, então, é uma contínua embriaguez celeste. Respiramos ar fabuloso. Os

anjos podem descer até ao meio de nós como se não fosse nada. E todas as coisas que nascem dentro de nós são, para nós mesmos, um espanto. Ouvimos vozes, risos. Vemos surgir encantos, representados por cada ângulo de sombra, criados pelas cores que ficam decompostas nos nossos olhos deslumbrados pelo excessivo sol da nossa ilha. Surdez de sombra, não a podemos suportar. As figuras não são inventadas por nós. São um desejo dos nossos próprios olhos.

Fica a ouvir

Eis pois. Sinto-a vir.

Grita

Madalena!

Depois, indicando

Além, na ponte.

Surge, na ponte, Maria Madalena, iluminada de vermelho por uma lanterna que traz na mão. É nova, cabelos fulvos, carne dourada. Está vestida de vermelho, como uma camponesa: e aparece como uma chama.

ILSE Oh meu Deus, quem é?

COTRONE A “Mulher vermelha”. Não tema! De carne e osso, Senhora Condessa.

Vem, vem cá, Madalena.

E enquanto Maria Madalena se aproxima, acrescenta:

Uma pobre tonta, que ouve mas não fala. Vive sozinha, não tem ninguém e vagueia pelos campos. Os homens aproveitam-se dela e ela ignora de todo o que, todavia, tantas vezes lhe aconteceu. Deixa na erva as suas criaturas. Ei-la aqui. Tem sempre assim, nos lábios e nos olhos, o sorriso do prazer que tem e que dá. Vem quase todas as noites procurar abrigo junto de nós, na nossa casa. Vai, vai, Madalena.

Maria Madalena, sempre com o seu sorriso, doce nos lábios, mas, nos olhos, quase velado pela tristeza, inclina várias vezes a cabeça e entra na mansão.

ILSE E esta casa de quem é?

COTRONE Nossa e de ninguém. Dos Espíritos.

O CONDE Como, dos Espíritos?

COTRONE Sim. A casa tem fama de ser habitada pelos Espíritos. E, por isso, foi abandonada pelos antigos donos, que, aterrorizados, fugiram até da ilha, há muito tempo.

ILSE Vós não acreditais em Espíritos...

COTRONE Porque não? Criamo-los!

ILSE Ah, criais espíritos...

COTRONE Perdoe, Senhora Condessa, não esperava que me pudesse responder desse modo. Não é possível que a Senhora não acredite, quando nós acreditamos. Vós, actores, dais corpo aos fantasmas para que vivam — e vivem! Nós fazemos ao contrário: dos nossos corpos, fazemos fantasmas: e fazêmo-los igualmente viver. Os fantasmas... não há necessidade, de modo nenhum, de os ir buscar longe: basta deixá-los sair de nós mesmos. A Senhora disse-se larva daquela que já foi?

ILSE Eh, mais do que isso...

COTRONE Aí está. Daquela que já foi. Basta deixá-la sair. Pensa que não viva ainda dentro da Senhora? Não viverá até o fantasma do jovem que se matou pela Senhora? Trá-lo dentro de si.

ILSE Dentro de mim...

COTRONE E eu podia-lho fazer aparecer. Olhe, está lá dentro.

Indica a mansão

ILSE (levantando-se, horrorizada) Não!

COTRONE Ei-lo!

Aparece à entrada da mansão Pinguinhas que se mascarou de jovem poeta, à seme-

lbança daquele que se matou pela Condessa, servindo-se do vestuário descoberto no estrambótico guarda-roupa da mansão, usado para as aparições: uma capa preta pelos ombros, daquelas que dantes se usavam por cima do fraque, uma echarpe branca de seda à volta do pescoço e, na cabeça, uma cartola. Traz escondida nas mãos, que, com elegância, seguram por dentro as duas pontas da capa, uma lanterna eléctrica que lhe ilumina o vulto de baixo para cima, numa aparência fantasmagórica. A Condessa, mal o vê, dá um grito e deixa-se cair sobre o banco, escondendo a cara.

PINGUINHAS (*acorrendo*) Não, não, Ilse... Meu Deus... Quis fazer uma brincadeira...

O CONDE Ah, tu! Pinguinhas! É o Pinguinhas, Ilse...

COTRONE Que saiu de si, para se mostrar como um fantasma!

O CONDE (*encolerizado*) Mas que mais diz o Senhor?

COTRONE A verdade!

PINGUINHAS Era uma brincadeira!

COTRONE E eu sempre inventei verdades, meu caro Senhor! E, às pessoas, sempre pareceu que dissesse mentiras. Nunca se consegue dizê-la, a verdade, a não ser quando se inventa. Eis a prova!

Indica Pinguinhas

Brincadeiras? O Senhor obedeceu! As máscaras não se escolhem por

acaso. E eis aqui outras provas... outras provas...

Entram de novo em cena, pela porta da mansão, Diamante, o Batalba, o Lesmas e Cromo, de acordo com a apresentação que deles fará Cotrone, mascarados, sendo cada um deles iluminado, de uma forma diferente, pela própria lanterna colorida que traz escondida na mão. A seguir virão todos os outros.

A Senhora

Dando a mão a Diamante

Não há dúvida, com paramentos de Condessa...

Para o Conde

Talvez o Senhor Conde desempenhasse algum cargo na Corte?

O CONDE *(desajeitado)* Eu não, porquê?

COTRONE *(indicando o vestido de Diamante)* Porque é mesmo um vestido de Dama de Corte...

Voltando-se para Batalba

E o Senhor, como uma tartaruga na casca, como em sua casa, com este vestido de velha beata.

Indicando agora o Lesmas, que pôs uma pele de burro com cabeça de papel

E o Senhor pensou no burro que lhe falta...

Depois, indo apertar a mão a Cromo

E o Senhor mascarou-se de paxá, congratulo-me: vê-se que tem bom coração...

O CONDE Mas que vem a ser este Carnaval?

CROMO Lá dentro,

Indica a mansão

Há todo um arsenal para as aparições!

LESMAS Deviam ver, que fatos! Mais do que em qualquer guarda-roupa!

COTRONE E cada um escolheu a máscara que melhor se lhe adaptava!

PINGUINHAS Não, não, eu fi-lo...

O CONDE *(irritado)* Por brincadeira?

Indicando o fato que ele vestiu

Parece-te maneira de brincar, assim disfarçado?

ILSE Obedeceu...

O CONDE A quem?

ILSE *(indicando Cotrone)* A ele, que faz de mago, não compreendeste?

COTRONE Não, Senhora Condessa...

ILSE Esteja calado, eu sei! — O Senhor inventa a verdade?

COTRONE Nunca fiz outra coisa na minha vida! Sem o desejar, Senhora Condessa! Todas aquelas verdades que a consciência recusa. Faço-as sair do segredo dos sentidos, ou, conforme os casos, as mais medonhas, faço-as sair das cavernas do instinto. Inventei tantas, na aldeia, que tive de fugir, perseguido pelos escândalos. Tento, agora e aqui, dissolvê-las em fantasmas, em evanescências. Sombras que passam. Com estes meus amigos, congeminou para esfumar, sob difusos clarões, também a realidade exterior, derramando, em flocos de nuvens coloridas, a alma, dentro da noite que sonha.

CROMO Como fogo de artifício?

COTRONE Mas sem estouros. Encantos silenciosos. A gente estúpida tem medo e mantém-se à distância. E, assim, nós aqui ficamos, donos e senhores. Donos e senhores de nada e de tudo.

CROMO E de que viveis?

COTRONE Assim. De nada e de tudo.

DUCHE Só se pode ter tudo quando já não se tem mais nada.

CROMO *(para o Conde)* Ah, ouves? Este é mesmo o nosso caso! Então nós temos tudo?

COTRONE Eh, não, porque ainda quereis ter alguma coisa. Quando não quiserdes ter, realmente, mais nada, então sim.

MARA-MARA Sem cama pode-se dormir...

CROMO ... Mal...

MARA-MARA ... Mas dorme-se!

DUCHE Quem te pode tirar o sono, quando Deus, que te quer são, to manda, como uma graça, com o cansaço? Então dormes, mesmo sem cama!

COTRONE E a fome é precisa, eh, Quaquá? Para que um naco de pão te dê a alegria de o comeres, como nunca ta poderão dar, saciado ou com fastio, as melhores iguarias.

Quaquá, sorrindo e concordando com a cabeça, faz o gesto das crianças quando querem mostrar que apreciam alguma coisa, com a mão no peito.

- DUCHE E só quando já não tens casa o mundo é todo teu. Vais, vais, e depois entregas-te, sobre a erva, ao silêncio dos céus. E és tudo e és nada... e és nada e és tudo.
- COTRONE Eis como falam os mendigos, gente muito fina, Senhora Condessa, de gostos raros, que conseguiram chegar ao estado de requintado privilégio que é a mendicidade. Não há mendigos medíocres. Os medíocres são todos sensatos e poupados. Duche é o nosso banqueiro. Acumulou, durante trinta anos, aquela moeda a mais com que os homens enfadados pagam o luxo da caridade e veio para aqui, oferecê-la à liberdade dos sonhos. Paga tudo, ele.
- DUCHE Eh, mas se não ides devagar...
- COTRONE Faz-se avaro, para que dure mais.
- OS OUTROS
AZARENTOS *(rindo)* É verdade! É verdade!
- COTRONE Talvez também eu pudesse ser um grande homem, Senhora Condessa. Demiti-me. Demiti-me de tudo: decoro, honra, dignidade, virtude, tudo coisas que os animais, pela graça de Deus, ignoram na sua beata inocência. Liberta de todos estes estorvos, eis que a alma se torna grande como o ar, cheia de sol e de nuvens, aberta a todos os relâmpagos, entregue a todos os ventos, supérfluo e misterioso cerne de prodígios que nos eleva e dispersa em fantasiosas lonjuras. Olhamos para a terra, que tristeza! Há talvez alguém, lá em baixo, que se ilude, pensando estar a viver

a nossa vida. Mas não é verdade. Nenhum de nós está no corpo que o outro vê. Mas na alma que fala, quem sabe donde. Ninguém o pode saber: entre aparência e aparência, com este cómico nome de Cotrone... e ele, de Duche... e ele, de Quaquá... Um corpo é a morte: trevas e pedra. Ai de quem se vê no seu corpo e no seu nome. Fazemos de fantasmas. De todos aqueles que nos passam pela cabeça. Alguns, por obrigação. Eis, por exemplo, o da Escocesa, com a sombrinha.

Indica Mara-Mara

Ou o do Anão, com a capa turquesa,

Quaquá faz sinal de que é o seu atributo específico.

Especialidade da casa. Os outros são todos da nossa fantasia. Com a divina prerrogativa das crianças que levam a sério os seus jogos, a maravilha que há em nós derramamo-la sobre as coisas com que brincamos e deixamo-nos encantar por elas. Então já não é uma brincadeira, mas uma realidade encantada na qual vivemos, alienados de tudo, até aos excessos da demência. Pois bem, meus Senhores, digo-vos como se dizia dantes aos peregrinos: tirai as sandálias e pousai o bordão. Chegastes à vossa meta. Há anos que esperava aqui gente como vós para dar vida a outros fantasmas que tenho em mente. Mas também representaremos a vossa *História do filho trocado*, como um prodígio que é pago por ele próprio, sem pedir mais nada a ninguém.

ILSE Aqui?

COTRONE Só para nós.

CROMO Convida-nos a ficar aqui para sempre, não ouves?

COTRONE Sim, sim! Que andais a procurar no meio dos homens? Não vedes o que deles recebestes?

QUAQUÁ E
MILORDINHO Ficai, sim! Aqui, connosco! Aqui, connosco!

Duche Oh! São oito!

Lesmas Eu por mim estou de acordo!

Batalha O sítio é lindo...

Ilse Quer dizer que irei eu, sozinha, ler, e já não representar, a *História*.

Pinguinhas Não, não, Ilse — que fique quem quiser —, eu seguir-te-ei sempre!

Diamante Eu também!

Para o Conde

Podes contar comigo sempre!

Cotrone Compreendo que a Senhora Condessa não pode renunciar à sua missão.

Ilse Até ao fim.

Cotrone Não quer, nem ela, que a obra viva por si mesma — como só aqui poderia viver.

Ilse Vive em mim. Mas não basta! Deve viver no meio dos homens!

Cotrone Pobre obra! Tal como o poeta não logrou alcançar o seu amor, também a obra não alcançará, entre os homens, glória. Mas basta. Agora é tarde e convém ir descansar. Como a Senhora Condessa recusa, tenho uma ideia. Propô-la-ei amanhã, quando o sol romper.

O Conde Que ideia?

Cotrone Amanhã, quando o sol romper, Senhor Conde. O dia é cego. A noite é dos sonhos e só os crepúsculos são clarividentes para os homens. A alba para o porvir. O ocaso para o passado.

Levanta um braço para indicar a entrada da mansão.

Até amanhã!

CAI O PANO

O arsenal das aparições: enorme sala no meio da mansão, com quatro portas, duas de cá e duas de lá, como se o acesso se fizesse através de dois corredores paralelos. A parede do fundo, lisa e vazia, tornar-se-á transparente quando indicado e ver-se-á então através dela, como num sonho, primeiro, um céu de aurora, por onde passam nuvens brancas, depois, a encosta da Montanha, em suave declive, de um verde muito delicado, com árvores em volta de um lago oval, e por fim (mas isto depois, durante o ensaio geral da História do filho trocado que se seguirá), uma linda paisagem marítima com o porto e a torre do farol. No interior da sala, há, aparentemente, os mais estranhos trastes, móveis que não são móveis, mas enormes brinquedos estragados e cheios de pó. Todavia, tudo está preparado e arranjado para que, mal seja accionado um comando, fiquem montados os cenários da História do filho trocado, num abrir e fechar de olhos. Vêem-se, além disso, instrumentos musicais, um piano, um trombone, um tambor e cinco colossais paulitos cujas cabeças são rostos humanos, e, pousados sobre as cadeiras de forma desajeitada, muitos fantoches: três marinheiros, duas gaudérias, um velhote cabeludo de redingote, uma vivandeira sisuda.

Quando o pano se levanta, a cena aparece iluminada, não se sabe bem como nem donde, por uma luz que não é natural. Os fantoches, pousados sobre as cadeiras, assumirão, sob esta luz, uma aparência humana perfeitamente verosímil, apesar de se notar que são fantoches, em virtude da imobilidade das suas máscaras.

Através da primeira porta à esquerda, entra Ilse, como se estivesse a fugir, seguida pelo Conde, que procura detê-la.

ILSE Não, quero sair, digo-te.

Parando de repente, surpreendida e quase assustada

Onde estamos, aqui?

O CONDE *(parando também ele)* Uhm! Será talvez aquilo a que chamavam o arsenal das aparições.

ILSE E esta luz? Donde vem?

O CONDE *(indicando os fantoches)* Mas olha para aqueles, ali! São fantoches?

ILSE Parecem vivos —

O CONDE — Sim, e que fazem de conta que não nos vêem. Mas oh, olha, dir-se-iam feitos de propósito para nós, para preencher os vazios da Companhia: “o velho do pianinho” e, olha, aquela, “A Dona do Café”, e os três “Marinheirinhos” que nunca conseguimos arranjar.

ILSE Tê-los-á arranjado ele.

O CONDE Ele? Que sabe ele disso?

ILSE Dei-lhe a ler a *História*.

O CONDE Ah. Então tudo se explica. Mas, fantoches, para que nos servem? Não falam. Eu ainda não consigo compreender onde viemos ter. Nesta incerteza, queria sentir que tu, pelo menos, —

Aproxima-se dela e, tímido, procura tocá-la com ternura.

ILSE *(num salto, esbaforida)* Oh meu Deus, por onde se sairá?

O CONDE Mas queres mesmo sair?

ILSE Sim, sim, lá para fora! Fora!

O CONDE Fora, onde?

ILSE Não sei, fora, ao ar livre.

O CONDE De noite? É alta noite. Todos dormem. Queres arriscar, a esta hora?

ILSE Sinto-me horrorizada em cima daquela cama.

O CONDE Sim, é horrível, percebo, tão alta.

ILSE — Horrível, com aquele edredom roxo, comido pelas traças.

O CONDE — Mas, apesar de tudo, é uma cama.

ILSE Vai tu dormir: eu não posso.

O CONDE E tu?

ILSE Há, lá fora, aquele banco diante da entrada.

O CONDE Terás ainda mais medo, sozinha, lá fora: lá em cima, pelo menos, estás comigo.

ILSE É mesmo de ti que tenho medo, querido, só de ti, queres perceber?

O CONDE *(parando)* De mim? Porquê?

ILSE Porque te conheço. E te vejo. Segues-me como um pedinte.

O CONDE Não devia estar junto de ti?

ILSE Mas não assim! Olhando-me dessa maneira! Sinto-me toda, não sei, como que pegadiça. Sim, sim, por causa dessa tua macieza de timidez suplicante. Tem-la nos olhos, nas mãos.

O CONDE *(mortificado)* Porque te amo...

ILSE Obrigada, querido! É tua especialidade pensar nisso, sempre nos sítios onde não devias, ou quando me sinto morta. O mínimo que posso fazer é fugir. Se não, desatava a gritar como uma louca. Oh! Vê que é uma horrível usura, a tua.

O CONDE Usura?

ILSE Usura. Usura. Queres reaver de mim tudo o que perdeste?

O CONDE Ilse! Como podes pensar semelhante coisa?

ILSE Ah! Sim! Agora, obriga-me também a pedir-te desculpa.

O CONDE Eu? Que dizes? Não perdi nada, eu, não penso ter perdido nada, se ainda te tenho. Chama-la usura?

ILSE Horrível. Insuportável. Procuras-me sempre nos olhos. Não o posso suportar!

O CONDE Sinto-te distante: queria chamar-te para —

ILSE — Sempre para uma coisa —

O CONDE *(ofendido)* — Não! Para seres aquela que foste, em tempos, para mim —

ILSE — Ah, em tempos! Quando? Sabes-me dizer em que outra vida? Mas consegues ainda vê-la em mim, aquela que fui?

O CONDE E não és ainda, sempre, a minha Ilse?

ILSE Nem sequer reconheço a minha voz. Falo e a minha voz, não sei, a dos outros, todos os rumores, ouço-os como se no ar, não sei, não sei,

tivesse germinado uma surdez e então todas as palavras me parecem cruéis. Poupa-mas, por caridade.

O CONDE *(depois de uma pausa)* Então é verdade.

ILSE Que é verdade?

O CONDE Que estou sozinho. Já não me amas.

ILSE Como, já não te amo, idiota, que dizes? Se não me sei ver sem ti? Mas digo-te, querido, que não pretendas que te ame: porque sabes, meu Deus, sabes, como só eu posso: quando tu nem sequer pensas nisso. É necessário senti-lo, querido, sem pensar. Vá, vá, sê sensato.

O CONDE Eh, eu sei que nunca deveria pensar em mim.

ILSE Dizes que queres o bem dos outros!

O CONDE Mas também o meu, por vezes! Se pudesse imaginar...

ILSE Eu já nem sei lamentar nada.

O CONDE Não, digo que os teus sentimentos...

ILSE São os mesmos, sempre os mesmos!

O CONDE Não, não é verdade. Antes...

- ILSE Tens mesmo a certeza do “antes”? Que os meus sentimentos teriam perdurado naquela situação? Pelo menos, assim, duram, conforme podem. Mas não vês onde estamos? É um milagre se, ao tocarmo-nos, não sentimos faltar, sob as mãos, a certeza do nosso próprio corpo.
- O CONDE É mesmo por causa disso.
- ILSE O quê, por causa disso?
- O CONDE Que queria, pelo menos, sentir-te próxima.
- ILSE E não estou eu aqui contigo?
- O CONDE Serão as circunstâncias. Sinto-me verdadeiramente perdido. Não sei nem onde estamos, nem para onde se vai.
- ILSE Impossível voltar para trás.
- O CONDE E, adiante, não vejo nenhum caminho.
- ILSE Este homem diz que inventa a verdade...
- O CONDE Eh, sim, fácil, inventa-a, ele...
- ILSE A verdade dos sonhos, diz, mais verdadeira do que nós próprios.
- O CONDE Sonhos!

- ILSE E, na verdade, não há sonho mais absurdo, vê bem, do que esta verdade: que estamos aqui esta noite e que isto é verdade. Se pensares nisto, se nos deixarmos envolver, é a loucura.
- O CONDE Receio que já nos tenhamos deixado envolver, nós. Caminha, caminha, lá chegámos. Lembro-me de quando descemos, pela última vez, a escadaria do nosso palácio, entre obséquios. Tinha a Riri ao colo, pobrezinha. Tu nunca pensas nela, eu sempre. Com todo aquele pêlo branco de seda!
- ILSE Se tivéssemos de pensar em tudo aquilo que se perdeu!
- O CONDE Quantos candeeiros e candelabros, naquela escadaria de mármore! Descíamos, alegres e confiantes de que, ao encontrar, cá fora, o frio, a chuva e toda aquela bruma negra...
- ILSE *(depois de uma pausa)* E, contudo, pensa que, no fundo, perdemos bem pouco, apesar de, materialmente, ser tanto. Se a riqueza nos serviu para comprarmos esta pobreza, não nos devemos aviltar.
- O CONDE E dize-lo a mim, Ilse? Eu sempre to disse: não te debes aviltar!
- ILSE Sim, sim. Agora vamos. Tu és bom. Voltemos lá para cima. Talvez agora possa repousar um pouco.

Saem pela mesma porta através da qual entraram. Mal acabam de sair, os fantoches inclinam-se, apoiam as mãos sobre os joelhos e desatam a fazer troça.

OS FANTOCHES — Como complicam, meu Deus, como complicam as coisas!
— E no fim acabam por fazer —
— Aquilo que teriam feito, naturalmente —
— Sem tantas complicações!

O trombone, sozinho, faz, com três breves murmúrios, um comentário irônico. O tambor, sozinho, sem baquetas, agitando-se como uma peneira, crepita, em sinal de aprovação e, enquanto isso, os cinco paulitos, com as suas grandes cabeças, saltam direitos, de modo indecoroso. Então, os fantoches põem-se de novo para trás, com outra risada trocista, em “e” se a primeira foi em “o”. Param de repente, voltando às anteriores posições, mal se abre a porta do fundo à direita, e entra, exultante, a Esgrínia, anunciando:

A ESGRÍNIA O Anjo Centium! O Anjo Centium! Vem-me buscar com toda a sua escolta! Ei-lo! Ei-lo! Todos de joelhos! De joelhos!

Perante a ordem, os fantoches ajoelham-se, sozinhos, enquanto a grande parede do fundo se ilumina e se torna transparente. Vêem-se desfilar as almas do Purgatório, aladas, em duas filas, sob a forma de anjos, tendo no meio de si o Anjo Centium, montado num majestoso cavalo branco. Um humilde coro de vozes imaculadas acompanhará o desfile:

Com as armas da paz,
quando tudo cala,
fê e caridade,
é Deus que ajuda
quem combateu,

quem vagueia.

Quando o desfile está prestes a terminar, a Esgrínia levanta-se para o acompanhar, saindo pela segunda porta à esquerda, que fica aberta depois da sua saída. À medida que o último par de almas vai avançando, por trás dele, a parede do fundo torna-se opaca. Fica assim por alguns momentos, enquanto a música vai baixando gradualmente. Os fantoches voltam a levantar-se, um a um, e a sentar-se nas cadeiras, inertes. Pouco depois, entra Cromo, de costas, pela porta que ficou aberta, com um aspecto que vai mudando, tal como acontece nos sonhos: inicialmente, a sua cara, depois, a máscara do “Cliente” e o nariz do “Primeiro Ministro” da História do filho trocado. Parece que procura, mesmo assim, recuando assustado, um fio de som, cuja origem já não consegue encontrar. Ouviu-o, tem a certeza, pareceu-lhe vir do poço, lá do fundo do corredor. Entretanto, pela primeira porta à direita, entra Diamante com as roupas da feiticeira “Vana Escoma” e a máscara levantada, sobre a cabeça. Divisa Cromo e chama-o:

DIAMANTE Cromo!

E, mal Cromo se volta

Oh, que cara é essa?

CROMO Eu? Que cara? Diz-me tu: estás vestida de “Vana Escoma” e esqueceste-te de baixar a máscara.

DIAMANTE Não me faças rir: eu, de “Vana Escoma”? Tu, sim, estás vestido de “Cliente”, mas com o nariz do “Primeiro Ministro”. Eu ainda estou

vestida de Dama de Corte e estou-me a despir. Mas sabes que receio ter engolido um alfinete?

CROMO Engolido? É grave!

DIAMANTE *(indicando a garganta)* Sinto-o aqui!

CROMO Mas desculpa, pensas realmente que ainda estás vestida de Dama de Corte?

DIAMANTE Estou-me a despir, como te disse. E, então, ao despir-me...

CROMO Ao despises-te! Olha para ti, estás vestida de “Vana Escoma”!

E quando ela inclina a cabeça para ver o vestido, de repente, com uma dedada na máscara que lha põe na cara:

E esta é a máscara!

DIAMANTE *(pondo uma mão na garganta)* Ó meu Deus, não consigo sequer falar!

CROMO Por causa do alfinete? Mas tens mesmo a certeza de que o engoliste?

DIAMANTE Tenho-o aqui! Aqui!

CROMO Tinha-lo entre os dentes, ao despises-te?

DIAMANTE Não, não! Parece-me que o engoli mesmo agora. Estou a pensar se não seriam dois.

CROMO Alfinetes?

DIAMANTE Alfinetes! Alfinetes! Apesar do outro, não sei... se calhar sonhei! Ou teria sido antes do sonho? Facto é que o sinto aqui.

CROMO Compreendo: tu sonhaste com alfinetes por isto: porque sentes a garganta a picar. Aposto que tens anginas, com pontinhos brancos.

DIAMANTE Pode ser. A humidade, o cansaço.

CROMO E febre.

DIAMANTE Talvez.

CROMO *(no mesmo tom conciso, com piedade)* Morre.

DIAMANTE *(revoltada)* Morre tu!

CROMO É o que nos resta, minha cara, com a vida que levamos!

DIAMANTE Alfinetes no vestido, sim, havia um, todo cheio de ferrugem. Mas lembro-me de o ter tirado e de o ter deitado fora. Não o pus entre os dentes. E depois, se já não estou vestida de Dama de Corte...

Sai repentinamente, da primeira porta à esquerda, Batalha, fora de si.

BATALHA Oh, meu Deus! Eu vi, eu vi!

DIAMANTE Que viste?

BATALHA Na parede de lá. Assustador!

CROMO Ah, se tu dizes que “viste”, então é verdade: também eu. Também eu: “ouvi”!

DIAMANTE O quê? Não me amedronteis! Tenho febre!

CROMO Além, no fundo do corredor: onde está a boca do poço, além, uma música! Uma música!

DIAMANTE Música?

CROMO *(dando uma mão a cada um)* Vinde, vinde!

DIAMANTE E

BATALHA *(ao mesmo tempo, recuando)* — Não, não, estás louco! — Que música?

CROMO Muito bela! Vinde comigo! Música... tendes medo de quê?

Vão até ao fundo na ponta dos pés.

Mas deve-se encontrar o ponto exacto. Deve ser aqui. Ouvi-a, pouco há a dizer. Como se viesse do outro mundo. Vem do fundo daquele poço, além, vedes?

Apona para lá da segunda porta à esquerda.

DIAMANTE Mas que música?

CROMO Um concerto celestial. Esperai um pouco. Primeiro, era assim: afastava-me e deixava de ouvir. Aproximava-me demasiado e deixava de ouvir. Depois, de repente, encontrei o sítio exacto... Aqui está, quietos! Ouvis? Ouvis?

Ouve-se, de facto, mas como que em surdina, um agradável e suavíssimo concerto. Os três, em fila, inclinados para a frente, ficam a ouvir, em êxtase, apavorados.

DIAMANTE Oh, meu Deus, é verdade!

BATALHA Não será a Esgrínia que toca órgão?

CROMO Não! Não! Não é coisa terrena. E se nos afastamos um passo, para aqui, já não se ouve.

De facto, mal se afastam, a música pára.

DIAMANTE Não, ainda! Ainda! Escutemos!

Voltam ao sítio onde estavam primeiro e ouvem de novo a música.

CROMO Aqui: de novo.

Ficam a ouvir por alguns momentos. Depois, Cromo avança juntamente com os outros dois e a música pára.

BATALHA Estou escancarado de susto.

CROMO Na verdade, nesta casa vêem-se e ouvem-se coisas.

BATALHA Eu digo-vos que vi! A parede de além! Abria-se!

DIAMANTE Abria-se?

BATALHA Sim, e aparecia o céu!

DIAMANTE Não era a janela?

BATALHA Não: a janela estava deste lado: fechada. À minha frente, não havia janela nenhuma. E abriu-se: oh! Um luar como nunca se viu igual, por detrás de um banco de pedra, comprido, com tufos de erva que se distinguíam tão bem, que se podiam contar as folhas das ervas, uma a uma. Vinha aquela tonta, vestida de vermelho, que ri e não fala, e sentava-se naquele banco e depois vinha, todo afectado, um anão.

CROMO — Quaquá?

BATALHA — Quaquá, não. Era um a sério, com uma capa cinzenta até aos pés que abanava como um sino: por cima, a pequena cabeçorra e a cara que parecia pintada com mosto: dava à mulher um pequeno cofre, todo a brilhar. Depois, saltava por cima do banco, como para se ir embora, mas escondia-se atrás dele e, de vez em quando, levantava a cabeça, com malícia, a espiar se ela cedia à tentação. Mas ela — imóvel —, com os olhos fixos, de cabeça baixa e boca sorridente, estava ali com o cofrezinho nas mãos. Mas sabes que até os dentes lhe via, entre os lábios entreabertos, que sorriam?

CROMO Não sonhaste com ela?

BATALHA Sonhei! Vi, eu vi, como agora vos vejo a vós dois!

DIAMANTE Oh meu Deus, Cromo, então o alfinete, receio tê-lo engolido a sério.

CROMO *(que tem uma ideia, repentinamente)* Esperai, esperai aqui: tenho uma ideia: vou ao meu quarto e volto já!

Sai pela porta através da qual entrou.

DIAMANTE *(aturdida, para Batalha)* Porque vai ao quarto?

BATALHA Não sei... Tremo todo... não te afastes... Oh, não te parece que se mexeram, aqueles fantoches?

DIAMANTE Viste-os mexerem-se?

BATALHA Um — pareceu-me ter-se mexido...

DIAMANTE Não, não, estão ali pousados!

Volta Cromo, exultante, como um rapaz de férias.

CROMO Pois! Parecia-me demais! Suspeitava disso! Não somos nós, aqui, os verdadeiros, não somos nós!

BATALHA Como, não somos nós?

CROMO Alegrai-vos! Alegrai-vos! Não é nada! Silêncio. Ide, ide ver, também vós, aos vossos quartos e ficareis convencidos.

DIAMANTE De quê? De que não somos nós?

BATALHA Que viste no teu quarto?

DIAMANTE E então, quem somos?

CROMO Ide e vereis! Faz rir! Ide!

Mal os dois saem através das portas por onde tinham entrado, os fantoches levantam-se, espreguiçando-se, e exclamam:

OS FANTOCHES — Uh, finalmente!

— Nada mal, que, por fim, tendes percebido!

— Custou!

— Estava farto!

CROMO *(espantado, primeiro, por os ver levantarem-se, mas, depois, admitindo a razão disso)*
Oh, vós? Claro, sem dúvida. Pois, também vós, porque não?

UM DOS
FANTOCHES Esticamos um bocado as pernas, queres?

Dois dão a mão a Cromo e vão fazer uma roda, com os outros. Os instrumentos começam a tocar, sozinhos, uma música desafinada que serve de acompanhamento para a roda que os Fantoches fazem com Cromo. Entretanto, regressam Batalha e Diamante, aturdidos. Batalha, com ar de quem não o sabe, está vestido de "Gaudéria", também ele com um chapéu desabado na cabeça.

DIAMANTE Enlouqueço! Mas então — este

Apalpa o seu corpo

— Não é o meu corpo? Mas eu posso tocá-lo!

BATALHA Também te viste lá?

DIAMANTE *(indicando os fantoches)* E estes todos, levantados, de pé, oh, meu Deus, onde estamos, eu grí...

CROMO *(tapando-lhe logo a boca com uma mão)* Está calada! Gritares? Também eu lá