TEATRO NACIONAL S.JOÃO

Manual de Leitura

Hamlet

Shakespeare

Shakespeare criou o mundo em sete dias.

No primeiro dia fez o céu, as montanhas e os abismos da alma.
No segundo dia fez os rios, os mares, os oceanos
E os restantes sentimentos –
Que deu a Hamlet, a Júlio César, a António, a Cleópatra, e a Ofélia,
A Otelo e a outros,
Para que fossem seus donos, eles e os seus descendentes,
Pelos séculos dos séculos.
No terceiro dia juntou todos os homens
E ensinou-lhes os sabores:
O sabor do ciúme, da glória e assim por diante,
Até esgotar todos os sabores.

Por esse tempo chegaram também uns indivíduos
Que se tinham atrasado.
O criador afagou-lhes compassivo a cabeça,
E disse que só lhes restava
Tornarem-se críticos literários
E contestarem a sua obra.
O quarto e o quinto dia reservou-os para o riso.
Soltou os palhaços
Para darem cambalhotas,
E deixou os reis, os imperadores
E outros desgraçados divertirem-se.
Ao sexto dia resolveu alguns problemas administrativos:
Forjou uma tempestade,
E ensinou ao rei Lear
O modo de usar uma coroa de palha.
Com os restos da criação do mundo
Fez o Ricardo III.
Ao sétimo dia viu se havia algo mais a fazer.
Os diretores de teatro já tinham coberto a terra de cartazes,
E Shakespeare concluiu que depois de tanto esforço
Também ele merecia assistir ao espetáculo.
Mas antes disso, esfalfado de todo,
Foi morrer um pouco.

MARIN SORESCU – *Simetria*

Trad. coletiva revista por **Egito Gonçalves**.

Hamlet

ESTREIA

Hamlet (1599-1601)

de William Shakespeare

encenação

Nuno Cardoso

TEATRO SÃO JOÃO
3-27 ABR 2025

qua+qui+sáb—19:00
sex—21:00
dom—16:00

(18+19+20, não há espetáculo)

Centro Cultural de Paredes
24 maio

Teatro Aveirense
30+31 maio

Teatro das Figuras
(Faro)
7 junho

tradução
António M. Feijó

cenografia
F. Ribeiro

desenho de luz
Cárin Geada

desenho de som e sonoplastia
Joel Azevedo

música
Pedro "Peixe" Cardoso

figurinos
Nelson Vieira

vídeo
Luís Porto

assistência de encenação
Manuel Tur

movimento
Roldy Harrys

assistência de figurinos
André Costa
Margarida Dias

duplos (vídeo)
António José Teodoro
Nuno Coelho

interpretação
Alberto Magassela *Fantasma; Outro Coveiro*
Joana Carvalho *Gertrud*
João Cravo Cardoso *Horácio*
Jorge Mota *Francisco; Ator 1; Ator Rei; Ator Rainha; Luciano; Coveiro*
Lisa Reis *Ofélia*
Mário Santos *Polónio; Capitão; Padre*
Patrícia Queirós *Guildenstern; Osric*
Paulo Freixinho *Rosencrantz; Marcelo; Voltemando*
Pedro Almendra *Claudius*
Pedro Frias *Hamlet*
Sandro Feliciano *Laertes*

produção
Teatro Nacional São João

dur. aprox. 3:00
com intervalo
M/14 anos

Espetáculo legendado em inglês.

Língua Gestual Portuguesa
5 abr

Conversa com a Constança
+
Audiodescrição
12 abr

REPÚBLICA PORTUGUESA
CULTURA

TEATRO NACIONAL S JOÃO

O TNSJ É MEMBRO
UNIÃO TEATROS EUROPA

PARCEIRO MEDIA
RTP

Com o apoio de:
BPI
Fundação "la Caixa"

Índice

1 O tempo desconcertou-se.

9 "Os pontos mais altos na paisagem humana" NORTHROP FRYE

11 Entra Hamlet, lendo um livro ALDA RODRIGUES

17 Esta é a história e estes são os atores que a vão contar
Conversa entre NUNO CARDOSO e FRANCESCA RAYNER

2 Então estamos à beira do Dia do Juízo.

27 Uma peça saída da mente de Hamlet STANLEY CAVELL

31 Palavra, ordem, memória e tempo IVONE MENDES DA SILVA

3 Meu Deus! que fizeste tu?

37 A vingança abastardada de Hamlet RENÉ GIRARD

45 "Brincar às possibilidades" W.H. AUDEN

4 Cresce um mal no encalço de outro.

53 *Hamlet* sem Hamlet MARGRETA DE GRAZIA

59 Tempo, palavra e cena RUI CARVALHO HOMEM

5 De quem é essa sepultura, senhor?

69 "A tentação do suicídio" GEORGES MINOIS

71 Temperamentos, lembranças: *Hamlet*(s) MÓNICA GUERREIRO

76 "Que andais a ler, senhor?"

79 Notas biográficas

1
O tempo desconcertou-se.

Nas citações da peça, recorre-se à tradução de António M. Feijó, usada nesta encenação e publicada em 2001 pelas Edições Cotovia, exceto quando assinalado.

"Os pontos mais altos na paisagem humana"

NORTHROP FRYE*

Sem a tragédia, toda a ficção literária poderia ser explicada, de forma plausível, enquanto expressão de ligações emocionais, tanto de repugnância como de satisfação do desejo: a ficção trágica confere, por assim dizer, uma qualidade desapaixonada à experiência literária. É sobretudo através das tragédias da cultura grega que o sentido da verdadeira base natural do carácter humano chega à literatura. No romance, as personagens são essencialmente ainda personagens-sonho; na sátira, tendem a ser caricaturas; na comédia, as suas ações são torcidas de modo a encaixarem nas exigências de um final feliz. Na tragédia, as personagens principais emancipam-se do sonho, uma emancipação que é, ao mesmo tempo, uma restrição, uma vez que a ordem da natureza continua presente. Por mais que uma tragédia esteja densamente povoada de fantasmas, presságios, bruxas ou oráculos, sabemos que não basta ao herói trágico convocar o génio da lâmpada para o salvar do seu conflito.

O herói trágico está habitualmente no topo da roda da fortuna, a meio caminho entre a sociedade humana, na terra, e algo maior, no céu. Prometeu, Cristo e Adão pairam entre um mundo terreno de sujeição e um mundo de liberdade paradisíaca. Os heróis trágicos são de tal maneira os pontos mais altos na paisagem humana que se tornam os inevitáveis veículos do poder que têm, tal como as grandes árvores são mais suscetíveis de serem atingidas por um relâmpago do que um monte de ervas. Podem ser tanto instrumentos como vítimas do fogo divino: o Sansão de Milton destrói o templo filisteu e Hamlet quase extermina a corte da Dinamarca na sua queda. Há algo do conceito de Nietzsche da transvaloração na figura do herói trágico: os seus pensamentos não são um espelho dos nossos, nem as suas ações, mesmo que, como Fausto, ao herói esteja reservado o inferno por causa delas. Quaisquer que sejam a sua eloquência ou afabilidade, uma inescrutável reserva é-lhes inerente. Até heróis sinistros – Tamerlão, Macbeth, Creonte – retêm essa reserva, recordando-nos que os homens morrem pela lealdade a um homem malévolo e cruel, mas não a um adulador amigável. Aqueles que mais devoção convocam nos outros são os mais aptos a sugerir, à sua maneira, que dela não necessitam: da delicadeza de Hamlet à ferocidade sombria de Ájax, os heróis trágicos estão envoltos no mistério da sua comunhão com esse algo maior, que apenas conseguimos vislumbrar através deles, e que é a origem tanto da sua força como do seu destino. Como na frase que tanto fascinou Yeats, o herói trágico deixa os seus servidores "viverem" por si, e o centro da tragédia está no isolamento do herói, não na traição do vilão, mesmo que o vilão seja, como é frequente, uma parte do próprio herói.

Na sua forma mais elementar, a visão da lei (*dike*) opera como *lex talionis* [lei de talião] ou vingança. O herói induz ou herda uma situação de hostilidade, e o regresso do vingador engendra a catástrofe. A tragédia de vingança tem uma estrutura simples e, como muitas estruturas simples, pode ser muito poderosa, frequentemente mantida como tema central, mesmo nas tragédias mais complexas. O acontecimento original que provoca a tragédia desencadeia um movimento antitético ou de contrapeso, e a conclusão do movimento resolve a tragédia. Isto acontece tantas vezes que quase podemos caracterizar a mitologia da tragédia como binária, em contraste com as três partes do movimento saturnal da comédia.

É de notar, contudo, a frequência com que o dispositivo faz a vingança vir de um outro mundo, através de deuses, fantasmas ou oráculos. Esse dispositivo expande os conceitos de natureza e de lei para além do óbvio e do tangível, não os transcendendo, porém, uma vez que é ainda a lei natural que se manifesta pela ação trágica. Vemos aqui o herói trágico desconcertar o equilíbrio na natureza, sendo esta concebida enquanto ordem que se estende sobre os dois reinos, do visível e do invisível, equilíbrio que, mais cedo ou mais tarde, *tem* de ser reposto. A reposição do equilíbrio é o que os gregos chamaram *némesis*: também aqui, mais uma vez, o seu agente ou instrumento pode ser a vingança humana, a vingança de um fantasma, a vingança divina, a justiça divina, um acaso, o destino ou a lógica dos eventos, mas o essencial é que a *némesis* acontece, e acontece de modo impessoal, insensível à qualidade moral da motivação humana envolvida.

---

* Excertos de "A Theory of Myths – The Mythos of Autumn: Tragedy". In *Anatomy of Criticism*. Princeton University Press, 1957. p. 206-9.

Trad. **Fátima Castro Silva**.

Entra Hamlet, lendo um livro

ALDA RODRIGUES*

A artista Marlene Dumas concebeu as obras *Losing (Her Meaning)* e *Waiting (for Meaning)* para uma exposição em 1988. A primeira apareceu na capa do catálogo; a segunda, na contracapa. Vamos traduzir assim os títulos: *A Perder (O Sentido)* e *À Espera (do Sentido)*.

Em *Losing (Her Meaning)*, temos a figura de uma mulher despida prestes a afogar-se ou afogada, talvez inspirada pela *Ofélia* de John Everett Millais. Segundo alguns críticos, é uma espécie de versão irónica das pinturas de nus femininos, mas até os homens morrem afogados. Todos podemos "perder o sentido". Saturada de signos, comentários e interpretações, de dicas de leitura e de comportamento, Ofélia entrega-se às águas e afoga-se, numa "morte lamacenta"; mas quem, entre nós, não se sente a afogar nisto tudo, às vezes?

Se perdermos o sentido, depois temos de esperar por ele. Em *Waiting (for Meaning)*, encontramos em cima de uma cama (ou de um caixão?) um vulto todo vestido de preto, em relação ao qual já não é tão fácil adivinhar o género. (Como sabemos, na época de Shakespeare, os papéis femininos eram interpretados por homens e, ao longo dos tempos, também o papel de Hamlet tem sido interpretado por actrizes.) Exausta, esta figura parece ter raciocinado: se vou ter de esperar pelo sentido, não sei se aguento esperar sentada; mais vale esperar deitada.

Obviamente, estou a ler mal Marlene Dumas, mas apenas porque me parece não só que nestas imagens reencontramos Hamlet e Ofélia nos nossos tempos, mas também que os títulos chamam a atenção para uma dimensão da peça de Shakespeare que é decisiva para o facto de continuarmos a lê-la e a encená-la.

Que personagens ou pessoas procuram o sentido? Escritores, leitores, encenadores, actores, investigadores académicos…

Como a figura do segundo quadro de Marlene Dumas, Hamlet aparece muitas vezes vestido de preto nas encenações ou adaptações da peça de Shakespeare. Logo no primeiro acto, quando a mãe fala com ele, pede-lhe para despir "essa cor de noite fechada". Nessa conversa, Hamlet descreve a sua roupa como "traje de tinta preta". Podem ser só descrições metafóricas da melancolia que a personagem ostenta, mas é inegável que este protagonista tem consciência de que é possível usar os "adereços e roupagens da desolação" para representar "todas as figuras, modos e formas de dor". Por outras palavras, usa um "traje de tinta preta" como se com essa cor pudesse escrever alguma coisa.

Além de se vestir de preto, Hamlet usa outros estratagemas teatrais para encarnar um modelo reconhecível de melancolia e loucura.

* Tradutora.

No segundo acto, Ofélia descreve-o assim: "Hamlet, de gibão todo desabotoado,/ Sem chapéu na cabeça e as meias sujas,/ As ligas desatilhadas como aros no tornozelo,/ Tão pálido como a camisa, os joelhos a bater,/ E uma cara de aspecto tão digno de lástima/ Como se tivesse sido libertado do inferno/ Para contar horrores, à minha frente surgiu." Esta caracterização não deixa dúvidas. Na nossa época, seria bem possível que Hamlet fosse um mestre das redes sociais. Pelo menos, saberia tirar fotografias sugestivas, dramaticamente vestido de negro, de ar compenetrado e profundo, entre os seus livros.

Durante a conversa com a mãe, porém, o príncipe sublinha que tem "dentro do coração o que excede toda a cena". De certa forma, é como um escritor em bloqueio criativo: como dizer "o que excede toda a cena"? Hamlet é como alguém num impasse profissional e existencial: o que fazer a seguir? A morte do pai torna o futuro inevitável. Depois disso, Hamlet terá mesmo de assumir a sua própria vida.

Edward Dowden sublinha: Hamlet tem trinta anos; toda a sua formação cultural o predispõe para a reflexão ou contemplação, não para a acção (estuda filosofia, ama a arte, reflecte sobre a vida e a morte); até ao momento, nunca tomou uma decisão nem qualquer medida prática na vida. Dentro dele, todos os acontecimentos e objectos se transformam em ideias que se expandem desmesuradamente, sem deixarem lugar para mais nada. Também Coleridge chama a atenção para o modo como esta desproporcionada actividade intelectual se articula com uma aversão à acção e à necessidade de agir no mundo.

Quantos de nós não se identificam com Hamlet? Gostávamos de poder investigar e pensar, mas temos de publicar e ensinar; gostávamos de escrever, mas temos de traduzir; gostávamos de traduzir, mas temos de rever; gostávamos de viver, mas temos de mostrar.

Apesar de Hamlet ter toda esta preparação intelectual, depois da conversa com o fantasma do pai, percebe que terá de investigar uma morte concreta – quando acharia melhor reflectir sobre a morte em geral ("Ser ou não ser?"), sobre o próprio conceito de sentido, ou sobre a ininteligibilidade que detecta na vida. Em vez de ser autor da sua própria vida, Hamlet vê-se obrigado a ler e a participar numa história de detectives ou de fantasmas, embora preferisse escrever filosofia com preocupações heideggerianas antes de Heidegger, uma narrativa de teor ensaístico, ou uma sátira sobre os costumes e os comportamentos da época. Hamlet queria ser autor, mas vai ter de abdicar disso. Terá de ser um leitor a contragosto de uma história que outros escreveram para ele.

Já se publicaram muitas páginas sobre a dificuldade de entender a inércia de Hamlet: porque demora tanto tempo a castigar o culpado da morte do pai? Claro que, quando nos obrigam a fazer o que não queremos, perdemos o sentido da nossa vida. E, quando perdemos o sentido da vida, tornamo-nos incapazes de agir.

Sabemos que os enredos das peças de Shakespeare resultam da adaptação de histórias de textos anteriores. Mais do que a mecânica das histórias ou

a causalidade, interessa a Shakespeare a linguagem das personagens. Com um protagonista incapaz de agir, *Hamlet* é uma peça sobre o esforço do pensamento e da linguagem para fazerem sentido de uma história que o protagonista sente dificuldade em assumir.

Ironicamente, apesar desta preocupação com as palavras e com o pensamento, uma das citações mais populares da peça é esta resposta do protagonista, em tom depreciativo, quando lhe perguntam o que anda a ler: "Palavras, palavras, palavras" (2.2). E noutra diz-se: "O resto é silêncio" (5.2). São ambas citações que apontam para aquilo a que as palavras não conseguem chegar. Em *Hamlet*, temos uma luta das palavras contra si próprias e do pensamento contra o pensamento. Até as limitações das palavras Shakespeare usa a seu favor.

No século XVII, já havia uma relação problemática com os textos e as palavras. Enquanto na Idade Média se entendia que a melhor forma de ler um texto era traduzi-lo em acção, no século XVII a leitura começava a desligar-se da ética e da prática. De acordo com a perspectiva medieval (chamemos-lhe assim, apesar de não se circunscrever estritamente à Idade Média), através da leitura, o leitor devia integrar o texto no seu corpo e na sua alma, assimilando-o. Apreendendo o texto com todo o seu ser – com o corpo (com a boca que o pronuncia, quando se lê em voz alta; com a mão que o copia); com a memória, que o fixa; com a inteligência, que o compreende; e com a vontade, pondo-o em prática –, o leitor seria um lugar de inscrição das palavras. De acordo com uma das técnicas de leitura da época, o leitor deveria inserir-se no texto como personagem, facilitando assim uma ligação entre a compreensão do texto e a compreensão do eu.

Quando o fantasma do pai pede a Hamlet que não se esqueça da conversa que tiveram, Hamlet responde: "Lembrar-me de ti?/ Sim, sim, das tábuas da memória/ Apagarei todos os fátuos registos triviais,/ Ditos livrescos, figuras e intuições passadas/ Que a juventude e a observação lá verteram,/ E as tuas ordens ocuparão de todo sós/ O secretário e livro do meu cérebro/ Sem qualquer matéria vil. Sim, pelos céus!" (1.5). Está em questão a forma de leitura em que o texto se inscreve no leitor. Hamlet percebe que, para ler bem o texto do pai, tem de apagar da memória todas as leituras do passado e as reflexões que estas inspiraram, para assumir as palavras que dele herda. Ainda assim, durante toda a peça debate-se com as dificuldades de cumprir essa promessa. Podemos então dizer que esta tragédia também é sobre o conflito entre diferentes modos de leitura. Antes de *Hamlet*, era-se o texto; na época de *Hamlet*, usa-se o texto.

Lendo ou assistindo a *Hamlet*, percebemos que já nessa altura os livros funcionavam como uma espécie de adereço. O protagonista usa um livro para compor uma personagem com uma melancolia próxima da loucura. Quando Hamlet entra, a ler, a rainha comenta: "Mas vede que triste vem a ler a pobre criatura" (2.2). Hamlet está tão triste que lê. Só os tristes lêem? A leitura faz parte da encenação da tristeza? É possível que a realidade seja triste, como diz Godard citando Renan.

Pouco se sabe sobre o livro que Hamlet lê nesta cena. Como ele diz que o autor é um "satírico lafrau" que descreve os velhos de modo depreciativo, já houve quem sugerisse que podem ser as *Sátiras*, de Juvenal. Em vez de ler sossegadamente, Hamlet lê em movimento, como se a leitura, de facto, inspirasse acção. Ou seja, simula um modo de leitura que não é capaz de praticar. Finge que lê à maneira medieval, mas só mostra o livro como mostra a loucura – como um texto que as outras personagens devem ler à maneira da Idade Média, para que se compreendam a si mesmas e tomem consciência do desvario dos actos criminosos que foram cometidos. Sucede, no entanto, que as outras personagens também já não lêem assim. Por isso, são incapazes de reconhecer e assumir os erros em questão.

Se fosse um livro, Hamlet seria difícil de ler. Pensa uma coisa, diz outra, faz outra ainda. As restantes personagens têm dificuldade em compreendê-lo. Nesta peça, no entanto, há uma leitora que se distingue: também Ofélia entra, lendo um livro. No terceiro acto, o pai de Ofélia, pensando que o comportamento tresloucado de Hamlet se deve ao amor que sente pela filha, prepara-lhe uma armadilha, encenando um encontro entre ambos, em que a segunda traz um livro na mão.

Será Ofélia uma leitora competente? É a única que lê como um leitor da Idade Média. Apreende o comportamento de Hamlet, interpretando-o com o seu próprio corpo; espelha a loucura do príncipe, transformando-se ela própria no texto da loucura de Hamlet. Perto do fim da peça, o irmão descreve deste modo o seu comportamento: "Fala muito do pai, diz que lhe foi dado saber/ Que há chicana no mundo, hesita, e bate no peito,/ Censura banalidades despeitada, diz coisas estranhas/ Que só fazem meio sentido. O seu discurso nada é./ Mas a informe enunciação que dele faz desperta/ Recolhimento nos que ouvem" (4.5). É uma descrição que também a Hamlet poderíamos aplicar.

Relemos Hamlet através de Ofélia. A peça lê-se a si própria através dela. As próprias flores que oferece às outras personagens e as plantas que a rodeiam quando morre afogada convidam à leitura, na medida em que, para os leitores da época, cada uma delas teria um significado especial.

Quando muito, pode-se tornar a loucura visível; não é possível explicá-la. Simulada ou real, a loucura desafia a racionalidade, a lógica e a compreensão. Hamlet entrega-se ao espectáculo da loucura para que os outros compreendam e assumam o desatino dos seus próprios actos. Ofélia reflecte e repete o comportamento de Hamlet, incentivando à sua releitura, mas também em vão. A ostentação e a teatralização da loucura transformam-se em ostentação e teatralização da ininteligibilidade.

Hamlet queria ser autor – se possível, bem lido. Queria que os outros lessem bem, apesar de ele próprio ser um mau leitor, na medida em que se limitava a usar o texto, em vez de ser o texto. É a tragédia de todos nós. Não lemos bem; nunca percebemos nada.

Também Marlene Dumas, como Hamlet, se preocupa com estas questões. Em *Losing (Her Meaning)*, não vemos sequer o rosto de Ofélia; só um dorso, provavelmente inanimado. Se há expressão na sua cara, está

submersa; furta-se ao nosso olhar. Em *Waiting (for Meaning)*, também o rosto do hipotético Hamlet nos é negado. A expressão destas figuras é ilegível. Independentemente de como lermos, o sentido escapa; "excede toda a cena"; está sempre noutro lado. Poderá a leitura alguma vez resolver esta situação?

Nota
As citações da peça foram traduzidas pela autora.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

Esta é a história e estes são os atores que a vão contar

Em 2012, em conversa com **FRANCESCA RAYNER** a propósito de *Medida por Medida*, o encenador **NUNO CARDOSO** dizia: "As minhas peças são um percurso em direção a *Hamlet*, que eu pretendo fazer, quem sabe, um dia…" Pois bem, esse dia chegou. Treze anos depois, juntamos novamente os dois para conversarem sobre o trabalho de Nuno Cardoso em torno da mais encenada de todas as tragédias de Shakespeare. O encontro realizou-se no dia 18 de março, na sala de ensaios do Mosteiro de São Bento da Vitória.

FRANCESCA RAYNER Porquê *Hamlet*? Porquê agora?

NUNO CARDOSO Porque é a minha última hipótese. O meu percurso pelo Shakespeare foi sempre feito um pouco pela margem: *Medida por Medida* [2012], *Coriolano* [2014], *Timão de Atenas* [2018]…

FR *Ricardo II* [2007]…

NC Quatro escolhas que, consciente ou inconscientemente, não correspondem à maneira *mainstream* de abordar o Shakespeare. Quando entrei para o Teatro Nacional São João, a opção pelo *Lear* [2021] pareceu-me muito óbvia. O teatro estava em obras, todo o mecanismo ia ser mudado, e o *Lear*, para mim, é uma passagem. O nascimento e a morte são sempre convulsões, e as duas normalmente estão ligadas. Daí o *Lear*. Em relação ao *Hamlet*, foi muito simples. Gosto muito do texto, embora como ator, não é isso o que mais me seduz no Shakespeare. É um texto difícil, mas é dos poucos que têm uma amplitude e que é sobre a família e o íntimo. Quando enceno, dou uma no cravo e outra na ferradura, ou seja, faço textos de repertório, que leio em termos sociopolíticos mais amplos, mas depois volto ao universo familiar ou íntimo, que também define a nossa condição.

FR É curioso que já em *Medida por Medida* tinha dito que estava a avançar em direção ao *Hamlet*.

NC Se a minha condição fosse menos finita, talvez ainda não tivesse chegado ao *Hamlet*. Mas havia uma consideração muito prática: quando defini o que seria a programação do TNSJ para a temporada de 2024-25, sabia que estaria sujeito a um concurso e que poderia não ficar. Era, portanto, a última hipótese de poder trabalhar o texto neste teatro, que é e será sempre a minha casa, e trabalhá-lo com estes atores. Essa "espada de Dâmocles", se quiser, levou-me à escolha da peça, como também a *Babel*, que é um projeto com atores não profissionais e que eu queria fazer. A escolha do *Hamlet* é, pois, uma espécie de peça-charneira que seria um adeus ou um começo. É um adeus, neste caso.

FR Em *Lear* e *Hamlet*, os ambientes são mais de família, mais íntimos, mas também parece prevalecer uma veia mais trágica.

NC Lear e Hamlet são personagens cegas. Cegas por si mesmas e pela dor. E são

exemplos dessa doença pós-moderna que se pode definir assim: "A nossa dor, ou melhor, a nossa narrativa, é tirânica e mata tudo à volta." É uma narrativa que cria silêncio e morte. Mesmo a mais bem--intencionada. Porque é só nossa e está fechada sobre si mesma.

FR E depois de um longo período de dúvida e de o príncipe pensar "não vou vingar-me", de um momento para o outro, toda a gente morre.

NC E de uma forma muito estúpida. [*Risos.*]

FR [*Risos.*] Há qualquer coisa de farsa, não é?

NC É outra coisa que sempre me irritou. Já vi muitas encenações da peça, em várias línguas, e poucas são as que assumem o humor no *Hamlet*.

FR Há alguma que sobressaia?

NC Vi a do Almeida Theatre, com o Andrew [Scott]. A peça é transposta, com algum humor, para o universo de um *flat*… Vi a da Schaubühne, um pouco mais esdrúxula, mas inteligente. O [Thomas] Ostermeier percebe perfeitamente o texto. Tem opções fantásticas e outras que são muito alemãs para o meu gosto, como o recurso ao *thrash metal* ou à língua inglesa. É um tique pós-anos 90 do teatro alemão, que a mim me causa algum desconforto porque acho um recurso fácil. Vi ainda um *Hamlet* estranhíssimo, na Bulgária, em que parecia que tinha voltado aos anos 80. Vi o do Diogo Infante, os dois do Ricardo Pais. Vi o exercício do [Tadashi] Suzuki, em vídeo, e muitos outros na televisão.

FR Voltando à questão do humor em *Hamlet*, porque é que isso é tão importante para si?

NC Porque há um humor em Shakespeare que as pessoas não veem… Ou não querem ver. No Shakespeare, como em quase todas as coisas ditas importantes, parece que o humor não importa. Ou que é uma coisa feia. É uma noção sem sentido porque o humor é a expressão máxima da inteligência. O Guildenstern e o Rosencrantz são personagens que se repetem na obra de Shakespeare: o palhaço rico e o palhaço pobre. O humor está em *A Tempestade*, está aqui, está em toda a sua obra. Há certas sociedades, e Portugal é uma delas, em que o humor é malvisto e pouco praticado. Isso faz com que uma pessoa com humor tenha uma vida um pouco complicada. Cola-se-lhe logo o rótulo de falta de seriedade, de profundidade… Portanto, é uma porta que se fecha, seja na tradução, na encenação ou na interpretação. Se há coisa que acho fantástica no Shakespeare é a capacidade de ele aguentar um *gag* ao longo de cem páginas. Se não reconheces isso, há muitas outras coisas que não vais reconhecer nele. Primeiro, que é muito prático. Segundo, que faz teatro para ter público. Terceiro, que se limita a contar histórias. E, quarto, que é para toda a gente. Já li muitos estudos sobre uma peça ser assim ou assado, e às vezes pergunto: "Vocês já perceberam se, no tempo de Shakespeare, a peça foi apresentada no inverno ou no verão?" É que, no verão, as peças faziam-se no Globe, e no inverno, nas tabernas. Ou seja, os mecanismos da carpintaria cénica eram completamente diferentes para se conseguir obter o máximo efeito.

FR No ensaio, achei interessante ter pedido aos atores para serem mais concretos. Tem que ver com isso também, com essa carpintaria cénica. Como contar uma história.

NC O que aqui estamos a tentar fazer pode até não resultar. Mas a premissa é essa: contar uma história. Somos impelidos por um texto porque reconhecemos nele alguma coisa que tem que ver connosco. Um texto de teatro não é feito para ser percebido intelectualmente. Os monólogos do Hamlet, o "Ser ou não ser". O texto é lindo, não é?

FR É sobre algo tão humano…

NC O medo. Mais nada. E eu, como ator, ou encenador, não estou a pensar na existência. Ainda há pouco fiz o espetáculo *Homens Hediondos*, uma dramaturgia feita pela Patrícia Portela a partir do livro de David Foster Wallace. A Patrícia tem uma sensibilidade feminina, de escrita, e com um imaginário que não é o meu. Disse-lhe: "Não tentes explicar porque pensaste nisto. Explica-me o que queres que eu faça. Porque eu sou ator. Se me disseres concretamente o que queres…"

FR E a própria cara muda: vai do vermelho ao pálido. É uma coisa fisiológica.

NC É muito mais concreto. Se dizemos ao ator que "a condição deste monólogo em termos de semiótica é isto ou aquilo", ele até pode dizer que entende, mas não entende nada. Estou a falar por mim. Quando ouço uma pessoa a "explicar o teatro", desligo.

Partir do verso para trabalhar a ideia

FR Esta versão cénica é maioritariamente em prosa.

NC Não, é tudo em verso. Só que nós não trabalhamos o verso, trabalhamos a ideia. Por um lado, acho que fica mais acessível em termos de ação e de dinâmica e, por outro, para trabalhar em verso e ser concreto ao mesmo tempo, precisaria de mais um mês de trabalho e de um especialista de voz. O verso não é a justificação do verso. Nem pode criar um fluxo de texto em dessincronia com a ação, o que torna tudo completamente hermético, obscuro, como uma parede…

FR Mas há a ideia de que a prosa é mais acessível. E não é.

NC Pois não. Que tecnicamente é mais rápida, é. O verso, para ser concreto, precisa de escola. Em Portugal, falar em verso é um equívoco. E é um equívoco histórico. Portugal sofreu uma ditadura de 50 anos. Durante a ditadura, não tivemos escolas. Não houve a possibilidade de experimentar. O facto de nos ter sido roubado esse tempo de construção, de lastro, de técnica, deu ao teatro português um carácter paradoxal: tem coisas extraordinárias, por inocência, e coisas em que falha e para as quais se criou toda uma teia de justificações. Nunca se trabalhou o verso. As pessoas que no pós-25 de Abril criaram as companhias, e começaram a fazer repertório, eram alunos de liceu, jovens burgueses a quem os pais pagaram para estudar no estrangeiro. Quando começaram a trabalhar cá, fizeram-no com as melhores intenções, e criaram coisas extraordinárias, mas não criaram técnica. No verso, isso é essencial. Isto não é uma crítica ao teatro português, é só a constatação de que não temos técnica de verso. Para trabalhá-lo, é preciso tempo, aprender desde o início. Sem isso, o verso até pode criar música ou espetáculos esteticamente bonitos, mas são sempre obscuros e herméticos. Outra coisa é a contextualização do texto e do trabalho artístico. Eu faço um esforço para não o contextualizar, nem em termos ideológicos nem de estilo: esta é a história e estes são os atores certos para a contar.

FR Falemos do elenco. Há aqui atores de diferentes gerações e origens. É um grupo que reflete a diversidade do que é hoje Portugal. Como é que foi a escolha dos atores? E parece que se criaram laços fortes, pelo que vejo.

NC Era meu desiderato, no TNSJ, criar uma companhia residente, ou quase residente, porque acho que é fundamental, até em termos económicos. Numa altura em que se valoriza tanto as estrelas, é uma lição de mercado: um produto com qualidade que vai melhorando com o tempo. A companhia residente, ou quase residente, permitia a circulação dos atores da região, mas nunca chegou ao ponto que eu desejava, porque ganha uma forma conceptual em 2019, e em 2020 dá-se a pandemia. Muda em 2022-23. As pessoas que estavam no *Lear* não são as de agora. As de agora descendem do *Ensaio sobre a Cegueira*, e este seria, de novo, o ano de mudança. O elenco que iria habitar as diversas produções, era muito mais inclusivo. Este é o elenco possível. Cheguei a convidar uma atriz que muito admiro, que é transexual, por ser um desafio interessante para ela, que vem do teatro contemporâneo. Infelizmente, acho que se assustou com o verso.

FR O preconceito em relação ao repertório…

NC Não foi preconceito. O Sandro [Feliciano] está a fazer continuamente teatro há dois anos, mas, de repente, confrontou-se com a coisa pura e dura, e é difícil. Às vezes, as pessoas dizem: "Quero fazer Shakespeare" ou "quero fazer Beckett". Mas depois, com o texto à frente, dizem que não percebem nada. Para uma pessoa que tem outros caminhos para expressar a sua criatividade, é muito difícil convencê-la com este argumento: "Tu não percebeste e eu também não, porque isto só se percebe à terceira ou à quarta." É a especificidade do repertório. Não falo apenas de Shakespeare. Até chegarmos ao sítio que uma peça de Tchékhov exige… Até chegarmos ao conflito do *Tio Vânia*, precisamos de a ler muitas vezes. Há um músculo num elenco residente que permite esse conforto às pessoas que chegam.

FR É curioso o trabalho com estas duas gerações. Por exemplo, não penso em mais ninguém a não ser no Pedro Frias para fazer o papel de Hamlet, mas, por outro lado, achei o Laertes do Sandro fantástico. Trouxe qualquer coisa de realmente novo ao papel. É interessante esta tentativa de manter os atores, mas também de os fazer circular. O que é que isso traz ao conjunto?

NC Aos que entram, traz oportunidade, aos que estão, traz vida, mundo. Uma das coisas fundamentais numa companhia, e estou a falar a partir da minha experiência, é não nos fecharmos em nós mesmos. O Pedro chega ao *Hamlet* depois de todo um percurso, de pequenos e grandes papéis. Agora chega aqui e o seu alfa, ou o seu ómega, é o Sandro, que está a começar. É engraçado como eles se ajudam, ou como o Pedro Almendra tem uma relação com o Sandro. Neste momento, são quatro gerações. Há o Jorge Mota, o [Alberto] Magassela, depois a geração do Pedro, da Joana [Carvalho], do Almendra, e por fim a nova geração, que está nos vinte. E não são apenas os atores. Toda a equipa criativa é composta por várias gerações.

Os sentimentos de um adolescente no seu quarto

FR Ainda a propósito de atores, estava a lembrar-me do Eduardo Brazão que, no século XIX, quis fazer o *Hamlet*, mas depois de ler várias interpretações, ficou

tão confuso que se decidiu antes pelo *Otelo*. Só muito mais tarde é que voltou a *Hamlet*. Sentiu algum nervosismo ao trabalhar um texto tão canónico?

NC Senti, claro que sim, mas não por existirem tantas interpretações do *Hamlet*. Quando se tem de contar uma história em que há tanta gente com uma opinião sobre ela, tem de se estar preparado para não ter medo. Tenho os mesmos medos de toda a gente, mas não me sinto esmagado por eles. Quando reli o *Hamlet* com olhos de fazer, o que é completamente diferente, disse para mim mesmo: "Isto é uma história pequenina." O problema, se calhar, é esse: as pessoas acham que isto é tão grande que tentam fazer da peça uma coisa esmagadora, e não é. Até espacialmente. Estamos sempre em Elsinore.

FR Tudo se passa à volta do quarto.

NC Do quarto e da sala de jantar. De vez em quando, vais ao jardim fumar um cigarro. [*Risos.*] A minha primeira intenção era fazer o *Hamlet* com um miúdo de 16 ou 18 anos. Mas depois chegas à conclusão de que, ou o miúdo tinha começado aos 10, ou nunca teria pulmões para isto. A morte ou a vingança são sentimentos adolescentes. Há dez anos não teria coragem de dizer isto, mas agora não tenho qualquer problema em afirmar que o que se passa na peça é infantil. Não há palavra, por mais bela que seja, que disfarce a infantilidade deste enredo. O que ele faz à Ofélia…

FR E a cena com a mãe é coisa de uma criança, quase.

NC É. Se calhar, o Pedro também chegou a um ponto em que consegue ter uma ideia não-heroica da personagem.

FR Sim, porque o Hamlet incomoda mesmo, é agressivo, é chato, percebe-se bem porque é que o querem matar! [*Risos.*] Mas ele tem diferenças de tom. Há momentos em que se é mais empático com ele, e se percebe a sua tristeza, sobretudo no início. Mas há outros em que se pensa: *what a pain in the ass!*

NC Imagine como seria o pai! O pai era um guerreiro. Estou sempre a insistir nisto. Para o Pedro Almendra talvez seja um pouco penoso ouvir isto, mas o Rei é um simples vendedor de automóveis. Ele vende Teslas.

FR As coisas não são tão complicadas como parecem.

NC Eu sempre tive a sensação de que o *Hamlet* não é uma obra bonita. Não é solar, é noturna, é imperfeita e, em termos de carpintaria, há aquele segundo ato que nunca mais acaba. Depois, a maneira como ele resolve o terceiro ato… Ou a cena final, que é gigantesca.

FR É muito longa, sim.

NC E não quer dizer nada. No último ato morrem a Rainha, Claudius, Hamlet, o Rei e Laertes, a Ofélia acabou de morrer no quarto ato, o Polónio morreu no final do terceiro, o Guildenstern e o Rosencrantz estão a morrer. Portanto, morrem nove personagens!

FR Tem muito de ridículo.

NC Acaba tudo morto, com o teatro destruído, e por uma razão completamente estúpida. A verdade é que todos somos adolescentes e temos estes medos. É por isso que a peça é tão famosa. Porque não há uma única cena que nunca tenhamos experimentado. Todos passámos por

aquelas situações. Como também já passámos pelo sentimento de traição. Todos já nos sentimos traídos por quem mais amamos, por alguém com quem estabelecemos um elevado grau de solidariedade. E, de repente, tiram-nos o tapete, o mundo afunda-se. É isso o que Hamlet sente: o mundo afundou-se. O suicídio: só quem não for honesto é que pode dizer que nunca pensou em matar-se. É normal: estás vivo, pensas em morrer.

FR E chegamos todos a conclusões relativamente parecidas.

NC É tão íntimo e ao mesmo tempo tão universal, com uma linguagem tão bonita, com situações teatrais tão grandes, que é natural que seja a peça mais lida do mundo. Como é que vamos apresentar isto ao público? Tem de ser de uma maneira que todos entendam.

FR Vai correr bem.

NC Estou curioso. Mesmo as opções de figurinos não são muito excessivas, são modelos de aeroporto. Mas o Ator da pantomima aparece numa cadeira de rodas. É o teatro português… [*Risos.*]

O tempo é o nosso último reduto neste mundo

FR Isso é uma questão interessante. Num texto que fala tanto de teatro, de atores, estilos, estéticas, há no seu *Hamlet* alguma coisa que queira dizer sobre o teatro que se faz? Ou o teatro que se poderia fazer?

NC Eu faço teatro. E penso muito neste trabalho. Mas qualquer pensamento sobre teatro é sempre incompleto. O que um ator e um encenador têm a dizer, dizem-no através das peças. O teatro é contar histórias. E as histórias funcionam de duas maneiras: ou são agregadoras e permitem à comunidade, na partilha, descobrir alguma coisa; ou são propaganda e servem para prender a comunidade a um sistema de controlo. É por isso que vejo tantas telenovelas chinesas e coreanas: para ver o grau de propaganda que envolvem e que é brutal. Como nos filmes portugueses dos anos 40, em que se consegue perceber o que é a comunidade, o que é uma história, e o que é propaganda. O teatro, o exercício de contar histórias, é dos poucos estabilizadores sociais que ainda temos. O teatro é coesão social. No *Hamlet*, o que é importante é o contraponto entre o Zé Povinho, que está a apanhar frio, e as pessoas que estão na festa, na corte. E o Hamlet não está a apanhar frio.

FR Está bem quentinho.

NC E não aparece mais povo na peça. Aparece no princípio e no fim. A não ser os coveiros, que nem são necessários do ponto de vista dramatúrgico. Não precisamos da caveira de Yorick para pensar na vida porque já temos quatro monólogos sobre o assunto. O que é necessário naquela cena é a última deixa do segundo coveiro, que não está a perceber nada, mas que no fim remata com isto: "Pronto, era rica, está feito." Acabou. É das frases mais importantes do *Hamlet*.

FR Traz tudo à terra.

NC Este divórcio total entre a sobrevivência e a *malaise* que o lazer envolve.

FR Para ir ainda mais longe, li uma abordagem ecológica da peça onde se dizia que os verdadeiros heróis trágicos de *Hamlet* são os vermes. Porque continuam a fazer o trabalho…

NC É verdade. Mas isso não pode ser dito de uma forma elevada. Senão cheira a mofo. Ninguém, exceto a Ofélia e o irmão, dá dez-réis de mel coado pelo Polónio. E a primeira coisa que se ouve é: o teu pai é tão importante para a Dinamarca como um braço e uma perna. E depois é morto, e acabou. Isso é ou não o *ethos* dos dias de hoje?

FR É, toda a gente é substituível.

NC Os cidadãos sénior com quem estou a trabalhar agora são pessoas inteligentíssimas que, de repente, são postas à margem. Mandam-nos para uma universidade sénior, que é a maneira de os mandarem para o quarto escuro. É costume perguntarem-me: "Quantas horas é que a peça tem?" E eu digo: "Tem as que o texto pedir." Dramaturgicamente, de facto, consigo cortar. Mas não o faço. Porque o tempo é a nossa principal arma e o nosso último reduto neste mundo. Eu sei que o *Fado Alexandrino* foi muito prejudicado em termos de público porque tinha cinco horas. Mas tem de ter cinco horas. Acho que é a nossa última linha de combate.

FR Neste momento, há um movimento contra aquela ideia de que tudo tem de ter uma hora e meia. Acho que está a dar a volta.

NC Espero que sim.

FR Muito bem. Terminamos?

NC Não, há ainda uma coisa que é importante ser dita. Qualquer encenador que tenha tido a sorte de ter uma carreira tem obviamente o seu nome. Mas não há um nome que pertença em exclusivo ao encenador. O que é que eu quero dizer com isto? A minha carreira, o meu trabalho, não é meu, é dos atores, é da equipa criativa, é do teatro. E se há quem diga o contrário, está tão iludido como Hamlet. Há uns 15 anos fui a Roma ver uma reencenação da *Tempestade*, de Strindberg, que tinha sido feita 25 anos antes pelo [Giorgio] Strehler. Eram os mesmos atores, mas 25 anos depois. Durante o espetáculo, ele tinha uma bateria de projetores em cima de uma laje de basalto. A pedra fervia sob o efeito dos projetores. De repente, há uma chuvada e todo o teatro se enche com aquele cheiro depois do temporal, o cheiro da chuva sobre a pedra quente… Eu saí e pensei: "O tipo é um génio, que banho de humildade, como é que eu nunca pensei nisto?" Um dos atores chamou-me então à parte e disse: "Oh, filho, quem pensou nisto foi um técnico que já morreu."

2
Então estamos à beira do Dia do Juízo.

Uma peça saída da mente de Hamlet

STANLEY CAVELL*

A intuição que aqui pretendo explorar mais a fundo ocorreu a W.W. Greg de passagem.[1] Analisando a peça dentro da peça, Greg observa: "É uma peça que Hamlet poderia ter sonhado." Contudo, ao descrever esta descoberta dizendo que "A história do Fantasma não foi uma revelação, mas sim uma mera invenção da cabeça de Hamlet", e visto que, na sua leitura da cena do espetáculo e da relação entre as personagens, só o comportamento de Hamlet durante a peça preocupa o rei, Greg reduz o sonho / a peça a uma mera oportunidade para se mostrar tal comportamento, como se nem os críticos (nem Hamlet) devessem ter em atenção o seu conteúdo.

Quando proponho que encaremos a pantomima como invenção de Hamlet, como sua fantasia, digamos, em particular uma fantasia que se decifra na recordação de uma cena originária, uma cena de relações sexuais entre os pais, percebo que, para alguns, poderá parecer – deverá parecer inicialmente – que tento preservar o mistério da pantomima através de uma hipótese tão misteriosa como o próprio Fantasma. Contudo, quando é boa, uma hipótese ensina-nos a descrever os acontecimentos de um modo que fornece indícios a seu favor. A única coisa que aqui posso fazer é essencialmente compor uma lista daquilo que considero certas linhas de indícios que demonstram esta hipótese.

O facto de o espetáculo, antes de mais, representar algo indecente e ser concebido para ser interpretado é suficientemente sublinhado tanto na disposição de Hamlet durante a cena, que é aquilo a que Ofélia chama "cortante", como naquilo que Hamlet comenta com esta depois da pantomima – "Não há que recear fazer-lhe cenas, que ele não se envergonha de vos explicar o que querem dizer." (3.2) – e também no que lhe diz depois do diálogo entre o Rei Ator e a Rainha: "Podia dar voz às vossas falinhas e às do vosso amor, pudesse eu espreitar a bonecada a mexer" (3.2). Hamlet está excitado [*aroused*] em vários sentidos. E já sabemos que sente a urgência de provar a veracidade do Fantasma não só para se convencer (pelo menos) da culpa de Claudius, mas também para evitar a única outra conclusão – que a sua "imaginação [é] algo de tão repulsivo/ Como a oficina de Vulcano" (3.2). Parece-me que a nossa vontade de acreditar no Fantasma é reforçada por uma preocupação semelhante, em relação à condição potencialmente repulsiva da nossa própria imaginação. Além disso, visto que Hamlet se tortura e se obriga a pôr à prova a veracidade do Fantasma, qualquer má vontade da nossa parte sugere uma pretensão de superioridade em relação ao intelecto de Hamlet que convida à descrença; tenho de dizer que parto simplesmente do princípio de que, quando fala da sua "imaginação", Hamlet se refere não só à ideia de Claudius ser um

assassino, mas também às imagens nítidas que pinta de Claudius enquanto amante da mãe.

O facto de sentirmos que o espetáculo e a peça que se segue são apresentados como criados por Hamlet foi atestado por determinados leitores, que reconhecem que não há uma maneira ideal de situarmos – ou, digamos, de circunscrevermos – os "doze ou dezasseis versos" (2.2) que ele pede para serem registados e inseridos no texto. Para a minha hipótese, para lá da sensação de que Hamlet registou o seu sonho por escrito ou, digamos, registou a memória de uma fantasia, procuro indícios no momento em que vemos concretamente Hamlet redigir um dos cinco textos que a peça lhe atribui – na cena em que, quando o Fantasma parte depois de recomendar "Lembra-te de mim", Hamlet jura obedecer-lhe e, apagando totalmente a tábua da memória e registando novas anotações, escreve realmente nestas tábuas. Daniel Sibony, discípulo de Jacques Lacan, num artigo intitulado "Hamlet: A Writing-Effect"[2] (um texto útil, ainda que demasiado sobrecarregado de violência e de linguagem obscena para o gosto académico anglo-americano – embora não seja mais violento nem mais obsceno do que a própria peça), reflete sobre a extraordinária ênfase na escrita desta peça, mas sem prestar atenção ao que me parece ser o mais importante neste momento de escrita, nomeadamente o facto de não podermos acreditar que se trata de um ato de obediência à recomendação do Fantasma de que Hamlet não o esqueça. Com efeito, a intervenção de Hamlet a propósito das "tábuas" parece tudo fazer para mostrar que o que ele anota nas tábuas não é o verso (Hamlet chama-lhe a sua "palavra") com as palavras "lembra-te de mim". Respondendo a Bradley a propósito do comportamento de Hamlet em relação às tábuas, Greg afirma admiravelmente: "É mais um sinal de loucura do que do receio sensato de a loucura o fazer esquecer este assunto." Mas qual é o método desta loucura? Imagino que esta representação de ausência de obediência signifique, entre outras coisas – a não ser que pensemos que Hamlet está a ser falso quando jura lembrar-se do Fantasma do pai pela escrita –, que a obediência é diferida, concretizando-se na pantomima e na peça dentro da peça que se segue. (Sem dúvida, esta leitura vê o próprio gesto em relação às "tábuas" como fantasia, o despertar do impulso para escrever – um assunto fatal nas mãos de Hamlet –, sem domínio ainda das palavras por vir.)

Para o sonho decisivo do Homem dos Lobos[3] poder ser associado a uma cena recordada de relações sexuais entre os pais, Freud salientou que o seu relato e as suas associações convidavam a duas inversões: de algo passivo em algo ativo; e de uma coisa no seu contrário. Ambos os modos estariam implícitos na pantomima de Hamlet se fôssemos convidados a fazer uma mudança de personagem nesta cena ou, melhor, uma mudança de género, substituindo a figura de Claudius pela de Gertrude (transformação de uma coisa no seu contrário). A meu ver, por duas vezes somos convidados a pensar precisamente nesta substituição, logo quando o diálogo da peça dentro da peça espantosamente interpreta os gestos da pantomima enquanto representação da sensação do rei de que a morte se aproxima e

de que a rainha o vai matar (voltando a casar). (O Envenenador posterior, do mesmo modo, faria o seu trabalho depois, por encobrimento, até, presumivelmente, num sonho, negando o facto.) Um segundo convite, para a substituição de Gertrude por Claudius, é feito quando Hamlet, de partida para Inglaterra, diz ao febril Claudius: "Adeus, querida mãe" (4.4) – uma associação que Claudius contesta de modo literal, recorrendo a outra associação exasperantemente ambígua: "Diz antes pai afetuoso, Hamlet." Reclamando o estatuto de fantasia, portanto de símbolo, para a ideia de Gertrude como assassina, não tenho de pôr de parte a possibilidade literal de Gertrude ser – ou de Hamlet pensar que ela é – a assassina, ou uma cúmplice do assassínio literal, do pai de Hamlet. O que defendo é antes que Hamlet sente que o poder dela reduz a nada o seu próprio poder. (Neste ponto, quero registar o contributo das conversas com Janet Adelman e Marc Shell sobre Hamlet, destacando sobretudo a ideia que partilhamos de a influência de Gertrude nos acontecimentos na Dinamarca não ter sido avaliada. Todos sentimos que a peça dentro da peça deveria pesar tanto na consciência desta personagem como na do seu novo marido. Expressei esta perceção dizendo, no estado de espírito algo perturbado que a absorção das palavras de Shakespeare por vezes inspira, que, quando falava de pôr um peso na consciência do rei, Hamlet pensava na mãe, fantasiando que ela era o rei desse mundo, a pessoa pela qual, para incorrerem nas suas boas graças, as pessoas matam e regressam da sepultura, levando outras à loucura.) Além disso, defendo que Hamlet adivinha que o seu pai sentiu o poder aniquilador de Gertrude antes dele. É isto que significa para mim o facto de a fantasia do envenenamento de Hamlet não partir exactamente dele – ou, dito de outro modo, de que, se é uma fantasia, contém a cena da sua enunciação. A nossa crença no poder de Gertrude seguramente não é diminuída se, ao reconstituirmos a cena originária a partir da fantasia / pantomima, vemos que o homem desfalece não quando ela verte qualquer coisa nele, mas sim quando ela manda que vertam algo nela (transformação do passivo no ativo).

Quem estiver disposto a refletir sobre estas ideias talvez possa considerar que, quando Hamlet afirma trazer dentro dele "o que excede toda a cena", esta afirmação é amplificada pela sua capacidade de considerar e interpretar a – de passar através e para lá da – representação da pantomima. Isto significa estar disposto a ponderar que, quando Hamlet diz "Do que 'parece' não sei" e descreve as ações que "parecem, de facto,/ pois são ações que alguém pudera representar" (1.2), não diz só que é ilegível aos outros (e talvez a si mesmo). Isso pouco mais seria do que dizer aquilo que Polónio e Claudius, com o conhecimento que têm da desorientação humana, sabem sobre a natureza humana. A meu ver, quando Hamlet diz não saber "do que 'parece'", afirma que o mundo presente a ele é totalmente diferente do deles. Vejo isto como descrição preliminar do seu modo geral de perceção – independentemente de lhe chamarmos luto ou capacidade (ou destino) de percecionar objetivamente, com verdade. Aqui pressuponho a importância do facto de o motor inicial da ação da peça ser o luto, ou a recusa de

– e a incapacidade de – fazer o luto. (E talvez o seu motor final seja então a aprendizagem do luto. Mas quem fica para beneficiar dessa aprendizagem? Quem, isto é, além de nós?) Ademais, associo esta ideia à descoberta de Freud, corroborada no pensamento de Melanie Klein, de que o trabalho do luto é uma interrupção do investimento, a desvinculação dos nossos interesses, fio a fio, recordação a recordação, do seu entrosamento com um objeto que morreu, enterrar os mortos. Note-se, no entanto, que querermos viver é uma condição deste trabalho. Hamlet reivindica – ou apropria-se de – uma capacidade de perceção que o condena, como a de Cassandra a condenou, uma capacidade que o torna incapaz de ficar pelas aparências, um destino que o condena a saber apenas o que as pessoas são, somente a verdade delas. Neste sentido, o momento posterior, em que olha para a caveira, seria a ocasião não, como tradicionalmente se imagina, de um momento moral especial de recordação e meditação, mas sim um emblema do modo reduzido ao esqueleto em que os seres humanos habitualmente se lhe apresentam.

---

1 W.W. Greg, "Hamlet's Hallucination", in *The Modern Language Review*, vol. 12, n.º 4 (out. 1917). p. 393-421. [*N. do E.*]

2 Daniel Sibony, "Hamlet: A Writing-Effect", in *Yale French Studies*, n.º 55-6 (1977). p. 53-93. [*N. do E.*]

3 O exemplo mais conhecido que Freud dá de "cena originária" ocorre no caso nomeado popularmente como Homem dos Lobos. A descrição completa deste caso foi publicada pela primeira vez em 1918, com o título *História de Uma Neurose Infantil*. [*N. do E.*]

* Excertos de *O Repúdio do Conhecimento em Sete Peças de Shakespeare*. Trad. Alda Rodrigues. Coleção Empilhadora, n.º 2, TNSJ/Húmus, 2020. p. 218-22.

Palavra, ordem, memória e tempo

Notas de uma salteadora

IVONE MENDES DA SILVA*

Hamlet – e há quanto tempo eu não relia a peça – sempre foi para mim a tragédia da palavra e da memória, pois é com as palavras e através das palavras que o príncipe dinamarquês se perde e se reencontra, num jogo incessante de significados que tanto se desdobram como se ocultam ou contradizem. Não há, em Shakespeare, outra peça onde a palavra seja tão volátil e tão ambígua. Palavra-armadilha, tantas vezes. Hamlet hesita, mas nunca se cala. E é precisamente dessa torrente de palavras – monólogos que se alongam e se alargam como rios caudalosos, frases interrompidas, trocadilhos que ressoam como ecos de um sentido sempre fugidio – que se compõe o verdadeiro cerne da tragédia.

É bem sabido que a leitura de uma peça de teatro e a sua representação em cena constituem experiências fundamentalmente distintas. O texto dramático, quando lido, chama o leitor para uma interpretação silenciosa na qual o seu imaginário e as suas leituras anteriores – ou colaterais – se conjugam e tantas vezes alteram a percepção do que se lê. A palavra escrita revela-se na sua materialidade e convida a uma leitura analítica, atenta ao ritmo, à estrutura e à carga simbólica do discurso. Já a representação teatral é um fenómeno efémero, visual e auditivo, em que a encenação, os gestos, a expressão e o tom dos actores dão corpo à palavra, às palavras. A peça, no palco, ganha uma dimensão corpórea e colectiva, onde cada representação é única e sujeita a uma circunstancialidade que reinventa o texto – por mais imperceptível que isso possa ser – e o oferece assim, transmutado, ao espectador. Estou convencida de que esse é sempre o seu melhor destino: ser representado. Por isso, todo o leitor é um salteador, emboscado no trajecto das palavras, e que as recebe, ou as rouba, antes de atingirem a sua ressonância plena.

Repito-me: falar de *Hamlet* é falar da palavra antes de mais nada. Não apenas da palavra como meio de comunicação, mas da palavra como artifício, como armadilha, como o próprio palco onde se desenrola o drama da personagem. É uma peça que se constrói sobre o tecido da linguagem, mas que também o desconstrói, expondo a fragilidade do discurso humano face ao caos do mundo. Em *Hamlet,* a palavra é impotente, ecoando pelos salões vazios, incapaz de restituir a ordem perdida. O príncipe da Dinamarca não é apenas o herói trágico, é o poeta que se debate com a insuficiência da própria arte. Venturoso fracasso, já que nele reside a sua grandeza.

Hamlet vive na teia da palavra. A sua indecisão, tantas vezes mal compreendida como uma fraqueza, é antes um sintoma da sua hiperconsciência da linguagem e do poder que ela tem de deformar a realidade. No universo da peça, a palavra não é fiável: esconde tanto

* Escritora.

quanto revela, desdobra-se em significados duplos, em equívocos, em escapatórias. O próprio Hamlet sabe que não pode confiar no discurso dos outros e, talvez por isso, fale tanto, como se a proliferação verbal fosse um modo de se armar contra a dissolução do sentido. A peça dentro da peça não é senão uma metáfora desse gesto – armar uma ratoeira de palavras, testar a memória dos que assistem, inverter a ordem aparente dos acontecimentos.

A memória, em *Hamlet*, não é um mero repositório de lembranças, mas um campo de batalha ontológico. O espectro do rei morto, que pede "Lembra-te de mim", não é apenas uma entidade sobrenatural, mas também um apelo a uma verdade esquecida, um retorno à essência traída pela superfície dos factos. Essa aparição instaura a impossibilidade do esquecimento. "Lembra-te de mim", suplica o fantasma, e essa injunção torna-se o eixo em torno do qual gravitam os dilemas existenciais de Hamlet, que assim se converte no vínculo entre o passado e o presente, um receptáculo de memórias que não lhe pertencem totalmente, mas que o definem, sem remédio.

A memória assume deste modo uma função performativa, impondo ao príncipe a necessidade de preservar e agir, em nome de um passado que se recusa a permanecer silenciado. Nesse sentido, Hamlet é tanto um guardião da memória quanto uma vítima da sua tirania, prisioneiro de recordações que corroem a sua capacidade de viver plenamente no presente. Hamlet é assombrado pelo passado, pela lembrança do pai, pela promessa feita ao fantasma. Mas a sua memória não é tão-só um arquivo de factos: é uma força activa que molda a sua identidade e reconfigura o seu presente. Shakespeare, sempre atento à materialidade da linguagem, mostra como a memória pode ser uma armadilha tão insidiosa quanto as palavras que a convocam. Hamlet não se limita a recordar: revive, reescreve e, ao fazê-lo, prolonga a sua hesitação no tempo. A sua grande questão não é apenas o "ser ou não ser", mas o "lembrar ou esquecer", o "dizer ou calar".

Também o tempo, em *Hamlet*, não é linear. É um tempo de repetições, de ecos, de espectros que regressam, de palavras que voltam a ser ditas sob novas formas. Não é um tempo aristotélico, de começos, meios e fins bem definidos, mas um tempo trágico, cíclico, onde a ordem está sempre à beira de se desfazer. O tempo em *Hamlet* – o tempo de Hamlet – é o tempo da espera, da hesitação, da dilação. O tempo do teatro, onde o passado se representa no presente e onde o futuro parece sempre uma promessa adiada ou por cumprir. Essa sensação de um presente dúctil e sempre suspenso entre o que foi e o que está por vir reflecte-se na linguagem da peça, carregada de reminiscências e antecipações.

E o que dizer da ordem? A ordem política, familiar, cósmica, todas elas estão em colapso no mundo de Hamlet. "Algo está podre no reino da Dinamarca" – mas esse apodrecimento não é apenas político, é uma podridão semântica, uma corrupção do próprio edifício da linguagem. A peça torna-se, assim, uma meditação sobre a verdade e a representação. O príncipe dinamarquês vai desmontando a própria lógica da realidade que o

cerca, o seu fingimento de loucura é apenas mais uma camada nesse jogo de máscaras e, ao fingir, expõe a loucura real do mundo que o rodeia.

Num último olhar, *Hamlet* não será apenas uma tragédia sobre vingança ou sobre hesitação – é um tratado sobre a precariedade do significante e sobre a fragilidade da ordem. E no final, quando tudo desaba, resta apenas o silêncio. "O resto é silêncio" – as últimas palavras de Hamlet ressoam como um eco vazio num mundo onde a linguagem falhou. O príncipe da Dinamarca é um Sísifo moderno, condenado a carregar o peso da recordação e a interrogar o significado da existência através de um *lógos* fragmentado, repetindo-se eternamente entre o ser e o não ser.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

3
Meu Deus! que fizeste tu?

A vingança abastardada de Hamlet

RENÉ GIRARD*

Hamlet pertence ao domínio da tragédia de vingança, género tão vulgar e incontornável no tempo de Shakespeare quanto é hoje talvez o "filme de suspense" para um argumentista de televisão. Com *Hamlet*, Shakespeare parte da sempiterna necessidade de continuar a escrever o mesmo tipo de tragédia e faz dela a ocasião para um debate quase público sobre as questões que lhe são inerentes. A lassidão que sente face à vingança e à catarse parece real, uma vez que, em *Hamlet*, ela assume o centro da cena e exprime-se, ao mesmo tempo, de modo muito direto e de forma ironicamente ambígua.

Certos autores, e parece não terem sido os piores, sentiam dificuldade em estender até ao final das longas peças isabelinas uma ação cujo princípio se impõe desde o início. Shakespeare, pelo seu lado, faz deste frete uma extraordinária obra-prima de sentido duplo. É do tédio da vingança que ele quer falar, e pretende fazê-lo do habitual modo shakespeariano, quer dizer, denunciando com a maior audácia o teatro de vingança, incluindo as suas próprias obras, mas sem privar a maioria dos espectadores da catarse que estes reclamam e sem se privar do sucesso público necessário à sua carreira de dramaturgo.

Se admitirmos que Shakespeare tinha realmente em mente este duplo objetivo, certos detalhes inexplicáveis da peça tornam-se inteligíveis e a função de muitas cenas obscuras ilumina-se.

Para que alguém se vingue convictamente, é preciso que acredite na justiça da sua própria causa, ou seja, na inocência da vítima que pretende vingar. Só nesta fé preliminar pode o futuro vingador fortalecer a sua crença na culpabilidade da futura vítima. Se a vítima é também um assassino, quem a procura vingar arrisca-se a sinalizar a circularidade da vingança, só lhe restando deixar de acreditar nas suas virtudes.

É precisamente o que acontece em *Hamlet*. Se Shakespeare deixa que se perceba que o velho Hamlet, o rei assassinado, foi, ele também, um assassino, isso não acontece sem pensamento prévio. Por mais detestável que Claudius seja, parece-o um pouco menos pelo facto de agir no contexto de mil vinganças anteriores, quer dizer, de crimes análogos ao seu. Esta personagem banal não pode suscitar o zelo absoluto que a situação exige a Hamlet. O problema é que ele não consegue esquecer o contexto. Resultado: o crime de Claudius não é senão, a seus olhos, mais um elo numa já longa cadeia, e na sua própria vingança ele nada mais vê do que um outro elo, idêntico aos precedentes.

Num mundo onde todos os espectros, mortos ou vivos, cumprem a mesma ação vingativa, ou exigem de além-túmulo que os seus descendentes, quais fiéis imitadores, a cumpram por si, todas as vozes são intermutáveis.

Não se sabe nunca que espectro se dirige a que outro. Para Hamlet, é uma e a mesma coisa interrogar-se sobre a sua própria identidade e pôr em dúvida a identidade e a autoridade do espectro. Procurar originalidade em matéria de vingança é uma tarefa vã, mas renunciar à vingança num mundo que a tem como "dever sagrado" significa excluir-se da sociedade e regressar ao nada. Não há saída para Hamlet, que passa o tempo a saltar de um impasse para outro, incapaz de decidir entre as duas opções, tão insana uma quanto a outra.

Na medida em que todas as personagens estão presas num ciclo de vingança que faz a ação dramática extravasar em todas as direções, pode dizer-se que a tragédia de Hamlet não tem início nem fim. Se disso nos apercebermos, o imperativo categórico da vingança desmorona-se e, com ele, a ideia à superfície da peça, a de um Hamlet cuja impotência para se vingar precisa de ser explicada, o Hamlet mais ou menos culpado ou doente da tradição crítica.

O verdadeiro problema é que Hamlet acredita muito menos na sua própria peça do que os críticos. Ele conhece bem demais a vingança e o teatro para assumir de coração aberto um papel que outros escolheram para si. Dito de outro modo, os seus sentimentos secretos são os que atribuímos ao próprio Shakespeare. O que Hamlet sente face ao ato de vingança, o seu criador sente-o também quanto à vingança como motor dramático.

O público quer vítimas de substituição e o dramaturgo deve providenciá-las. Por muito cansado que esteja da vingança, Shakespeare não lhe pode renunciar, ou então renuncia ao público e ao seu trabalho de autor dramático. Shakespeare transforma *Hamlet*, uma típica história de vingança, numa meditação sobre a difícil situação de um dramaturgo a quem a vingança dá náuseas.

Claudius e o velho Hamlet não são, antes de mais, irmãos de sangue, e só depois inimigos; são irmãos pelo crime e pela vingança. Nos mitos e lendas de onde se retira a maioria das tragédias, a fraternidade está quase sempre associada à reciprocidade da vingança. Um exame atento revela que o herói trágico por excelência não é o indivíduo solitário, o Édipo de Freud e da *Poética* de Aristóteles, mas o par de irmãos inimigos, Etéocles e Polinices, Hamlet e Claudius.

A indecisão sinistra

O significado dos gémeos e dos irmãos – não apenas na mitologia, mas também numa tradição teatral que inclui *Os Menecmos*, de Plauto – deve estar presente no nosso espírito se queremos interpretar de modo correto a cena secretamente cómica em que Hamlet, segurando nas mãos os retratos do pai e do tio, tenta convencer a mãe de que não existe entre eles uma diferença considerável. Não existiria um "problema Hamlet" se ele acreditasse verdadeiramente no que diz. Mais do que à mãe, é a si mesmo que tenta converter à vingança. A cólera que lhe perpassa pela voz e o exagero dos propósitos, ornados de frias metáforas, fazem prever que os seus esforços serão em vão:

Olhai para este retrato, e depois para este,
Nesta contrafeita apresentação de dois irmãos.
Vede que graça nesta fronte se desvela,
Caracóis de Hipérion, a mesma fronte de Jove,
Um olhar, tal o de Marte, que ameaça e manda, […]
Uma sobreposição de formas, de facto,
Onde todo o deus parece sua marca ter firmado
Para assegurar ao mundo que existe um homem.
Este foi vosso marido. Olhai agora o que segue.
Vede aqui vosso marido, qual trigo com ferrugem
Crestando o irmão robusto. Não tendes olhos para ver?
(3.4)

Protestos excessivos. A simetria da apresentação a que Hamlet se entrega e a das expressões que utiliza faz ressurgir a semelhança que ele tenta negar: "Este foi vosso marido…/ Vede aqui vosso marido…"

Hamlet suplica à mãe que renuncie à ligação conjugal com Claudius. A avalanche de freudismo derramado sobre esta passagem obscureceu-lhe o sentido. Hamlet não está suficientemente indignado para se lançar à garganta do traidor e matá-lo. Sente-se, por isso, pouco à vontade e não larga a mãe, que se mostra ainda mais indiferente do que ele. O que ele quer é que a mãe ponha em prática, por ele, o processo de vingança. Tenta suscitar nela a indignação que é incapaz de sentir, para que ela a reenvie – em segunda mão, por assim dizer, e pelo efeito de uma ressonância mimética. Ele gostaria que entre Claudius e Gertrud se produzisse uma rutura tão espetacular que o constrangesse a ficar do lado da mãe.

A verdade de toda a cena, a impossibilidade de distinção entre os dois irmãos inimigos, encontra-se numa peça que se apresenta como obra de Shakespeare e de John Fletcher, *The Two Noble Kinsmen*. Demasiado mal escrita para ser realmente de Shakespeare, é demasiado shakespeariana para não ter sido inspirada nele. Parece a obra de um bem informado imitador de segunda. Fletcher cumpre o desígnio. Os críticos estão de acordo quando lhe assinalam muitas reminiscências hamletianas, mas nada dizem quanto à que me parece ser a principal. Os dois heróis não são irmãos, mas dois primos perfeitamente simétricos, primeiro no estreito e antigo afeto que os une, e depois na rivalidade que as suas paixões gémeas pela heroína desencadeiam. Na cena mais extraordinária, esta passeia-se com um retrato em cada mão. Trata-se, é claro, dos dois primos. Ela contempla-os à vez, mas não consegue escolher um em detrimento do outro, já que nada os distingue. Entre os dois, o seu coração hesita; é aquilo a que os filósofos chamam *o indecidível*.

Pelo seu conteúdo, senão pela sua forma, esta cena é uma verdadeira quintessência shakespeariana. Vejo nela uma alusão à cena dos retratos em *Hamlet*, à indecisão sinistra de Gertrud, que se repercute de forma quase cómica no filho. Fletcher intuiu do próprio Shakespeare a única leitura verdadeiramente shakespeariana desta cena e reproduziu-a de modo fiel.

Hoje todos vociferam em uníssono que Gertrud é uma ninfomaníaca louca por Claudius. A ideologia do século assim o exige e, a cada decénio, torna-se mais grotescamente exigente. Longe de confirmar este ponto de vista, a passagem que se segue deixa entender o completo oposto:

> Nem nunca razão se viu dominada pela insânia
> Que módica reserva de escolha não guardasse
> Que lhe servira em tais dilemas.
> (3.4)

Hamlet não diz que a mãe está loucamente apaixonada por Claudius; diz que, mesmo que fosse esse o caso, isso não a impediria de reparar na diferença entre os dois maridos. Se ela não divisa nenhuma, é porque essa diferença não existe a seus olhos. E também não existe aos olhos de Hamlet. Esta hipótese é confirmada pelo silêncio de Gertrud durante esta altercação. Ela não diz nada, uma vez que a sua opinião é a mesma que o filho se esforça em combater, já que a partilha. Se ela pôde casar com os dois irmãos em tão pouco tempo, isso deve-se à sua extraordinária semelhança e porque sente por eles a mesma indiferença. Hamlet não a reconheceria se não a sentisse também, o que o deixa furioso, uma vez que isso o reconduz à lei comum. Torna-o parecido com a mãe, mais ainda do que com o pai e o tio. Como em tantas outras rainhas de Shakespeare, Gertrud evolui num mundo onde o poder e o prestígio contam mais do que a paixão. É por isso que ela encarna a continuidade política do Estado.

Um extraordinário sentimento de emulação

Do que Hamlet necessita para reforçar o espírito de vingança é de uma *revenge play* mais convicta e convincente do que esse espírito vingativo, algo menos tépido e ambíguo do que a peça de que Shakespeare é autor. Felizmente para ele e para os espectadores, que esperam com impaciência o banho de sangue final, Hamlet tem a ocasião de assistir a vários espetáculos estimulantes, dos quais se esforça em retirar o poder mimético a fim de se preparar para o assassínio de Claudius. É preciso que Hamlet receba de alguém, ou de um modelo vigorosamente abraçado, o impulso que não encontra em si. É esse o verdadeiro sentido do encontro com a mãe, mas é um fracasso. Hamlet também não o encontra no ator que representa o papel de Hécuba. Fica claro, nesse instante, que a única esperança de cumprir o que a sociedade ou os espectadores reclamam dele é tornar-se um bobo tão "sincero" como esse ator – capaz de verter lágrimas verdadeiras ao mesmo tempo que finge ser a rainha de Troia!

> Não é monstruoso que este ator aqui,
> Por uma ficção apenas, um fumo de paixão,
> Tenha forçado tanto a alma ao que concebeu
> Que, por ela alterado, a cara lhe empalidece,
> De lágrimas nos olhos e tumulto no aspeto,

A voz tolhida, e todos os atos moldando-se
Na forma ao que imaginou? E tudo por nada!
Por Hécuba!
Que lhe é Hécuba, ou ele a ela,
Que deva chorar por ela? Que faria ele,
Tivera ele a deixa e motivo de exaltação
Que tenho eu?
(2.2)

Um outro exemplo suscetível de incitar Hamlet à vingança é-lhe proposto pelo exército de Fortinbras a caminho da Polónia. O móbil da guerra é um pequeno pedaço de terra sem valor, mas milhares de homens devem arriscar a vida por ela:

Por uma mera casca de ovo. Ser grande a sério
É não se agitar sem razão momentosa
Mas numa palha grandemente ver motivo
Se a honra está em jogo.
(4.4)

A cena é tão ridícula quanto sinistra e não produziria um tal efeito em Hamlet se ele acreditasse na superioridade e na urgência da sua causa. As palavras não cessam de o trair, aqui como na famosa cena com a mãe. Enquanto motivo ou razão da sua paixão, o móbil da vingança não é mais convincente do que o que motiva um ator num palco. Também ele, Hamlet, deve "numa palha grandemente ver motivo"; também ele deve arriscar tudo "por uma mera casca de ovo". Estas expressões retornam com frequência em Shakespeare sempre que o objetivo não justifica o risco.

A impressão suscitada por esta cena advém do número de participantes. A multiplicação quase infinita dos modelos dissimula o encanto mimético do exemplo proposto: uma violência vagamente gratuita. Shakespeare conhece demasiado bem o comportamento de massas para não se recordar do efeito cumulativo dos modelos miméticos. O incentivo de que Hamlet "beneficia" nessa circunstância faz lembrar o tipo de espetáculo que os governantes não se cansam de organizar para o bom povo quando decidem que a hora da guerra chegou: um vibrante desfile militar.

Mas não são nem o ator nem o exército de Fortinbras quem impele Hamlet à ação, mas sim Laertes. É ele quem oferece o espetáculo mais convincente, não porque o exemplo que dá tenha intrinsecamente mais força, mas porque toca Hamlet de muito perto. As duas situações são parecidas e a forma como Laertes se comporta, a paixão irrefletida de que dá prova, surgem como uma verdadeira provocação aos olhos de Hamlet. A irritação sentida duplica-se num extraordinário sentimento de emulação, transformando-o, ao quinto ato, no vingador implacável que não conseguia ser até aí.

***No man's land* hamletiana**

A julgar pelos críticos, ler *Hamlet* como uma peça contra a vingança é uma impossibilidade, um anacronismo. Uma tal leitura não existe. Shakespeare escreve uma tragédia de vingança e deve respeitar as convenções do género. É óbvio que as respeita. Ninguém é mais respeitoso de todos os lugares-comuns dramáticos. Mas também ninguém é tão competente a sabotar num plano superior o que respeita num plano inferior. O ponto de vista tradicional está longe de ser neutro. Consiste em ter como evidente a ética da vingança, assim impedindo que se erga a verdadeira questão da peça: a legitimidade da represália perpétua.

Uma vez descartada esta questão, o problema não é a vingança em si, mas a hesitação face ao ato de a cometer. Como é possível, pensamos, que um jovem de boa educação possa hesitar antes de assassinar o irmão do pai, que é o rei do seu país e o marido da sua própria mãe? Grande enigma, de facto. O mais espantoso não é que não tenhamos encontrado uma resposta satisfatória para esta interrogação quase cómica, mas sim que nos obstinemos em encontrar uma.

Se o enorme volume de textos dedicados a *Hamlet* durante quatro séculos caísse um dia nas mãos de quem ignorasse os costumes do nosso tempo, veriam neles, sem dúvida, a obra de um povo selvagem e sanguinário. Após tantas ruminações, o facto de Hamlet hesitar um tudo-nada parece-nos aberrante e todos os dias são escritas novas obras para descodificar o mistério. Quando tentarem explicar essa torrente de literatura crítica, os nossos descendentes vão supor que, neste século, ao primeiro sinal de algum fantasma, um mero professor de literatura seria capaz de assassinar toda a família sem pestanejar.

Imaginemos um Hamlet contemporâneo, encarregado dos nossos assuntos nucleares. Após quarenta anos, ele ainda não se decidiu a premir o botão fatal. Todos à sua volta se impacientam. É preciso agir de uma vez por todas. Os psiquiatras abanam a cabeça com um ar compenetrado: Hamlet é um doente. De que mal sofre? O doutor Ernest Jones certamente nos dirá. Educado pela elite, este homem de ciência, amigo e biógrafo de Freud, conhece todos os meandros da doença e examina o nosso paciente. Nem por um instante duvida da gravidade da hesitação hamletiana, mas ele próprio hesita entre duas patologias temíveis: *a paralisia histérica da vontade e a abulia específica*. Há um outro ponto sobre o qual um psicanalista não hesita nunca. Como Polónio antes dele, Ernest Jones está convencido de que os problemas de Hamlet são de natureza estritamente sexual. A única diferença entre este precursor e o psicanalista encartado é que agora, na solução do enigma, a mãe do paciente substitui a filha do analista. Este deslocamento confere ao assunto um cariz muito mais moderno.

Ainda mais fora dos eixos do que a de Shakespeare, a nossa época não deixa de produzir os super-Polónios que merece. Uma coisa não muda nunca: a satisfação que o analista retira do seu engenho prosaico, ampliada pela aliança com a riqueza e o poder que aquele lhe deveria proporcionar. Se ao menos os psicanalistas pudessem levar esse Hamlet de hoje ao divã, se

ao menos pudessem reforçar o seu Édipo, a *abulia específica* desapareceria; ele deixava de tergiversar e pressionaria virilmente o botão.

O fracasso moderno diante de *Hamlet* é antes de mais a ausência de qualquer crítica face à ética da vingança. O psiquiatra vê em qualquer renúncia da violência, mesmo que temporária, um sintoma psicótico grave; quanto ao crítico tradicional, a vingança é para ele uma regra literária inviolável. Outros tentam interpretar *Hamlet* apoiando-se nesta ou naquela ideologia na moda: a revolução, o absurdo, a vontade de poder, etc. Não é por acaso que a sacralidade da vingança fornece uma base a todas as expressões do ressentimento moderno. O consenso em torno da vingança confirma a ideia de uma *no man's land* hamletiana entre a vingança total e a ausência total de vingança – esse espaço tipicamente moderno onde tudo se cobre de um sabor acre de vingança abastardada.

No momento em que a cultura moderna se virou para a ciência e para a filosofia e que a vertente grega da nossa herança se tornou dominante – fazendo a mitologia uma espécie de reaparição intelectual através de disciplinas como a psicanálise –, o texto judaico-cristão foi lançado para a periferia da nossa vida intelectual: dela está totalmente afastado nos nossos dias.

Como resultado, torna-se impossível compreender a situação histórica atual. Começamos aos poucos a suspeitar que algo fundamental está em falta, mas não ousamos perguntar-nos do que se trata. A perspetiva é demasiado assustadora. Fingimos não ver a desintegração da nossa vida cultural, a terrível futilidade dos espetáculos de marionetas que ocupam a cena durante este estranho intervalo do espírito humano. Um silêncio abateu-se sobre a terra, como se um anjo se aprestasse a abrir o sétimo e último selo do apocalipse.

Hamlet não é uma festa gratuita da linguagem. É possível decifrar esta peça assim como se decifra o nosso mundo, com a condição de compreender que ela põe a vingança em questão. É dessa forma que Shakespeare queria que lêssemos *Hamlet* e assim deveríamos ter lido esta peça há muito tempo. Se hoje, neste momento singular da nossa história, não conseguimos ainda ler *Hamlet* pelo avesso da ideia de vingança, quem poderá fazê-lo um dia?

---

* Excertos de "La vengeance abâtardie d'Hamlet". In *Shakespeare – Les feux de l'envie*. Éditions Grasset & Fasquelle, 1990.

Trad. **Fátima Castro Silva**.

"Brincar às possibilidades"

W.H. AUDEN*

Toda a gente pretende identificar-se com Hamlet, incluindo atrizes – e, com efeito, alegra-me recordar que Sarah Bernhardt fez esse papel e não se espalhou ao comprido.[1] Podemos dizer que alguém é parecido com uma personagem, mas ninguém diz: "Este sou eu." Podemos dizer: "Talvez eu seja mais parecido com Claudius do que com Laertes", ou "Preferia ser Benedito a Orsino". Mas quando um leitor ou um espectador se sente inclinado a dizer "Este sou eu", torna-se um pouco suspeito. É suspeito quando toda a sorte de atores diz: "Este é um papel que gostaria de fazer", em vez de "Tenho talento para fazer este papel". Pergunto-me se alguém conseguiu representar Hamlet sem parecer ridículo.

Shakespeare dedicou muito tempo a esta peça. Num autor tão seguro da sua escrita, uma tal demora é sinal de alguma insatisfação. O resultado não era o que pretendia. T.S. Eliot chamou à obra um "insucesso artístico".[2] Hamlet, a única personagem inativa, não está bem integrado na peça e falta-lhe a motivação adequada, embora as personagens ativas sejam excelentes. Polónio é um pseudo-prático distribuidor de conselhos e uma espécie de *voyeur* no que respeita à vida sexual dos filhos. Laertes gosta de parecer um homem do mundo, ousado e frequentador de várias casas – mas ai de quem tocar na irmã! E tem ciúmes da inteligência de Hamlet. Rosencrantz e Guildenstern são *yes-men*. Gertrud é representada como uma mulher que gosta de ser amada, de ter um pouco de romance na vida. E Horácio não prima pela argúcia, embora tenha lido muito e seja capaz de repetir o que leu.

As obras do período em que Shakespeare escreveu *Hamlet* demonstram uma enorme riqueza, mas fica-se com a impressão de que, nesta altura da sua carreira, ele não está certo de querer ser dramaturgo. A peça revela indícios óbvios dessa indecisão, pois mostra o que o autor poderia ter feito se tivesse tido plena liberdade de movimentos: muito provavelmente ter-se-ia limitado a escrever monólogos dramáticos. Os solilóquios em *Hamlet*, assim como noutras obras deste período, são *separáveis* tanto da personagem como da peça. Nas obras anteriores e também nas posteriores, estão mais bem integrados. O solilóquio "Ser ou não ser" (3.1.) é o exemplo claro de um discurso que pode ser separado da personagem e da peça, tal como os discursos de Ulisses sobre o tempo em *Troilo e Créssida*, do Rei sobre a honra em *Bem Está o que Bem Acaba*, e do Duque sobre a morte em *Medida por Medida*.

Durante este período, Shakespeare está interessado em vários problemas técnicos. O primeiro é o da relação entre prosa e verso nas peças. Nas obras iniciais, as personagens vilãs ou cómicas – por exemplo, Shylock ou Lancelote Gobo, em *O Mercador de Veneza* – falam em prosa.

Um intelectual como Falstaff também fala em prosa, ao contrário de Hotspur que, sendo uma figura apaixonada, fala em verso. Em *Como Queiram*, e ao arrepio da tradição, o herói e a heroína falam em prosa. Em *Noite de Reis*, Violeta fala em verso na corte e em prosa para si mesma, enquanto as personagens ambíguas ou sem sentido de humor falam em verso. As mais sábias e conhecedoras falam em prosa. Nas tragédias, Shakespeare desenvolve um estilo de prosa muito fecundo para as personagens trágicas. Hamlet exprime-se tanto em verso como em prosa. Fala em verso para si mesmo, nos monólogos, e também quando se dirige aos outros imbuído de paixão violenta, como na cena com a mãe. De contrário, a regra é exprimir-se em prosa. Há uma relação muito estreita entre a prosa e a poesia em todas as peças deste período. Nas últimas obras, Shakespeare tende a explorar o verso de uma forma mais seletiva, e a usar a prosa quando já está farto, ou precisa de preencher certas lacunas.

Também neste período, Shakespeare parece estar cansado de escrever comédia, modelo que ele dominava de forma quase perfeita e que, por isso, talvez o aborrecesse. A comédia impõe limites no que toca à violência da linguagem e à expressão de emoções, ainda que Shakespeare consiga instilar uma notável dose de ambas nas suas comédias. No entanto, e ainda que deseje afastar-se do género cómico, também não quer voltar à retórica brutal de *O Rei João* ou *Ricardo III*, ou à retórica lírica e romântica de *Romeu e Julieta* e *Ricardo II*. Não quer repetir personagens infantis, que não percebem o que está a acontecer, como Romeu ou Ricardo II, nem personagens mal desenhadas como Bruto [em *Júlio César*], que não passa de um fantoche num enredo de grande profundidade histórica, onde os acontecimentos são mais relevantes do que os protagonistas. Também não quer aquele tipo de personagem de irresistível comicidade, que exige a construção de uma situação para que se possa destacar. E tendo já criado Falstaff, não quer regressar a uma versão mais crua dessa personagem.

Foi precisamente o seu sucesso como poeta dramático que talvez o tenha conduzido a uma espécie de insatisfação existencial, que transparece em *Hamlet*. Um poeta dramático é o tipo de pessoa capaz de imaginar o que pensam e sentem os outros, sendo por isso natural que comece a colocar questões a si mesmo: "O que sou?", "O que é que *eu* sinto?", "Eu *consigo* sentir?" Os artistas tendem a sofrer não tanto de excesso de emoção, mas de emoção a menos. O problema é sempre o da arte como um espelho – duvida-se até da realidade do espelho.

Hamlet tem muitas falhas – é uma peça cheia de espaços em branco, tanto na ação como na motivação. O retrato apenas esboçado de Fortinbras é um desses pontos sensíveis. Conhecemos cedo os seus planos, quando Claudius lhe envia uma mensagem para que suspenda os seus intentos. Fortinbras concorda, mas em troca quer autorização para passar pela Dinamarca a caminho da Polónia. Vemo-lo atravessar o palco rumo à Polónia, e só volta a aparecer quando todos estão mortos. Embora esta história secundária seja necessária, não está devidamente incorporada na peça. A ação que envolve Laertes também coloca problemas. Quando regressa pela segunda vez de

França, por que motivo ninguém lhe diz que Hamlet matou o seu pai? E quando irrompe pelo palácio, porque é que o seu arrebatamento se esgota em breves instantes? Polónio é sepultado em segredo. Porquê? A morte de Polónio é necessária para justificar o regresso de Laertes, mas, também neste ponto, a história secundária não está bem costurada na ação principal. E por que razão Claudius demora a matar Hamlet e concebe planos elaborados que podem fracassar? Ofélia é uma rapariga tonta e reprimida, e o momento em que perde a cabeça por causa da morte do pai é obsceno e embaraçoso. Mas por mais terrível e chocante que pareça a sua loucura, não existe uma verdadeira motivação que a justifique. Ela não gostava assim tanto do papá intrometido, nem estava particularmente *interessada* nele.

A idade de Hamlet é um grande mistério. A conversa a propósito do bobo sugere que terá cerca de trinta anos. Mas, se tem essa idade, por que razão ainda é um estudante universitário? E se é suficientemente jovem para frequentar a universidade, as suas palavras, que refletem a mentalidade de um homem maduro e de meia-idade, são inadequadas para ele. E, também nesse caso, que idade tem Gertrud?

Pode dizer-se que Hamlet esteve realmente apaixonado por Ofélia? Ele confirma-o no final:

> Eu amava Ofélia. Quarenta mil irmãos
> Eram incapazes de com o seu módico amor
> Minha soma igualar.
> (5.1)

Mas podemos duvidar. A aversão de Hamlet por Ofélia e o seu repúdio são, em todo o caso, desproporcionados, tendo em conta o que se sabe da relação entre os dois, além de lhes faltar motivação. Ele suspeita de que ela seja uma espia, o que eventualmente provém de uma versão anterior de *Hamlet* na qual ela de facto o espiava.

Outra pergunta: por que motivo Claudius não reage à pantomima, porque é que espera pela peça dentro da peça? Este pormenor sugere que existia uma versão anterior com uma pantomima e outra, posterior, com uma peça dentro da peça, e que Shakespeare terá montado ambas sem se preocupar em harmonizar todos os diálogos.

Por último, a melancolia de Hamlet é difícil de relacionar com o corpo da tragédia, e o seu último discurso denota o mesmo tipo de vaidade que se poderia encontrar numa nota de suicídio:

> Tivera eu tempo – que este guarda azedo, a Morte,
> É estrito nas prisões – podia, ah!, contar-vos –
> Mas pouco interessa. Estou morto, Horácio,
> Mas tu vives ainda. Relata-me, e o que me move,
> Aos que não sabem. […]
> Ah, por Deus, Horácio, que nome trespassado,
> Se nada se souber, deixarei atrás de mim.

Se alguma vez me tiveste no teu coração,
Ausenta-te da felicidade por um instante
E, neste mundo duro, na dor o ar inspira
Para a história me contares.
(5.2)

Quanto à tendência de Hamlet para procrastinar a ação: ele é *capaz* de agir quando, de alguma maneira, se sente ameaçado pelas circunstâncias exteriores e, quando o faz, como na cena em que mata Polónio, revela uma notável insensibilidade. Mas, em geral, porque não age? Eis a resposta: porque ele tem de encontrar uma chave para a questão "Quem sou?". Porque lhe falta um sentido básico que dê fundamento à existência. Hamlet não tem fé em Deus ou em si próprio. Por conseguinte, é forçado a definir a sua existência a partir da dos outros. Um exemplo: "Eu sou o homem cuja mãe casou com o meu tio, que matou o meu pai." Ele gostaria de se tornar, como o herói trágico grego, numa criatura do destino. Daí a sua incapacidade para agir, uma vez que ele não consegue fazer outra coisa senão "atuar", isto é, brincar às possibilidades. No fundo, ele está *aborrecido* e, por isso, atua de forma teatral. A peça é escrita por despeito contra os atores e o papel de Hamlet, pela sua própria natureza, não pode ser desempenhado por um ator. Um ator pode representar qualquer papel, exceto o de um ator. Hamlet deve ser interpretado por alguém trazido da rua, e as restantes personagens por atores profissionais. O ponto essencial em Hamlet é que ele é um ator, e um ator não se pode representar a si mesmo. Só pode *ser* ele próprio.

---

1 No original: "In fact Sarah Bernhardt did play Hamlet, and I am glad to say she broke her leg in doing it." No meio teatral, "break a leg" é uma expressão usada para desejar boa sorte a um ator antes de entrar em palco. Acontece que Sarah Bernhardt sofreu, de facto, um acidente em 1905, numa representação de *La Tosca* – e não de *Hamlet* –, que mais tarde lhe custou a amputação da perna direita. Auden parece aproveitar o episódio para fazer um pouco de humor negro. [*N. do T.*]

2 O autor refere-se ao ensaio *Hamlet and his Problems*, de T.S. Eliot, escrito em 1919 e publicado na recolha *The Sacred Wood* (1920): "Longe de ser a obra-prima de Shakespeare, a peça é muito certamente um insucesso artístico. É perturbadora de vários modos, e inquietante como nenhuma das outras. É de todas as peças a mais longa, e é possivelmente aquela em que Shakespeare dispendou mais esforços; e, contudo, deixou cenas inconsistentes e supérfluas, de que mesmo uma revisão apressada teria dado conta. […] E provavelmente mais pessoas consideraram *Hamlet* como obra de arte porque a acharam interessante, do que a acharam interessante porque é uma obra de arte. É a 'Mona Lisa' da literatura." (In *Ensaios Escolhidos*. Trad. Maria Adelaide Ramos. Cotovia, 1992, p. 19.) [*N. do T.*]

* Excertos de "Hamlet". In *Lectures on Shakespeare – Reconstructed and edited by Arthur Kirsch.* Princeton University Press, 2002. p. 159-164.

Trad. **Rui Manuel Amaral**.

4
Cresce um mal no encalço de outro.

Hamlet sem Hamlet

MARGRETA DE GRAZIA*

Supor que podemos pensar em *Hamlet* sem Hamlet é obviamente um absurdo. Afinal, restaria muito pouco: Hamlet fala ou fala-se dele durante quase toda a peça. E por que razão eliminar a personagem mais apreciada da nossa tradição cultural?

O Hamlet de que podemos prescindir é o Hamlet moderno, aquele que se distingue por possuir uma vida interior tão transcendente que quase não entra em contacto com a peça da qual nasce.

Prescindiríamos deste Hamlet pela simples razão de que, durante cerca de duzentos anos, foi o que a história fez com ele. Tal como é frequentemente observado, a interioridade profunda e complexa de Hamlet só por volta de 1800 foi considerada a característica mais marcante da peça. As gerações anteriores apreciavam-na, como está bem documentado, mas – há quem diga – pelas razões erradas: "Vendo, não viam." A importância singular de Hamlet passou despercebida durante mais de dois séculos depois de a peça ter sido escrita. O génio, ao que parece, leva sempre um avanço em relação à história. Shakespeare estava à frente do seu tempo e a história precisou de séculos para o alcançar. Só depois dos avanços iniciais do Iluminismo foi possível compreender o fenómeno da interioridade intransitiva de Hamlet.

Ao pensarmos em *Hamlet* sem Hamlet defendemos precisamente o contrário. Não foi uma visão mais perspicaz que colocou em foco a sua complexidade. Ao invés, foi um ponto cego. Para que Hamlet parecesse moderno, suprimiu-se a premissa da peça. A premissa é esta: à morte do pai, no exato momento em que o filho único, num sistema de descendência por linha paterna, tem direito à herança, Hamlet é desapossado – e de forma legítima, segundo a corte.

A promessa do patronímico foi quebrada: o príncipe Hamlet não se torna rei; Hamlet II não sucede a Hamlet I. O trono não passa para o filho único (adulto e apto) do monarca que morreu. Trata-se de uma reviravolta notável na ordem dos acontecimentos. Numa monarquia hereditária como a de Inglaterra, seria impensável. E, no entanto, este *volte-face* tem sido particularmente ignorado pela tradição crítica, como se a despossessão não tivesse qualquer importância. O sofrimento de Hamlet no início da peça tem sido analisado à luz da morte súbita do pai e do segundo casamento apressado da mãe, mas sem o reconhecimento de que ambos os acontecimentos privam-no dos títulos a que tem direito.

E, todavia, a perda do trono afeta seguramente aquilo que Hamlet guarda no seu íntimo. Um príncipe destituído do seu futuro trono, tal como qualquer homem desprovido da herança esperada, não pode senão sentir-se ferido. O facto de o golpe ter sido feito legalmente – com a aprovação do

Conselho da Dinamarca e a realização do segundo casamento da rainha – pouco ou nada diminui os danos.

Em Elsinore, Hamlet não tem outra escolha senão guardar o ressentimento para si: "Quebra, coração, pois tenho que ficar mudo." Se protestasse junto da corte a eleição de outro em detrimento dele próprio, Hamlet seria culpado do maior dos crimes no reino: traição. Só ousa reclamar, gracejando: "Senhor, não tenho tido a progressão devida." Apenas em privado, confidencia que o mesmo homem que matou o seu pai e casou com a sua mãe se "meteu entre a eleição e as minhas esperanças". Para os primeiros leitores e públicos, a evasão que tem intrigado tantos críticos modernos – "Eu trago dentro o que excede toda a cena" – teria sido bastante transparente. Tal como o é para as personagens durante a peça. O rei apela a que a corte abra uma investigação para determinar a causa do aturdimento de Hamlet; mas não se dará o caso de, como num segredo tornado público, ela ser óbvia para todos?

Quando se encontra sob a proteção do seu temperamento mais jocoso, Hamlet não precisa de ter tento na língua; neste aspeto, talvez não seja irrelevante que, segundo o grande jurista Edward Coke, "aquele que é *non compos mentis* […] não pode cometer alta traição".[1] Salvaguardado deste modo, pode dar a entender, em traços gerais, a causa da sua transformação. Uma e outra vez, refere-se a si mesmo em termos de escassez: é um cavalo esfaimado; um capão castrado; um pedinte ingrato; uma cana oca; um prisioneiro encurralado; um servo descontente; um pobre contumaz, muito pouco cuidado, que pode remunerar apenas com um agradecimento de meio tostão. O seu estipêndio foi cortado e palmado por outro homem; as mãos com que faz juramentos têm dedos retaliadores, "ladros e larápios". Na carta que escreve quando regressa da sua viagem marítima, caracteriza-se como "desprovido" e "sozinho".

Num mundo em que os homens lutam e matam por terras – "Envenena-o no jardim para lhe tirar o que é dele" –, a importância do reino para Hamlet pode muito bem ser um dado adquirido. Faz mais do que conferir substância ao seu estado de desânimo no início da peça: entretece-a na dramaturgia. A peça abre com uma ameaça de invasão e termina com uma ocupação militar. Tendo como pano de fundo o conflito pelo território, sucedem-se em palco várias disputas de terras. Fortinbras I e Hamlet I digladiam-se pelas terras da coroa, Hamlet I e Claudius pelo reino-jardim, Gonzaga e Luciano por um "canteiro de flores" ou "terra", a Noruega e a Polónia por uma "nesga de terra" com uma guarnição, as companhias teatrais de jovens e adultos por um palco comercial, a coroa e a Igreja pelo adro da igreja, Laertes e Hamlet pela cova repleta de flores onde jaz Ofélia, e o ator que faz de Hamlet, e qualquer outro ator que o desafie, pela arena performativa que é o palco.

Até a linguagem da peça reforça o apego das pessoas à terra, do humano ao húmus. A carne e a terra fundem-se repetidamente através de sobreposições de sons e sentidos, tal como acontece com o primeiro homem, que recebe o nome não do seu pai, mas do pó de que foi feito: *adamah*, "barro" em hebraico. Hamlet joga com este cognome primitivo quando se refere à

"obra de arte" barrenta como uma "quintessência do pó". *Mole* ("toupeira") e *mold* ("mofo") são duas variantes gráficas da palavra que designa, por um lado, terra solta e, por outro, um mamífero subterrâneo e uma excrescência de pele escura. Hamlet acusa a mãe de engolir um "pântano" (*moor*), deixando implícito que tem certa inclinação para os baldios e para pessoas de pele escura.[2] Pode usar-se uma substância para reparar outra: os buracos das paredes de barro são preenchidos com a carne pulverizada de César (aquele que "tão temido foi do mundo") e as marcas do rosto são disfarçadas com uma argamassa cosmética ("pó espesso de um dedo"). As *ervas* que amortalham os corpos também cobrem o território: Ofélia cai no riacho com os seus "troféus de erva" e é levada, cada vez mais para baixo, "a uma morte lamacenta", pelos seus "vestidos, com o peso que beberam". O irmão espera que do seu corpo morto, como de um canteiro de flores, nasçam violetas. Os homens correspondem à extensão de terra que possuem, como se os seus corpos se estendessem literalmente ao longo das faixas de terreno que detêm por herança, compra ou conquista. E por muito amplas que tenham sido em vida as suas dimensões, mesmo que tenham chegado a ser imperiais, na morte os corpos encolhem e ficam do tamanho de um talhão de sepultura, ou ainda mais pequenos: do tamanho do documento pelo qual as terras são transmitidas, um pedaço de pergaminho contíguo a um outro.

A afinidade entre humano e húmus

Tal como a despossessão de Hamlet foi ignorada, assim também tem acontecido com a ênfase dada à terra em *Hamlet*. Deste modo, desapareceu a ligação entre a personagem e o enredo: a peça tem sido considerada um mero pretexto para a existência, de forma muito literal, da personagem principal, presumindo que a sua estrutura advém de uma antiga peça de vingança, hipoteticamente o *Ur-Hamlet*, embora o temperamento de Hamlet nasça apenas da imaginação criativa de Shakespeare. A academia tem-se comprazido em abordar o enredo como um cenário de fundo inerte, de onde se destaca a personagem principal, prontamente disposta a deixá-lo para trás e a deambular em obras posteriores, sem qualquer tipo de restrição. Portanto, durante quase toda a sua história crítica, Hamlet existiu sem *Hamlet*. Na verdade, uma das grandes fontes da relevância cultural duradoura de Hamlet é a sua autonomia livre de constrangimentos. Existindo independentemente da peça em que aparece, desliza, solto, para outros textos, tanto ficcionais como teóricos. E não fica por aqui. Em numerosas alusões e reinterpretações, desembaraça-se por completo da sua proveniência textual ficcionada para engrossar as fileiras das figuras históricas. Tal como o alemão Lutero, o francês Descartes, o italiano Maquiavel e os ingleses Bacon ou Hobbes, é-lhe atribuído um estatuto epocal pela inauguração de uma consciência manifestamente moderna.

Ora, uma tradição crítica com 200 anos foi edificada sobre um desvio (de nada mais nada menos do que a premissa da peça). Sustentamos esta tese mostrando o que acontece quando o que foi negligenciado volta a ser tido

em consideração. Mas convirá dizer que isto não é o mesmo que recuperar *Hamlet* tal como o pretendeu Shakespeare, ou como o vivenciaram os seus primeiros leitores e públicos. (Desmodernizar a peça não é o mesmo que recuperar o seu significado original.) O objetivo não é identificar o que a peça seria em 1600, mas antes o que não seria possível que fosse depois de 1800, e sempre que a interioridade de Hamlet seja considerada o tema-vórtice. Neste processo, Hamlet não perde nem a sua centralidade nem a sua complexidade, mas ambas são uma função não da sua profundidade insondável e intransitiva, mas da sua mundanidade, tal como é dramatizada pelos diálogos e ação. O que Hamlet perde é a exclusividade monádica que o aliena da peça. É claro que aquilo que Hamlet "guarda no seu íntimo" será sempre um desafio num enredo em que até a sua advertência monossilábica "I know not 'seems'" ("Do que parece não sei") está carregada de ambiguidades. Mas, se a categoria do psicológico continuará a ser ou não a melhor hermenêutica para ir ao encontro daquele desafio, isso depende da sua capacidade de sobreviver à desmistificação. E a existir algum teste capaz de avaliar a reconfiguração radical da peça, ele só pode ser encontrado nos pormenores das suas leituras. Quando palavras, passagens e até adereços transmitidos pela tradição editorial e crítica, expandindo-se a novas contextualizações, ganharem uma vida nova.

Portanto, na cena do enterro, entre tantos comentários sobre faixas de terra, de sepulturas a impérios, ainda não foi observado que *hide* denota tanto uma medida de área[3] como a "pele" humana ("a pele tão curtida do ofício") e a dos animais (pergaminho de ovelha ou bezerro), ou que *Doomsday* (o "Dia do Juízo") aglutina *domain* ("domínio"; "terras") e *doom* ("perdição"), as terras e o juízo, um par que ocorre duas vezes quando *land* ("terra") e *law* ("lei") surgem como alternativas textuais. Como seria de esperar, as referências à heráldica, o sistema que codifica a identidade dinástica, têm sido pouco glosadas. Há uma multiplicidade delas no vingador Pirro, que resplandece como um brasão de armas, na convocação por Laertes de um painel heráldico que restaure a honra do pai após o seu enterro vergonhoso, e na vanglória armígera do coveiro. Todas as alusões da peça a mulheres míticas e bíblicas – Niobe, Hécuba e a filha de Jefté – inscrevem-se em processos de rutura de progénie ou linhagem.

Na peça *A Ratoeira*, o *canteiro de flores* é um adereço que materializa a fantasia dinástica de um património florescente e frutuoso; o seu lado-sombra é o "desembarcadouro" letal de onde um *saltimbanco* arrancou umas ervas tóxicas para delas extrair o veneno que eliminou toda uma linha dinástica. Num canteiro semelhante cresce, atravessado, o salgueiro débil que Ofélia adornou com urtigas, numa paródia grotesca ao carvalho genealógico abundantemente frutuoso. Esta peça é apropriada quando cunha um topónimo, *groundlings* ("a geral"), para designar aqueles que pagam um lugar para ficar de pé no teatro. Outros nomes codificam, de igual modo, relações associadas à terra: propriedade, trabalho, vadiagem.

Na peça mais analisada de sempre, não deixa de ser surpreendente encontrar tensões textuais que escaparam ao escrutínio dos editores e dos críticos.

E, no entanto, até a pequena amostra acima apresentada sugere a existência de um certo enviesamento. Entre tantos exemplos da afinidade existente entre humano e húmus, homem e herdade,[4] títulos e direito,[5] *dominus* e *domus*, até o nome do protagonista começa a reverberar. *Hamme*, como estipulam os mais antigos dicionários, deriva da palavra germânica que significa "casa". Um *hamlet* é um aglomerado de casas: um reino em miniatura.

---

1 In *The Selected Writings and Speeches of Sir Edward Coke*, vol. II. Indianapolis, Liberty Fund, 2003. p. 962.

2 Em inglês, "moor" tanto significa "pântano" como "mouro". [*N. da T.*]

3 Medida inglesa de área equivalente a 120 acres (49 hectares). [*N. da T.*]

4 Em inglês, "man" e "manor". [*N. da T.*]

5 Em inglês, "titles" e "entitlement". [*N. da T.*]

* Excertos de "*Hamlet* Without Hamlet". Cambridge University Press, 2007. p. 1-6.

Trad. **Joana Jacinto**.

Tempo, palavra e cena

RUI CARVALHO HOMEM*

Este é o texto que um professor de literatura vem propor no início do segundo quartel do século XXI a propósito de uma nova encenação de uma peça de Shakespeare com mais de quatrocentos anos. E perguntar-se-á: (1) é assim tão relevante esse posicionamento no tempo?; (2) não é, afinal, a intemporalidade um dos lugares-comuns mais persistentes do discurso sobre Shakespeare, desde que um seu contemporâneo o descreveu como sendo "não de uma era, mas para todo o tempo"?;[1] (3) e que relação tem o curso do tempo com a distinção entre o olhar da literatura e o do teatro sobre Shakespeare, bem como com a capacidade de *Hamlet* nos dar voz (na nossa circunstância)?

A resposta às duas primeiras questões, aparentemente de sentido contrário, é "sim": se há criação artística que, na história do seu processamento cultural, coloca em evidência os tempos distintos que atravessa é a obra de Shakespeare, com *Hamlet* no seu cerne; ou seja: a sua capacidade de iluminação dos contextos que a acolhem é sempre renovada, mas também sempre diversa no modo e nas consequências. A terceira pergunta requer algumas palavras mais sobre como a relação histórica entre literatura e teatro delineou o lugar de Shakespeare nas culturas da contemporaneidade.

Trata-se de um relacionamento que foi fortemente infletido, em finais do século XX, para uma afirmação do primado da cena sobre o texto; mas é digno de nota que essa afirmação do palco face à página, que ajudou a revitalizar o interesse global por Shakespeare em contexto pós-moderno, tenha devido o seu valor de novidade à invocação de condições remotas no tempo – as condições históricas do teatro inglês de Shakespeare e dos seus contemporâneos. Com efeito, os chamados "novos contextualismos", que em boa medida transformaram as humanidades desde a década de 1980 até ao advento do novo milénio, recordaram-nos que a escrita dramática de finais de quinhentos e inícios de seiscentos se dirigia à cena – e só secundária e seletivamente à leitura.[2] Com isto se fez notar que, nessas condições históricas, a publicação de peças de teatro (a sua oferta a um público de leitores) tinha uma relação incerta com a intervenção e os propósitos dos autores; nada indica que o próprio Shakespeare alguma vez se tenha interessado pela publicação das suas peças, ou seja, pela sua promoção enquanto objeto de leitura.

Assim se contrariou, com fundamentos históricos, a expectativa (porventura ainda comum) de que, por norma, um texto dramático comece como literatura e só depois se atualize plenamente como teatro; mas é também justo sublinhar que esse argumento, de finais do século XX, sobre o primado histórico da cena, não foi imposto a partir da cena, mas antes promovido por académicos

* Professor da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e membro do Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies.

e críticos da área dos estudos literários.[3] Note-se ainda que o reconhecimento desse primado não impediu que, já no novo milénio, ele se matizasse com um argumento histórico adicional: o de que, ainda em vida do dramaturgo, peças de Shakespeare chamaram a si um público de leitores *na sequência* do sucesso que obtiveram em palco. Esse sucesso era explicitamente referido no rosto de edições que, na viragem do século XVI para o XVII, publicitavam o texto dramático para a leitura de quem antes o tivesse fruído no teatro – e agora recolheria do texto impresso o prazer de um reencontro.[4]

É nesta confirmação mútua de página e cena que pretendo firmar algumas notas sobre Shakespeare – e sobre *Hamlet* como instância particularmente favorável dessa mutualidade. O rasto de consequências imaginativas da história cénica de *Hamlet* é avassalador: já ao tempo de Shakespeare, um conjunto de alusões testemunhais confirmava a memorabilidade do príncipe que fingia a loucura para uma estratégia de vingança, ou do fantasma na sua armadura;[5] e a memória coletiva dos quatro séculos transcorridos, com repercussões que em muito extravasam do âmbito teatral, registou particularidades da representação de Hamlet por atores tão influentes quanto díspares – de David Garrick (no século XVIII) a Laurence Olivier (em meados do século XX), de Edmund Kean ou Sarah Bernhardt (respetivamente em inícios e finais de oitocentos) a Kenneth Branagh ou Mel Gibson (em adaptações fílmicas da década de 1990), ou, em Portugal, de Eduardo Brazão (nos anos finais do século XIX) a João Reis (já no novo milénio). Mas a esta inscrição indelével no imaginário coletivo, historicamente assegurada por um trânsito imparável da cena inglesa para palcos e telas globais, correspondeu um não menor rasto deixado pela leitura de *Hamlet* – sendo que também na página as consequências vão muito para além do literário, manifestando-se numa gama de discursos que incluíram a filosofia e a medicina.

Para a consolidação de uma tradição de resposta intelectual a *Hamlet* centrada na angústia existencial do protagonista muito contribuiu o interesse por "estados de alma" que caraterizou a era romântica – com resultados por vezes divergentes no respeitante à relação entre página e cena. Com efeito, o contexto histórico oitocentista viu definir-se para Hamlet uma memorabilidade teatral ligada à tradição de certas atitudes em cena (uma interjeição, um suspiro, um ajoelhar num dado momento), deliberadamente reiterados ou rejeitados por atores com reconhecível referência a predecessores famosos; mas foi este mesmo contexto que viu alguns profissionais das letras declararem a sua preferência por *Hamlet* na página: nenhuma encenação os satisfaria. Atente-se em William Hazlitt, numa *boutade* de 1817: "Não gostamos de ver as peças do nosso autor representadas, muito menos *Hamlet*" – e acrescentava que o papel do próprio Hamlet era irrepresentável.[6] Esta reação alimentava-se de uma identificação com o protagonista da tragédia confessada por várias figuras das letras românticas – como Coleridge, em 1827: "Reconheço que há algo de Hamlet em mim próprio."[7]

Esta perceção de que, para o entendimento de *Hamlet*, se desenhava uma incompatibilidade entre leitura e experiência teatral veio a esbater-se

quando a psicologização da figura de Hamlet foi plenamente assumida pela cena, na transição do século XIX para o XX. Este reencontro da página e da cena reforçou a sua mutualidade por se contrapor, em simetria, à relação que as caraterizou à época do próprio dramaturgo: se nesse tempo primeiro a publicação de texto dramático fora claramente derivativa face ao sucesso de palco, a cena vinha agora transformar a sua construção de uma personagem por efeito de um processamento intelectual e cultural materializado em escrita – neste caso não dramática, mas crítica. Essa transformação envolveu algum esbatimento das componentes de ação em Hamlet – aquelas feições de carácter que lhe permitem afinal (apesar de todas as tergiversações) seguir sem hesitações o fantasma, matar Polónio e consumar a trama de vingança na cena final; compensando esse esbatimento, acentuavam-se agora os traços contemplativos da personagem como intelectual e esteta, impelido pela adversidade para a assunção ressentida de deveres ativos no mundo. Este Hamlet frágil e hesitante, longamente explorado na sua interioridade, torna-se epítome da valorização pela crítica romântica da construção de carácter acima da trama (contrariando Aristóteles, que na *Poética* propusera que as personagens servem a ação, sublinhando o primado de *mythos* [μῦθος] sobre *ethos* [ἦθος]). Na viragem do século, o Hamlet inseguro e sofredor encontrará apoio adicional na psicanálise – através de contributos do próprio Freud (em passos de *A Interpretação dos Sonhos*) e de discípulos seus, como Ernest Jones, que deu desenvolvimento ao diagnóstico de complexo de Édipo em Hamlet.[8]

O protagonista singular e perturbado, impelido com tais feições para a cena pelo favor de que gozam (em concomitância) as abordagens psicanalíticas e uma crítica do drama centrada nas personagens, dominou ainda o processamento teatral e também literário de *Hamlet* no primeiro quartel do século XX. Mas a sua inscrição de maior alcance no imaginário global foi tardia, com a adaptação cinematográfica realizada e protagonizada, em 1948, por uma grande figura também do palco – o já referido Laurence Olivier. Organizado em torno do protagonista, "explicado" a partir da frase (dita logo após o genérico) "Esta é a tragédia de um homem que não conseguia decidir-se", o filme de Olivier consolidava a sua tese com a consignação dos monólogos à interioridade de Hamlet, através da voz-off, e com um uso da câmara que parecia domiciliá-la na sua consciência, tendo os seus olhos por objetiva. O filme constituía-se assim em instância maior, mas diferida, do *Hamlet* tardo-romântico; e isto, combinado com o seu grande sucesso de público, tornava-o igualmente um objeto contra o qual se definiam novas correntes, quer teatrais quer literárias.

As correntes que tomaram o filme de Olivier como contraste definidor incluíram as de base formalista, que, desde o período entre as duas guerras mundiais, retomaram um interesse pelas condições estruturais do drama, reagindo contra os excessos do psicologismo; e as que, assumindo formas de inquirição ideologicamente definidas, reconfiguraram a valia explicativa dos contextos históricos. Para estas últimas, os contextos tinham por força de ser colocados em articulação constante, mas não linear, com os

textos – como propôs Louis Montrose, ao definir a "poética cultural" que praticava como interpelando "a historicidade dos textos e a textualidade da história".[9] Adicionalmente, textos e contextos eram inquiridos de modo a porem em evidência desequilíbrios de poder no processo histórico, e como dispositivos críticos em ligação próxima com plataformas identitárias – como sejam as de sexualidade e género, ou de etnicidade.

É este último quadro de inquirição que mais diretamente informa o ambiente intelectual de que emergem estas breves notas sobre Shakespeare e *Hamlet*, na página e no palco. É um quadro que deve a sua vitalidade ao paradoxo (consciente) de renovar a vida imaginativa de criações do passado com base nos valores e preocupações do presente – um anacronismo legitimador, deliberado e percebido como inevitável: conforme notava em 2002 Terence Hawkes, grande proponente do "presentismo" crítico, "só podemos ver o passado com os olhos do presente".[10] Uma atitude consciente e provocatoriamente presentista tem sido também a regra nas encenações e/ou adaptações de *Hamlet* que mais impacto obtiveram na história recente – somando ao anacronismo, com frequência, um anatopismo (ou seja, deslocando a ação também no espaço): mesmo nos casos ostensivamente mais convencionais, é raro que hoje se encene ou filme Shakespeare tentando recriar o período histórico e o lugar nomeados pelo dramaturgo. Tome-se como exemplo a adaptação cinematográfica de Kenneth Branagh (1996) que, meio século após a de Olivier, traía a ambição de superar em impacto esse precedente – mas (pela cenografia, guarda-roupa e protocolos sociopolíticos) deslocava a ação do contexto tardo-medieval/renascentista (que Olivier observara) para um tempo fini-oitocentista, e uma corte mais austro-húngara do que nórdica ou inglesa. Ou ainda a encenação de Gregory Doran para a Royal Shakespeare Company em 2008, num ambiente difusamente de século XX, com David Tennant como protagonista – que matava Polónio a tiro (e não com uma espada), e que na cena do cemitério (após o seu regresso clandestino de Inglaterra) assumia a aparência de um sem-abrigo, numa urbe agreste da contemporaneidade.

O esbatimento de opções de género na constituição de elencos é outro aspeto em que o recente tratamento cénico de *Hamlet* teve uma relação próxima com o seu tratamento académico – e que, compreensivelmente, encontrou as suas consecuções mais memoráveis em encenações com mulheres no papel do herói trágico. A opção tem uma linhagem já extensa, que inclui Sarah Bernhardt, em 1899, e a atriz dinamarquesa Asta Nielsen, em 1921; mas os desempenhos de Hamlet em anos mais recentes por Maxine Peake (Royal Exchange, Manchester, 2014, encenação de Sarah Frankcom, adaptação cinematográfica em 2015), Michelle Terry (Globe, Londres, 2018) e Cush Jumbo (Young Vic, Londres, 2021, encenação de Greg Hersov) foram programáticas, que não incidentais: refletiram políticas cénicas de identidade sexual que se desenvolveram em imbricação muito próxima com modos de ler que, através dos chamados estudos de género, ou em transversalidade disciplinar, transformaram as humanidades e ciências sociais no nosso tempo.[11]

Não menos marcante do ambiente académico na transição do século XX para o XXI foi o favor conquistado pelos estudos pós-coloniais, uma área de inquirição que veio vincular a produção de novo saber à compreensão das iniquidades históricas responsáveis por desequilíbrios globais. O seu impacto na crítica shakespeariana[12] registou-se em paralelo ao crescente acolhimento pelo palco, em encenações já do novo milénio, de diversidade etnocultural na constituição de elencos e na escolha de contextos geopolíticos para a ação. É um acolhimento que se tem efetivado de dois modos: através da escolha de atores sem atentar na correspondência entre as suas origens étnicas e a identidade europeia de personagens shakespearianas; e através da deslocação integral de uma dada encenação para uma etnogeografia diversa da que o texto de Shakespeare expressamente indica. No caso de *Hamlet*, esta última opção caracterizou a encenação de Simon Godwin para a Royal Shakespeare Company, em 2016 – cujo impacto foi maximizado por integrar a programação da companhia no ano do quarto centenário da morte de Shakespeare. Godwin optou por colocar a ação num ambiente de poder político africano ou afro-caribenho, uma escolha também observada no elenco, liderado pelo jovem ator Paapa Essiedu, bem como por uma cenografia evocativa da arte de *graffiti* de Jean-Michel Basquiat. A escolha (a partir dessa encenação) do solilóquio "To be or not to be", dito por Essiedu, para um momento alto do espetáculo organizado em Stratford-upon-Avon, mas difundido para todo o mundo, no dia exato que marcava esses 400 anos, garantiu um alcance global para o encontro possível entre a canonicidade de Shakespeare e o relevo dado à diversidade na ética e política da pós-modernidade.

Esta breve panorâmica de práticas académicas e cénicas sustenta reiteradamente uma perceção de consequência mútua (que não de disjunção) entre palco e página. Mais importante ainda, permite vislumbres da ampla liberdade (re)criativa que tem envolvido Shakespeare – e especificamente *Hamlet* – no processamento intelectual e teatral que lhes tem sido dado na nossa contemporaneidade. É uma liberdade de pensamento e de inovação capacitada pelas culturas cívicas que (ainda) temos; há que dar-lhes valor e consolidá-las – e a história cultural vai-nos sugerindo que, para a consecução de tal propósito, um confronto renovado com Shakespeare não nos deixará mal servidos.

---

1 Ben Jonson, "To the Memory of my Beloved, the Author Mr William Shakespeare, and all he hath left us" (À memória do meu querido, o Autor William Shakespeare, e por tudo o que nos deixou). Panegírico prefaciando o chamado Primeiro *in folio* de Shakespeare. Londres: Jaggard and Blount, 1623. [*T. do A.*]

2 Howard Felperin, *The Uses of the Canon*. Oxford: Clarendon, 1990.

3 Entre outros contributos, foi especialmente influente a publicação em 1986, por Stanley Wells e Gary Taylor, de uma grande nova edição integral da obra de Shakespeare, assentando neste entendimento da relação entre texto e cena (Oxford: O.U.P.). Sobre as inflexões nos estudos shakespearianos pelo final do século, ver Michael Taylor, *Shakespeare Criticism in the Twentieth Century* (Oxford: O.U.P., 2001).

4 Ver Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist* (Cambridge: C.U.P., 2003).

5 Ver Ann Thompson e Neil Taylor (eds.), *William Shakespeare – Hamlet*, ed. revista (London: Bloomsbury, 2016). p. 51-8.
6 William Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays* (London: Hunter and Ollier, 1817). p. 76. [*T. do A.*]
7 S.T. Coleridge, *Lectures and Notes on Shakspere and Other English Poets* (London: George Bell and Sons, 1897). p. 531. [*T. do A.*]
8 Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (1900), trad. James Strachey (1955; New York: Basic Books, 2010). p. 282-3. O estudo de Jones foi esboçado num ensaio de 1910 e desenvolvido em Ernest Jones, *Hamlet and Oedipus* (London: Gollancz, 1949).
9 Louis Montrose, "Renaissance Literary Studies and the Subject of History", *ELR* 16 (1986). p. 5.
10 Terence Hawkes, *Shakespeare in the Present* (London: Routledge, 2002). p. 3.
11 Ver Carol Chillington Rutter, *Enter the Body: Women and Representation on Shakespeare's Stage* (London: Routledge, 2001).
12 Ver Ania Loomba e Martin Orkin (eds.), *Post-Colonial Shakespeares* (London: Routledge, 1998).

5
De quem é essa sepultura, senhor?

"A tentação do suicídio"

GEORGES MINOIS*

"Ser ou não ser, eis a questão:/ Se é mais nobre no espírito sofrer/ As fundas e flechas da fortuna ultrajante,/ Ou brandir armas contra um mar de agravos,/ E, opondo-os, fazê-los cessar. Morrer – dormir,/ Mais nada; e num sono dizer que cessou/ O torno no peito e os mil choques naturais/ De que a carne é herdeira: eis uma consumação/ Que devotamente se busque. Morrer, dormir;/ Dormir, porventura sonhar – ah, é esse o estorvo."

Este texto que data de 1600 é o mais célebre da literatura mundial. Shakespeare disse tudo em poucas linhas: será que os constrangimentos e os limites da condição humana justificam só por si prolongar a existência? Tudo concorre para fazer do monólogo de Hamlet uma peça intemporal e universal: a misteriosa personalidade do autor foi mal conhecida por detrás do seu próprio nome; a simplicidade do dilema contrasta com a impossibilidade da decisão; o movimento interno do texto, com a alternância de fluxo e refluxo, exprime bem o tecido das esperanças e deceções próprias da condição humana. E não será ela um acumular de males e frustrações, humilhações, injustiças, penas sentimentais, dores físicas, fracassos imerecidos, desprezo e indiferença de toda a ordem por parte dos senhores, do poder e dos mais orgulhosos? Então, porque não pôr de imediato termo a essa vida tão absurda e penosa e deslizar depois num sono eterno? Simplesmente por termos medo do desconhecido, não por receio da morte, mas esse medo do que se pode depois encontrar. A nossa consciência e a nossa imaginação protegem-nos contra o suicídio e fazem-nos permanecer suspensos entre a vida e a morte.

Sim, nunca a tentação fundamental do suicídio havia sido expressa com tanta verdade. Mas Hamlet será Shakespeare? Pouco importa, porque para lá de Shakespeare como indivíduo, o que conta é que a questão foi formulada e o seu espantoso eco até hoje ainda não deixou de ressoar. Hamlet é um ator, como todos nós, e situa-se entre a loucura e a lucidez que é a sorte de cada um. Mas a sua questão é a questão do homem.

Trata-se de um texto intemporal e universal, como bem o demonstra o seu sucesso. E, no entanto, é um texto fortemente localizado no tempo e no espaço: 1600, na Inglaterra.

A tentação do suicídio em *Hamlet* é a expressão mais acabada de uma preocupação que marca o pensamento inglês e europeu durante os anos de 1580-1620. Ao longo de quarenta anos, o teatro inglês coloca em cena mais de duzentos suicídios numa centena de peças: este número revela só por si "um fenómeno de sociedade", uma atração que é ao mesmo tempo feita de curiosidade e de inquietude junto do público. Os espectadores do fim do século XVI e do começo do século XVII revelam-se partidários da morte voluntária.

Tal facto é confirmado por uma sucessão de escritos que abordam pela primeira vez o suicídio como tema central de reflexão, colocando em causa as interdições tradicionais a fim de estudar as motivações e o valor desse ato à luz da razão e dos antigos exemplos. Em 1580, Philip Sidney, num romance "filosófico", *The Countess of Pembroke's Arcadia,* organiza uma discussão entre partidários e opositores do suicídio. De 1580 a 1588, Montaigne consagra numerosas páginas dos seus *Ensaios* ao problema do suicídio, sobretudo todo um capítulo intitulado "Costume da Ilha de Ceos". Em 1588, Marlowe publica o seu *Fausto*. Em 1601, Pierre Charron, em *De la sagesse*, inspira-se em Montaigne e no estoicismo para defender a prática de um suicídio razoável. Na mesma altura, em Itália, Piccolomini organiza debates públicos sobre este assunto. Em 1604, Juste Lipse discute o suicídio estoico no seu *Manuductio ad Stoicam Philosophiam* e redige um tratado completo de apologia do suicídio, *Thraséas*, mas acaba por destruí-lo por medo das reações. Em 1607, Francis Bacon, no seu ensaio sobre a morte, examina os suicídios, sem nunca os condenar. Por volta de 1610, John Donne consagra um livro ao suicídio: *Biathanatos*. A partir de 1609, Duvergier de Hauranne aborda também este problema em *Question royale* e, de forma surpreendente, como primeira abordagem, o futuro abade de Saint-Cyran justifica alguns suicídios. Em 1621, Robert Burton, em *Anatomy of Melancholy*, analisa em particular o processo do suicídio por desespero religioso. Além disso, um grande número de obras de ficção, tragédias, romances, bem como tratados de moral, abordam o mesmo problema, e é esta a primeira vez que na história ocidental se verifica um tal interesse pelo suicídio.

---

* Excertos de "Ser ou não ser? A primeira crise da consciência europeia". In *História do Suicídio – A Sociedade Ocidental perante a Morte Voluntária*. Trad. Serafim Ferreira. Lisboa, Círculo de Leitores, 1999. p. 97-9.

Temperamentos, lembranças: *Hamlet*(s)

MÓNICA GUERREIRO*

Como relatada por Shakespeare, *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1599-1601) apresenta-nos um jovem espírito melancólico refreado pela contradição interior. Não haverá quem não conheça a história: um fantasma com o semblante do pai de Hamlet revela-lhe que foi assassinado e reclama justiça. Ao inteirar-se da natureza do crime, e ao saber que o tio (que subira ao trono e tomara por esposa a viúva, sua mãe) cometera fratricídio, o príncipe é atingido por tal angústia (na falta de melhor tradução para *spleen*), que nada consegue decidir, nem muito menos consumar. Finge-se louco perante os familiares, procurando encurralar o criminoso; mas, à força de simular, acaba por sucumbir. Esta delonga percorre a peça e o protagonista fica a dever a sua vingança mais ao curso dos acontecimentos do que à ação da própria vontade. O fantasma do rei chega a visitá-lo uma segunda vez, com o intuito de assegurar que não esmoreça: "Não te esqueças. Esta minha visitação/ Serve só para te aguçar o quase rombo propósito."

O conhecimento adquirido exige-lhe que tome medidas, mas, em vez disso, anula-as. Comandado pela inoperância ampliada pela mania, Hamlet pondera suicidar-se, mas queixa-se que também isso não constituiria desagravo (pois que horrores se esconderão para lá da morte?). É nesta altura que profere as conhecidas palavras, onde exprime o desencanto com a ação humana:

> Ser ou não ser, eis a questão:
> Se é mais nobre no espírito sofrer
> As fundas e flechas da fortuna ultrajante,
> Ou brandir armas contra um mar de agravos,
> E, opondo-os, fazê-los cessar. […]
> Morrer, dormir;
> Dormir, porventura sonhar – ah, é esse o estorvo:
> Pois nesse sono da morte que sonhos virão,
> Quando nos desligarmos deste liame mortal
> Nos deve fazer pensar – é esse o aspecto
> Que calamidade faz de tão longa vida.
> […]
> Assim faz de nós todos a consciência cobardes,
> E assim o natural rubor da resolução
> Cai enfermo desse modo pálido de pensar,
> E empresas de grande rasgo e momento,
> Por reflexões dessas o decurso divertem
> E perdem o nome de ação.

* Autora.

Impelido pelas circunstâncias para tomar os assuntos em mãos, o que é contrário ao seu modo de ser, Hamlet demora-se a agir, refém das suas ruminações, e atribui essa inação à consciência. O saber é inibidor do fazer? É a ignorância abençoada, como ditam os antigos? Não falta quem assim considere, por ser a visão da realidade tão terrível que paralisa a coragem. Nietzsche, por exemplo, crê que a civilização apolínea repousa nos fundamentos reprimidos do espírito dionisíaco. Os gregos conheceram e sentiram os horrores da existência e, para conseguirem viver, afastaram esses horrores do olhar cobrindo tudo com o manto estético dos deuses do Olimpo: o véu de Maya. Os deuses constituem a bela aparência com que os gregos revestem o sofrimento (e só assim o superam).

Na sua primeira obra, *A Origem da Tragédia a partir do Génio da Música* (1872), o filósofo alemão escreve: "Enquanto dura o êxtase dionisíaco que faz explodir as fronteiras e os limites habituais da existência, cava-se esse abismo do esquecimento. E logo que esta realidade quotidiana retorna à consciência, é ressentida, em forma de desgosto e de aborrecimento. Neste sentido, o homem dionisíaco assemelha-se a Hamlet: ambos penetraram com um olhar profundo na essência das coisas; ambos viram e experimentaram o desencanto da ação, porque a sua ação 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 ação e para agir é indispensável que sobre o mundo paire o véu da ilusão – tal é a lição de Hamlet. Não é a reflexão que nos impede de agir: mas é o verdadeiro conhecimento e a visão da verdade ameaçadora que anulam todos os impulsos, todos os motivos de agir, tanto em Hamlet, como no homem trágico."

Nesta tese, segundo a qual o conhecimento suspende a ação, Nietzsche introduz um paralelismo com o príncipe dinamarquês: face à potencialidade de agir, o homem que conhece a verdade, que "penetra na essência das coisas" e contacta com a visão da realidade, fica impassível – não por excesso de pensamento, mas por desmesura de conhecimento.

Como espectadora tardia (que não cursou teatro, mas sim filosofia), a minha introdução à angústia de Hamlet fez-se por via dos escritos e não dos palcos. Mas, uma vez iniciada nesta senda, não mais pude recuar na entrega destemperada à mais verbosa tragédia de Shakespeare, sempre que a consegui apanhar representada. Na língua original, ou traduzida, por António M. Feijó ou Sophia de Mello Breyner Andresen; nas variações cénicas de Ricardo Pais, Carlos Avilez ou Miguel Moreira. Memórias impregnadas de vida ("lembranças vossas/ Que há muito vos queria devolver"), que este Manual de Leitura permite organizar.

Pensar em *Hamlet*(s) será, antes de mais, direcionar as ideias na encruzilhada primordial: trataremos do jovem príncipe ou da trama do que lhe acontece? Atender à personagem ou à peça? Neste caso, como em poucos, as realidades confundem-se, porquanto a instalação de um clima de psicologismo *avant la lettre* admite que todo o enredo seja capturado pela desgraçada fortuna de um ser com coração sensível. A forma como se aborda *Hamlet* exige do agente uma decisão inicial, antes de inúmeras outras, que é

sintoma de uma mundividência: a que Hamlet nos lançamos? Ao herói com transtorno de personalidade, à vez misógino e ternurento, impulsivo e hesitante, calculista e mordaz? Ao bom fidalgo aprisionado num destino aziago devido à sua condição psicológica e à particularidade da sua circunstância? Ao extraordinariamente complexo protagonista da que é "considerada uma das melhores (e piores) obras da literatura mundial"?[1]

Leitor ou encenador, ator ou escrevente: abeirar-se de *Hamlet* não é operação para tíbios.

As visões-ficções deste ser inquieto ficarão inscritas no nosso património afetivo para sempre: como, num truque de meta-teatro, ele segura o espelho para que nele o culposo se veja refletido; ou como a sua consciência o tornou no mais solitário dos homens, sentindo tudo tão violentamente na sua interioridade que, achando-se sem confessor nem cúmplice, dirige os seus lamentos a um crânio humano; ou como se arrasta irresolutamente em (des)encontros sucessivos, repudiando e fazendo pouco de quem com ele se cruza.

> Já vejo o mar a crescer
> Onda gigante a varrer
> Só vejo corpos a boiar
> Vejo a cidade a ruir
> E o chão que se está a abrir
> Só oiço gente a gritar
> Ai, que eu estou a delirar
> O que é que eu estou a inventar?
> Não vos quis impressionar
> São tudo fantasias que o cinema projetou no meu olhar
> São as velhas profecias que o vidente deixou escrito para assustar[2]

Em 2002 e 2003, Ricardo Pais congemina um exercício vitorioso, mas arriscado: à montagem cénica "convencional" (para usar de uma simplificação de linguagem) contrapôs uma versão tecno-performativa – nas suas palavras, "uma variação assumidamente experimental", que valorizava "a música, o tratamento do som e o jogo livre de associações plásticas, dando-lhes a dianteira em relação à sequência estritamente textual",[3] e reduzia aliás a enorme dimensão da peça, as famosas 4042 linhas, a pouco mais de trinta páginas. Em *um Hamlet a mais*, a distribuição foi concentrada em seis intérpretes-esgrimistas (João Reis, António Durães, Luísa Cruz, Nicolau Pais, Pedro Almendra e Pedro Giestas), embrulhados numa atmosfera *pop-rock* de Vítor Rua pela cena de branca profundidade apinhada de tripés e microfones, pelo estilo dos figurinos, pelas guitarras elétricas e pela excitação da novidade que alimentava aquela potência. Um espetáculo que já (d)escrevi[4] e que, até ver, é a minha mais intensa e fremente recordação de um *Hamlet*.

João Reis, que bisou o papel de Hamlet nestas investidas de Ricardo Pais, defendeu que "o lugar de espectador tem um duplo desígnio, já que ele é,

ao mesmo tempo, construtor e espectador da sua própria tragédia". É o espectador quem "no início da tragédia quer rapidamente o golpe misericordioso que anuncia o fim da história. É na reconstituição da vertigem que Hamlet se decide. Dito de outro modo, foi pela reconstituição do assassínio de seu pai, dando indicações minuciosas à trupe de atores para bem reproduzir o enredo e as falas, que Hamlet assumiu o seu lugar de espectador privilegiado, ignorando hesitações e fazendo uso da sua enorme ironia",[5] escreve João Reis, assim categorizando "a experiência e o prazer de retardar a ação".

O rosto de um Hamlet dilacerado, bloqueado entre a pulsão de intervir e a impotência para tomar os assuntos em mãos, tem traços de loucura, mas também mobiliza a identificação do espectador contemporâneo, dado ao questionamento existencialista. Soturna e gótica, de uma grandiloquência cenográfica decadente, a produção do Barbican Theatre, encenada há dez anos por Lyndsey Turner e por cá transmitida nos cinemas (via National Theatre Live),[6] desafiou o cânone com um *Hamlet* que não arranca com a aparição do fantasma, mas com uma cena do príncipe no seu quarto, a chorar, entre outras importantes modificações (e excesso de recursos cenográficos). A interpretação de Benedict Cumberbatch, plena de cambiantes e de densidade, representando a "lucidez demente e paralisada da personagem titular"[7] com uma precisão – nas palavras, na entoação e na expressividade corporal – que retenho e me leva a acompanhar Ricardo Pais, quando reconhece "uma enorme autonomia no teatro mental que os monólogos da personagem efetivamente contêm".[8] São aliás os solilóquios e as derivações de humor representados pelo ator britânico a memória mais resistente desta sobrecarregada produção.

A coordenação equilibrada de elementos caracteriza a visão de *Hamlet* que Carlos Avilez levou a cabo, em 2021, no Teatro Experimental de Cascais:[9] um elenco seguro, com Bárbara Branco, Elmano Sancho, José Condessa (em Hamlet), Maria João Pinho e Miguel Loureiro; um cenário minimalista e sóbrio, num palco de pequena dimensão, onde luz e vídeo se bastam para criar ambientes sugestivos; o ritmo que nos mantém durante 180 ininterruptos minutos agarrados ao "lugar de espectador", mesmo com uso obrigatório da máscara durante toda a função; a voz de João Vasco a ecoar dos confins do além-mundo. Condessa erigiu um Hamlet menos neurótico, mas com temperamento *punk* – no feitio e na aparência –, dentro de uma encenação que se diria de influência clássica, conduzida rente ao texto, e que cumpriu, mas não entusiasmou ao ponto de alcançar a cúpula onde moram as muitas realizações inesquecíveis que Avilez nos legou.

O último embate com *Hamlet* deste desfiar de memórias é um regresso ao Teatro Nacional São João, acontecido no ano passado: experiência situada na fronteira disciplinar entre o teatro e a dança – sem abdicar, como *um Hamlet a mais*, de convocar Ricardo Toscano e Rodrigo Amado para palco, sublinhando a relevância da música ao vivo como uma presença estruturante do exercício –, a criação coletiva intitulada *Hamlet, L'Ange du Bizarre*, de e com Anastasia Serikova, Beatriz Pereira, Maria Fonseca, Miguel

Moreira e ShadowMan, não se detém sobre referenciais como narração, enredo ou diálogos. Em vez disso, parte à procura de "palavras com capacidade de serem sons e movimento e vice-versa",[10] como sintetizou Miguel Moreira, reivindicando um lugar de recriação absoluta, que mergulha na análise dos gatilhos e das sensações emanadas da peça (em particular da trajetória individual de Hamlet, que seguimos desde a visita espectral até ao pedido formulado a Horácio antes de morrer), e se apropria delas para induzir imaginários heteróclitos.

Inspirada em obras de Pina Bausch, citações de artistas plásticos e na tradução de Baudelaire de um conto de Edgar Allan Poe, a peça deixa-se povoar de fantasmas e outras figuras da morte, corpos ofegantes, bandeiras-totens e uma profusão de signos que debatem o conflito eterno entre a liberdade humana e as convenções sociais que se espera sejam correspondidas (como o amor filial, a sede justiceira de vingança, a ofensa da honra, o respeito à tradição…). Elidindo a unicidade de personagens, que não têm destinos traçados, mas "caminham livres na procura de um novo sentido para si no mundo",[11] o espetáculo é muito distinto de qualquer outro, mas noto-o *espiritualmente* num lugar contíguo *a um Hamlet a mais* – um espaço para inscrever o contemporâneo, seja lá isso o que for. E para abrir brechas de interpretação por onde o conflito ético (para não escrever ideológico) entre consciência e ação se pode mostrar, mais do que se dizer. Sabe-me a privilégio poder, em 2025, adicionar outra lembrança representada da tragédia de um humano demasiado humano.

---

1 Maria Sequeira Mendes, *O Essencial sobre Hamlet*. Lisboa: INCM, 2022. Também em https://imprensanacional.pt/wp-content/uploads/2023/01/O-Essencial-sobre-Hamlet_IN.pdf.

2 António Variações, "Visões-ficções". In *Anjo da Guarda*, 1983.

3 Ricardo Pais, "'Silêncio', 'ação' e outras palavras roubadas". In Manual de Leitura de *um Hamlet a mais*. João Luís Pereira (ed.). Porto: TNSJ, 2003. Também em http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/REP_1/A6/C20/D8995F15752.pdf.

4 Mónica Guerreiro, "Lugares esquisitos – sobre *um Hamlet a mais*". In *O Elogio do Espectador – 100 espetáculos 100 testemunhos 100 fotografias*. João Luís Pereira (ed.). Porto: TNSJ, 2020. Também em https://www.tnsj.pt/pt/noticias/5728/lugares-esquisitos.

5 João Reis, "100 anos, o tempo de um sopro". *Idem*. Também em https://www.tnsj.pt/pt/noticias/5775/100-anos-o-tempo-de-um-sopro.

6 Alguma informação sobre esta produção de 2015 encontra-se em https://hamlet-barbican.com/.

7 e **8** Ricardo Pais, *ibidem*.

9 Mais informação sobre esta produção de 2021 em https://www.tecascais.com/hamlet/.

10 e **11** Miguel Moreira, no programa de sala do espetáculo, disponível em https://assets.tnsj.pt/documents/49dcc87a-programa-de-sala-hamlet-lange-du-bizarre.pdf.

“Que andais a ler, senhor?”

Se *Hamlet* oferece um número interminável de interpretações, a obra de Shakespeare é virtualmente inesgotável. Sugerimos aqui algumas pistas de leitura, entre as edições do TNSJ.

Fernando Villas-Boas, *Hamlet*.
Enciclopédia Mínima, org. João Luís Pereira, Edição TNSJ, 2022.

> “Não adianta rejeitar o mar de especulações que rodeia *Hamlet*, onde cada um pode continuar a ir buscar, acima de tudo, o seu entretenimento e comoção trágica. A discussão é, afinal, à partida, um eco da sua fantasia.”

William Shakespeare, *Otelo*.
Tradução e prefácio de Daniel Jonas.
Coleção Teatro Nacional São João, 2018.

> “Está em nós sermos assim ou assado. Isso depende de nós, da nossa própria decisão. Se não tivéssemos mentes racionais a contrabalançar os pratos dos nossos apetites, o sangue e a baixeza das nossas naturezas levar-nos-iam aos resultados mais perversos.”

William Shakespeare, *O Rei Lear*.
Tradução e prefácio de António M. Feijó.
Coleção Teatro Nacional São João, 2023.

> “Maravilha-me ver como tu e as tuas filhas se aparentam: elas mandam-me chicotear se eu falar verdade, tu mandas-me chicotear se eu disser mentiras; e alturas há em que me chicoteiam por ficar calado.”

William Shakespeare, *Como Queiram*.
Tradução e prefácio de Daniel Jonas.
Coleção Teatro Nacional São João, 2014.

> "Já dancei, já encantei uma dama, já fui dissimulado com o meu amigo, já fui falinhas mansas com o meu inimigo, já levei três alfaiates à falência, já participei em quatro altercações e uma quase deu escaramuça da antiga."

Stanley Cavell, *O Repúdio do Conhecimento em Sete Peças de Shakespeare*.
Tradução de Alda Rodrigues e prefácio de Daniel Jonas.
Coleção Empilhadora, TNSJ, 2020.

> "Superar o conhecimento é um objetivo que Lear partilha com Otelo, Macbeth e Hamlet; um é levado à loucura por um conhecimento que não pode testar nem rejeitar; outro é assombrado por um conhecimento cuja autoridade não pode impugnar; outro ainda é amaldiçoado por um conhecimento que não pode partilhar."

ANTÓNIO M. FEIJÓ
Tradução
Professor catedrático jubilado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi Diretor da Faculdade e Pró-Reitor da Universidade. Presidente do conselho de administração da Fundação Calouste Gulbenkian desde 2022. Autor de ensaios sobre literatura e dramaturgias para cena. Tradutor de, entre outros textos, *Hamlet* e *O Rei Lear*, de Shakespeare. Mais recentemente, publicou, em 2015, *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo* (*Pessoa & Pascoaes*), em 2017, *A Universidade como Deve Ser,* em coautoria com Miguel Tamen, e em 2020, *O Cânone*, em conjunto com João R. Figueiredo e Miguel Tamen.

NUNO CARDOSO
Encenação
Canas de Senhorim, 1970. Iniciou a carreira em 1994, no CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, ano em que também cofundou o coletivo Visões Úteis e se estreou na encenação. Entre 1998 e 2003, foi diretor artístico do Auditório Nacional Carlos Alberto e, entre 2003 e 2007, do Teatro Carlos Alberto, integrado já na estrutura do TNSJ. Em 2007, assumiu a direção artística do Ao Cabo Teatro, cargo que manteve até 2018. Para esta companhia, encenou inúmeros espetáculos, com textos de autores como Sófocles, Ésquilo, Racine, Molière, Tchékhov, Ibsen, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Friedrich Dürrenmatt, Sarah Kane, Marius von Mayenburg, entre outros. No TNSJ, encenou *O Despertar da Primavera*, de Wedekind; *Plasticina*, de Vassili Sigarev; e *Woyzeck*, de Büchner. Entre 2019 e 2024, foi diretor artístico do TNSJ, tendo encenado, durante esse período, *A Morte de Danton*, de Büchner; *Castro*, de António Ferreira; *O Balcão*, de Genet; *Espectros,* de Ibsen; *KastroKriola*, de Caplan Neves; *Ensaio Sobre a Cegueira*, de Saramago; *Para que os Ventos se Levantem: Uma Oresteia*, de Gurshad Shaheman (em parceria com Catherine Marnas); *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller; *Suécia*, de Pedro Mexia; *Fado Alexandrino*, de Lobo Antunes; e *O Pelicano*, de Strindberg. *Platónov* (2008) foi eleito o melhor espetáculo do ano pelo jornal *Público*. *Demónios*, de Lars Norén, recebeu o Prémio Autores 2016 da SPA, na categoria de Melhor Espetáculo. *Hamlet* é a sua sexta incursão na obra de Shakespeare, tendo também encenado *Ricardo II* (2007), *Medida por Medida* (2012), *Coriolano* (2014), *Timão de Atenas* (2018) e *Lear* (2021).

F. RIBEIRO
Cenografia
Lisboa, 1976. Tem formação em Pintura, Design de Cena, Ilustração e Fotografia. No teatro, concebeu espaços cénicos para espetáculos dirigidos por Adriano Luz, Alberto Villareal, Ana Luísa Guimarães, Andrzej Sadowski, António Cabrita, António Durães, António Feio, António Fonseca, António Pires, Beatriz Batarda, Carla Maciel, Cláudia Gaiolas, Crista Alfaiate, Denis Bernard, Dinarte Branco, Fernando Moreira, Fernando Mota, Gonçalo Waddington, Inês Barahona, Joana Antunes, João de Brito, João Mota, Joaquim Horta, John Romão, José Carretas, José Pedro Gomes, José Wallenstein, Luís Assis, Manuela Pedroso, Manuel Coelho, Marco Martins, Marco Paiva, Marcos Barbosa, Maria João Luís, Marina Nabais, Marta Pazos, Miguel Fragata, Natália Luiza, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, Paula Diogo, Pedro Carraca, Pierre Woltz, Rita Blanco, Rogério Nuno Costa, São Castro, Sara Carinhas, Tiago Guedes, Tiago Rodrigues, Tim Carroll, Tónan Quito, Victor Hugo Pontes e Yaron Lifschitz. Em 2004, ganhou o segundo prémio de Escultura pela Cena d'Arte da Câmara Municipal de Lisboa. Em 2015, recebeu uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

CÁRIN GEADA
Desenho de luz
Lamego, 1991. Formou-se em Luz e Som na ACE – Academia Contemporânea do Espetáculo (2007-10) e, em 2014, concluiu a licenciatura em Produção e Design na ESMAE. Trabalhou

no Teatro do Bolhão como técnica de luz, entre 2010 e 2016, e no canal de televisão Al Arabiya – London Studios, em 2017. Enquanto designer de luz, tem trabalhado com diversos criadores e companhias, como Circolando, Bruno Alexandre, Cristina Carvalhal, Cristina Planas Leitão, Filipe Portugal, Gonçalo Amorim, Joana Providência, João Cardoso, Nuno Cardoso, Marco da Silva Ferreira, Manuel Tur, Marta Cerqueira, Manuel Wiborg, Miguel Pereira, Má Criação, Paulo Mota, Pedro Lamares, Raquel André, Cão Danado, Sara Barros Leitão, Tiago Rodrigues, entre outros. Assumiu a direção técnica dos seguintes festivais: desde 2018, do FITEI; desde 2019, do Festival Interferências; desde 2021, do Alkantara Festival; desde 2023, do DDD. Em 2022, venceu o Prémio Revelação Ageas Teatro Nacional D. Maria II.

JOEL AZEVEDO

Desenho de som e sonoplastia

Licenciado em Audio Technology and Music Industry Studies pela Kingston University of London e Mestre em Comunicação Audiovisual, pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Participou em projetos de som ao vivo, em estúdio e pós-produção áudio com os engenheiros de som Alex Harris (Gateway Sound Education/BBC), Steve Parr (HearNoEvil), e com a realizadora Sophie Meyer (Reuters Television/TF1). Entre 2001 e 2003, colaborou com os estúdios Somnorte em várias séries para canais televisivos (RTP, SIC, TVI). Em instalação, trabalhou com as artistas plásticas Martinha Maia e Carla Cruz. Como diretor de som e sonoplasta em obras de ficção, colaborou com Salomé Martins, Nuno Silva, Luís Porto e Pedro Carvalhinho. Executou a gravação e mistura de obras de Álvaro Salazar, Mozart, Brahms e Komitas. Assinou o desenho de som e sonoplastia de espetáculos de Ricardo Pais, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, Simão do Vale Africano, Manuel Tur, Tiago Correia, João Brites, Jorge Pinto e António Afonso Parra. Em 2007, integrou o departamento de Som do TNSJ, que coordena desde 2022.

PEDRO "PEIXE" CARDOSO

Música

Porto, 1974. Estudou guitarra clássica no Conservatório de Música do Porto, guitarra jazz na ESMAE e pintura na FBAUP. É guitarrista dos Ornatos Violeta e dos Pluto. Criou a Orquestra de Guitarras e Baixos Elétricos, e o projeto Miramar, com o músico Frankie Chavez. Editou os discos *Apneia* e *Motor*, a solo, e *Joyce Alive!*, com o grupo Zelig. Trabalhou com Dead Combo, Drumming, Remix Ensemble, Carlos Bica, Maria João, Joana Sá, Adrien Utley, Zeena Parkins, John Ventimiglia, Perico Sambeat, entre outros. Compôs para o grupo Drumming a peça *Três Histórias* (para guitarra elétrica e percussão) e, em parceria com Ângela da Ponte, *Despique* (para três bandas filarmónicas). No teatro, colaborou em várias encenações de Ana Luena, Bruno Martins, Luísa Pinto e Nuno Cardoso. No cinema, criou com o grupo Zelig a banda sonora de *O Universo de Mya*, de Miguel Clara Vasconcelos, e o filme-concerto *Bucking Broadway*, de John Ford. Na área da dança, colaborou com Joana Providência em *Vestígio*, *Rumor* e *Famílias Imaginárias*. No Teatro Nacional São João, compôs as bandas sonoras de *Lear*, de Shakespeare, *Ensaio Sobre a Cegueira*, de Saramago, *Suécia*, de Pedro Mexia, e *Fado Alexandrino*, de Lobo Antunes, encenações de Nuno Cardoso.

NELSON VIEIRA

Figurinos

Tem formação em Design de Moda, Fotografia e Marketing de Moda. É *fashion stylist* e diretor criativo. Detentor de uma estética própria, trabalhou com diversas personalidades criativas da moda nacional. Tem somado múltiplas colaborações com marcas portuguesas e visto o seu trabalho publicado em diversas revistas nacionais e internacionais, incluindo *Vogue Portugal*, *Vogue Italy Jewellery*, *Vogue Italy Accessories*, *Men's Health*, *REVS*, *Schön!*, *Vice* e *Elle Finland*. No Teatro Nacional São João, foi responsável pelos figurinos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Suécia,* de Pedro Mexia

(2023), *Fado Alexandrino*, de Lobo Antunes (2024), encenações de Nuno Cardoso.

LUÍS PORTO

Vídeo

Frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema e fez oficinas de realização na National Television & Film School e no Raindance, em Londres. Criou a produtora Frame em 2012, dedicando-se à realização e escrita de argumentos para cinema, televisão e publicidade. Estreou-se na ficção televisiva em 2012 com o episódio-piloto da série *Heresia*, seguindo-se a curta-metragem *Deus Providenciará*, a série *4Play*, o documentário *Francisco de Lacerda – Ou a Fragueira ou Paris*, o telefilme *O Ódio das Vilas* e a campanha *Portugal Chama*. Com *Boca do Inferno* (2020), venceu o prémio de Melhor Filme Português no Cinalfama – Lisbon International Film Festival. No teatro, realizou o filme *al mada nada*, a partir do espetáculo de Ricardo Pais, o documentário *Visita* para o TNSJ, e fez os registos de *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn, enc. João Cardoso e Nuno Carinhas, *O Balcão*, de Genet, enc. Nuno Cardoso, e *talvez… Monsanto*, de Ricardo Pais. Colaborou no vídeo de *talvez… Monsanto*, de Ricardo Pais, *Espectros*, de Ibsen, *Ensaio Sobre a Cegueira*, de Saramago, *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, *Fado Alexandrino*, de Lobo Antunes, e *O Pelicano*, de Strindberg, encenações de Nuno Cardoso.

MANUEL TUR

Assistência de encenação

Porto, 1985. Estudou Interpretação na ACE e é licenciado pela ESMAE. É encenador e ator. Trabalhou com Ricardo Pais, Maria Gil, Gábor Tompa, Nuno M Cardoso, Nuno Cardoso, Luís Araújo, Luís Porto, Ricardo Leite, Enrique Urbizu, entre outros. Encenou *Tu Acreditas no Que Quiseres*, a partir de *Loucos por Amor*, de Sam Shepard; *O Amor é um Franco-Atirador*, de Lola Arias; *Longe da Vista – um projecto sobre a despedida* e *Mulheres-Tráfico*; *O Pelicano*, de Strindberg; *Tatuagem*, de Dea Loher; *SOLO*, com o bailarino Deeogo Oliveira; *Livro de Horas*, de Rui Manuel Amaral; *Pátria*, de Bernardo Carvalho; *Airbnb & Nuvens: uma rádio-novela*, de Luísa Costa Gomes; *Between Lands – Running For Democracy*, com textos de Mickaël de Oliveira, José Manuel Mora, Charlotte Lagrange, Lena Kitsopoulou, Pier Lorenzo Pisano e Rachida Lambaret; *Suite Molière*, leitura encenada a partir de peças de Jean-Baptiste Poquelin; *Viatge a Portugal*, de Joana Craveiro; *20 de Novembro*, de Lars Norén; *Felizmente Sãozinha*, de Bernardo Fortuna, e *A Nossa Última Manhã Aqui*. Está a preparar a encenação de *Class Enemy*, de Nigel Williams.

ROLDY HARRYS

Movimento

Cuba, 1980. Estudou no ISA – Instituto Superior de Artes (Havana). Trabalha regularmente como coreógrafo, bailarino, preparador físico (para espetáculos), professor de dança, cantor e assistente de produção. Foi bailarino residente no Casino da Póvoa de Varzim e no Casino de Espinho. Participa em projetos de inclusão social, sendo o mais recente dar aulas na secção feminina do Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo. Atualmente, integra a Companhia de Dança Sabor Latino, como bailarino, coreógrafo e cantor. No Teatro Nacional São João, integrou as equipas de *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, *Suécia*, de Pedro Mexia, *Fado Alexandrino*, de Lobo Antunes, e *O Pelicano*, de Strindberg, encenações de Nuno Cardoso.

ALBERTO MAGASSELA

Fantasma; Outro Coveiro

Maputo, 1966. Tem formação em Matemática e Física. Ator desde 1980. Em Moçambique, trabalhou com a companhia M'Beu e o Grupo Profissional Mutumbela Go-Go, em criações com textos de Mia Couto, Eduardo White ou Nelson Saúte, e apresentações em festivais europeus. A partir de 1996, integra o elenco de vários espetáculos do Teatro São João, encenados por

Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Paulo Castro, Nuno Carinhas e Rogério de Carvalho, tendo-se estreado com *Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente. Trabalhou ainda com outras companhias e encenadores, como Natália Luiza, Miguel Seabra, Nuno Cardoso, João Grosso, José Wallenstein, Fernando Mora Ramos, Fernando Moreira, Carlos Pimenta, Paula Sousa e Álvaro Correia. No cinema, participou em filmes de Carlos Assis, João Maia, Fernando Vendrell, Ricardo Pinho, Alison Murray, José Carlos de Oliveira, Carlos Coelho da Silva, Zezé Gamboa, João Ribeiro, entre outros. Em televisão, integrou várias séries e novelas, como *SOS Crianças, Os Fintas*, *A Senhora das Águas, Podia Acabar o Mundo* ou *A Única Mulher*.

JOANA CARVALHO
Gertrud
Porto, 1977. Tem formação em Psicologia e Interpretação. Integra a Musgo e trabalhou com Circolando, Ao Cabo Teatro, Panmixia e ASSéDIO. Participou em espetáculos encenados por Fernando Mora Ramos, Ana Luena, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Cardoso, José Topa, Claire Binyon, Alberto Grilli, Ricardo Alves, José Leitão, Cristina Carvalhal, Lígia Roque, André Braga e Cláudia Figueiredo, Joana Moraes, entre outros. No Teatro São João, fez parte dos elencos de *Breve Sumário da História de Deus* e *Floresta de Enganos,* de Gil Vicente, *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, *Macbeth*, *Otelo* e *Lear*, de Shakespeare, *Exatamente Antunes,* de Jacinto Lucas Pires, *O Fim das Possibilidades*, de Sarrazac, *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Crimp, *A Promessa*, de Bernardo Santareno, *A Morte de Danton*, de Büchner, *Castro*, de António Ferreira, *O Balcão*, de Genet, *Espectros*, de Ibsen, *Ensaio Sobre a Cegueira*, de Saramago, *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, *Suécia*, de Pedro Mexia, *Fado Alexandrino,* de Lobo Antunes, e *O Pelicano*, de Strindberg. Faz dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica.

JOÃO CRAVO CARDOSO
Horácio
Porto, 1991. Fez o curso de ator na Academia Contemporânea do Espectáculo (ACE), instituição onde trabalhou com António Capelo, João Paulo Costa, António Júlio, Magda Henriques e Maria do Céu Ribeiro. Estreou-se como profissional em 2012, tendo integrado espetáculos de várias companhias, como Viv'Arte, Teatro do Bolhão, Teatro Experimental do Porto, Ao Cabo Teatro, École des Maîtres, entre outras. Destaque-se a participação em *Fome Longe*, de Zeferino Mota (2013), com encenação de António Júlio; *Ájax*, de Sófocles (2014), com encenação de Nuno Cardoso; *Nós Somos os Rolling Stones*, de Rui Pina Coelho (2014), com encenação de Gonçalo Amorim; *Perigo Feliz* (2018) e *Iphigénie* (2023), de Tiago Rodrigues, o segundo com encenação de Anne Théron; *Salomé*, de Oscar Wilde (2023), com encenação de Mónica Calle; e *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco (2024), com encenação de Maria João Vicente. Também trabalha em cinema e televisão.

JORGE MOTA
Francisco; Ator 1; Ator Rei; Ator Rainha; Luciano; Coveiro; Capitão
Ucha, Barcelos, 1955. É ator profissional desde 1979, tendo trabalhado com companhias como TEAR, Pé de Vento, Seiva Trupe, ASSéDIO, Ensemble, Teatro Plástico, Teatro Experimental do Porto ou Arena Ensemble. Em cinema, participou em filmes de José Pedro Lopes, Rui Pedro Sousa, Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Rodrigo Areias, Tiago Guedes, José Carlos de Oliveira e José Filipe Costa. Em televisão, colaborou em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par da atividade de intérprete e diretor de interpretação em dobragens. Foi cofundador da ACE, professor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No Teatro Nacional São João, integrou elencos de múltiplos espetáculos de Silviu Purcărete, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Giorgio Barberio

Corsetti, Nuno Cardoso ou João Cardoso, a partir de textos de Shakespeare, Gil Vicente, Carlo Gozzi, Martin Crimp, Alfred de Musset, Tchékhov, entre outros. Os seus mais recentes espetáculos incluem *Ensaio Sobre a Cegueira*, de Saramago, *As Bruxas de Salém,* de Arthur Miller, *Suécia*, de Pedro Mexia, *Fado Alexandrino*, de Lobo Antunes, e *O Pelicano*, de Strindberg, encenações de Nuno Cardoso.

LISA REIS

Ofélia

São Vicente, Mindelo, 1999. Licenciou-se na ESMAE em 2021. Faz teatro desde 2013, altura em que integrou a Companhia 50 Pessoa, apresentando *Dodaia* e *Depox de Sabe Morre Ka Nada,* encenadas por Nick Fortes. Em 2016, no âmbito do Curso de Iniciação Teatral do Centro Cultural Português do Mindelo, participou em *Somos Todos Ubu*, de Chica Carelli, e *Lisístrata*, de João Branco. Em 2018, integrou o projeto de dramaturgia do K Cena com o Teatro Nacional São João, Teatro Nacional D. Maria II e Teatro Viriato, cocriando o texto *Tempostade*. Trabalhou como atriz com Paulo de Moraes, Paulo Calatré, Graeme Pulleyn e João Branco. Foi assistente de encenação em espetáculos de João Branco e Chica Carelli. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *KastroKriola*, de Caplan Neves, a partir de *Castro*, de António Ferreira, *Lear*, de Shakespeare, *Ensaio Sobre a Cegueira*, de Saramago, *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, *Suécia*, de Pedro Mexia, *Fado Alexandrino*, de Lobo Antunes, *O Pelicano*, de Strindberg, encenações de Nuno Cardoso; e *Um Sonho*, de Strindberg, encenado por Bruno Bravo.

MÁRIO SANTOS

Polónio; Capitão; Padre

Gabela (Angola), 1973. Formou-se no curso de Interpretação da ACE – Academia Contemporânea do Espetáculo. Foi membro fundador da companhia Teatro Bruto e trabalhou com as estruturas Ao Cabo Teatro, Teatro do Bolhão, Ensemble – Sociedade de Actores, Teatro Plástico, Panmixia, ASSéDIO, En Votre Compagnie. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira (2020), *O Balcão*, de Genet (2020), *Espectros*, de Ibsen (2021), *Lear*, de Shakespeare (2021), *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023), encenados por Nuno Cardoso; *À Espera de Godot*, de Beckett, encenado por Gábor Tompa (2021); e *Floresta de Enganos*, de Gil Vicente, com encenação de João Pedro Vaz (2022). Participou em várias séries e novelas para televisão. Faz dobragens de animação e de imagem real desde 1998.

PATRÍCIA QUEIRÓS

Guildenstern; Osric

Lousada, 1983. Frequentou o curso de Interpretação da ESMAE. Integrou elencos do Teatro Independente de Paranhos, Teatro da Palmilha Dentada, Teatro Pé de Vento, Teatro da Rainha, Astro Fingido, Teatro do Frio, Contilheiras, Radar 360º e Agente a Norte. Em cinema e televisão, participou nos filmes *Balas e Bolinhos 3 – O Último Capítulo* e *Bad Investigate*, e nas minisséries *Mulheres de Abril*, *Dentro*, *Vidago Palace* (RTP), entre outros. Comediante residente no programa da RTP Praça da Alegria, entre 2018 e 2020. Formadora em *workshops* e aulas de expressão dramática para crianças, jovens e adultos, em escolas profissionais de teatro e empresas. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, *Suécia*, de Pedro Mexia, *Fado Alexandrino*, de Lobo Antunes e *O Pelicano*, de Strindberg, encenações de Nuno Cardoso; e *Um Sonho*, de Strindberg, encenado por Bruno Bravo. Orientou os Clubes de Teatro Sub-18 e Sub-88. Foi distinguida pela Junta de Freguesia de Caíde (Mérito Cultural, 2013) e pela Câmara Municipal de Lousada (Medalha de Prata, 2014).

PAULO FREIXINHO
Rosencrantz; Marcelo; Voltemando
Coimbra, 1972. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Ator desde 1994. Cofundador do Teatro Bruto e colaborador regular das companhias ASSéDIO e Ensemble. Participou em espetáculos encenados por José Carretas, Rogério de Carvalho, João Garcia Miguel, José Caldas, João Cardoso e Jorge Pinto. No Teatro São João, trabalhou em produções de Nuno Carinhas e Ricardo Pais, tendo ainda integrado espetáculos encenados por Silviu Purcărete, José Wallenstein, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, Bruno Bravo, entre outros. Destaque-se *UBUs*, de Alfred Jarry, *Tambores na Noite*, de Brecht, *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, *Ensaio Sobre a Cegueira*, de Saramago, *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, *Suécia*, de Pedro Mexia, *Fado Alexandrino*, de Lobo Antunes, *Um Sonho* e *O Pelicano*, de Strindberg, e também *O Mercador de Veneza*, *Macbeth*, *Otelo* e *Lear*, de Shakespeare.

PEDRO ALMENDRA
Claudius
Braga, 1976. É ator, encenador e formador. Participou em espetáculos de Afonso Fonseca, Emília Silvestre, Ricardo Pais, Nuno M Cardoso, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, Júnior Sampaio, João Paulo Costa, Lautaro Vilo, Sanja Mitrovic, Marta Freitas, Manuel Tur, entre outros. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de espetáculos de Ricardo Pais (*Castro*, *um Hamlet a mais*, *UBUs*, *D. João*, *O Saque*, *Turismo Infinito*, *O Mercador de Veneza*, *al mada nada*, entre outros), António Durães, João Henriques, Nuno M Cardoso, Nuno Cardoso e Nuno Carinhas (*Tambores na Noite*, *Os Últimos Dias da Humanidade*, *Otelo*). Encenou *Oresteia – (isto não é uma tragédia)*, a partir de Sófocles, *Amor aos Pedaços*, de Ana Luísa Amaral, *(Des)humanidade*, *Amor de Anjo* e *Um Dia para Dizer Adeus*, de Marta Freitas. Lecionou seminários de interpretação e voz, expressão dramática e direção de atores, e foi docente no Balleteatro. É cofundador da Associação Cultural – Mundo Razoável e integra a *AMANDA*: Associação Medida Anónima – Núcleo Dramaturgia Ação. Em cinema, trabalhou com Tiago Guedes e Frederico Serra, António-Pedro Vasconcelos, Edgar Pêra, Jorge Quintela, Patrícia Sequeira, entre outros.

PEDRO FRIAS
Hamlet
Porto, 1980. Ator, encenador e cantor. Foi membro fundador da companhia Mau Artista e fez parte da equipa artística da ASSéDIO. Participou no elenco de múltiplas peças encenadas por Victor Hugo Pontes, João Cardoso, Nuno Cardoso, Paulo Calatré, Ricardo Alves e Giacomo Scalisi, a partir de textos de Howard Barker, Anthony Shaffer, Gorki, Racine, Lars Norén, entre outros. No Teatro Nacional São João, participou em encenações de Nuno Carinhas, Ricardo Pais, João Cardoso, Bruno Bravo e Nuno Cardoso, muitas das quais como membro do elenco residente, a partir de textos de Gil Vicente, Brecht, Shakespeare, Bernardo Santareno, António Ferreira, Saramago, Arthur Miller, Pedro Mexia, Lobo Antunes, Strindberg, entre outros. Como encenador, destacam-se os espetáculos *Noite*, a partir de *A Nebulosa*, de Pasolini, *Made in China* e *Ossário*, de Mark O'Rowe, e *Shot to Nothing*, de Sandro William Junqueira. Em televisão e cinema, colaborou com realizadores como Patrícia Sequeira, Jorge Cramez, Cláudia Clemente, Saguenail ou Manuel Pureza. Em 2016, foi nomeado pela SPA para a categoria de Melhor Ator pela sua interpretação em *Demónios*, de Lars Norén.

SANDRO FELICIANO
Laertes
Lisboa, 2005. Estreou-se aos 8 anos numa produção da PALCO – Escola de Teatro do Grémio, tendo participado em vários espetáculos

da companhia, a partir de textos de Pessoa, Tchékhov ou Goldoni. Frequentou *workshops* em diferentes áreas das artes do palco com Patrícia Soso, Bruno Cochat, Pablo Evoé, Daniel Gonçalves, Lara Barradas, Marlene Barreto, Catarina Aidos e Sandro William Junqueira. Em 2021, ingressou na Escola Profissional de Teatro de Cascais, tendo participado em peças de Strindberg, Gil Vicente, Bernard-Marie Koltès, Jean Genet, entre outros. No Teatro Nacional Dona Maria II, integrou os elencos de *Casa Portuguesa* (2022) e *A Farsa de Inês Pereira* (2023), encenados por Pedro Penim.

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO
Pedro Sobrado
Cláudia Leite
Nuno Mouro

GABINETE DO CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

ASSESSORES
João Luís Pereira
Maria Miguel von Hafe

ASSISTENTE
Paula Almeida

COMUNICAÇÃO
Maria João Pereira

MOTORISTA
António Ferreira

ATORES
Joana Carvalho
Lisa Reis
Patrícia Queirós
Paulo Freixinho
Pedro Almendra
Pedro Frias

PRODUÇÃO
Maria João Teixeira
Alexandra Novo
Eunice Basto
Inês Sousa
João Cunha
Mónica Rocha
Maria do Céu Soares

CENOGRAFIA
Teresa Grácio

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS
Elisabete Leão
Nazaré Fernandes
Virgínia Pereira
Isabel Pereira
Guilherme Monteiro
Dora Pereira

PALCO
Emanuel Pina
Diná Gonçalves

CENA
Pedro Guimarães
Cátia Esteves
Andrea Graf

SOM
Joel Azevedo
António Bica
Miguel Pereira
João Pedro Soares

LUZ
Filipe Pinheiro
Adão Gonçalves
Alexandre Vieira
José Rodrigues
Nuno Gonçalves
Marcelo Ribeiro

MAQUINARIA
Filipe Silva
António Quaresma
Carlos Barbosa
Joel Santos
Jorge Silva
Paulo Ferreira
Nuno Guedes
Telma Moreira

VÍDEO
Fernando Costa
Hugo Moutinho

COMUNICAÇÃO
Patrícia Carneiro Oliveira

COMUNICAÇÃO E PROMOÇÃO
Joana Guimarães

IMPRENSA
Francisca Amorim

EDIÇÕES
Rui Manuel Amaral
Ana Almeida
Fátima Castro Silva

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO
Paula Braga
Joana Miguel Moreira

CENTRO EDUCATIVO
Luísa Corte-Real
Teresa Batista
Carla Medina
Rita Pinheiro

ACOLHIMENTO E GESTÃO DE PÚBLICOS
Rosalina Babo
Patrícia Oliveira
Sónia Silva
Sérgio Silva
Manuela Albuquerque
Patrícia Teixeira
Rita Macedo
Ana Dias

PATRIMÓNIO
Carlos Miguel Chaves
Liliana Oliveira

MANUTENÇÃO
Celso Costa
Abílio Barbosa
Manuel Vieira
Paulo Rodrigues
Tiago Castro
Nuno Braga

LIMPEZA
Belisa Batista

GESTÃO
Domingos Costa

CONTABILIDADE E CONTROLO DE GESTÃO
Fernando Neves
Carlos Magalhães
Cecília Ferreira

CONTRATAÇÃO PÚBLICA
Susana Cruz
Paula Gonçalves

SISTEMAS DE INFORMAÇÃO
André Pinto
Paulo Veiga
Eliânderson Santos

PESSOAS
Sandra Martins
Helena Carvalho
Manuela Alves

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Maria João Teixeira
PRODUÇÃO EXECUTIVA
Mónica Rocha
Inês Sousa
João Cunha
DIREÇÃO DE PALCO
Emanuel Pina
ADJUNTO DO DIRETOR DE PALCO
Filipe Silva
DIREÇÃO DE CENA
Pedro Guimarães
Andrea Graf
CENOGRAFIA
Teresa Grácio (coordenação)
LUZ
Filipe Pinheiro (coordenação)
Adão Gonçalves
Alexandre Vieira
José Rodrigues
Nuno Gonçalves
Marcelo Ribeiro
MAQUINARIA
Filipe Silva (coordenação)
António Quaresma
Carlos Barbosa
Joel Santos
Jorge Silva
Nuno Guedes
Paulo Ferreira
Telma Moreira
SOM
Joel Azevedo (coordenação)
Miguel Pereira
João Pedro Soares
VÍDEO
Fernando Costa

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS
Elisabete Leão (coordenação)
MESTRA-COSTUREIRA
Nazaré Fernandes
COSTUREIRA
Virgínia Pereira
ADERECISTA DE GUARDA-ROUPA
Isabel Pereira
ADERECISTAS
Dora Pereira
Guilherme Monteiro
ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO (ESTAGIÁRIA)
Sara Azevedo
OPERAÇÃO DE LEGENDAGEM
José António Cunha
LÍNGUA GESTUAL PORTUGUESA
Ana Oliveira
Jorge Ferreira
AUDIODESCRIÇÃO
AR – Produções, Lda.

APOIO

Porto.

APOIOS À DIVULGAÇÃO

AGRADECIMENTOS
Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública

Teatro São João
Praça da Batalha
4000-102 Porto

Teatro Carlos Alberto
Rua das Oliveiras, 43
4050-449 Porto

Mosteiro de São Bento da Vitória
Rua de São Bento da Vitória
4050-543 Porto

www.tnsj.pt
geral@tnsj.pt
T 22 340 19 00

EDIÇÃO
Teatro Nacional São João
COORDENAÇÃO
Rui Manuel Amaral
DOCUMENTAÇÃO
Paula Braga
MODELO GRÁFICO
Joana Monteiro
CAPA E PAGINAÇÃO
SAL Studio
FOTOGRAFIA
José Caldeira
IMPRESSÃO
Papelmunde

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo.
O uso de telemóveis e outros dispositivos eletrónicos é incómodo, tanto para os atores como para os espectadores.

Everything and Nothing

Ninguém existiu nele: por trás do seu rosto (que mesmo através das más pinturas da época não se parece com nenhum outro) e das suas palavras, que eram copiosas, fantásticas e agitadas, não havia mais que um pouco de frio, um sonho não sonhado por alguém. A princípio acreditou que todas as pessoas fossem como ele, mas a estranheza de um companheiro com quem começara a comentar essa vacuidade revelou-lhe o seu erro e deixou-o perceber para sempre que um indivíduo não deve diferir da espécie. Uma vez pensou que nos livros acharia remédio para o seu mal e assim aprendeu o pouco latim e menos grego de que falaria um contemporâneo; depois considerou que no exercício de um rito elementar da humanidade bem poderia estar o que buscava e deixou-se iniciar por Anne Hathaway, durante uma longa sesta de junho. Aos vinte e tal anos foi para Londres. Já se tinha instintivamente adestrado no hábito de simular que era alguém para que não se descobrisse a sua condição de ninguém; em Londres encontrou a profissão para que estava predestinado, a do ator, que, num cenário, finge ser outro diante de um conjunto de pessoas que fingem tomá-lo por esse outro. As tarefas histriónicas ensinaram-lhe uma felicidade singular, porventura a primeira

que conheceu; mas aclamado o último verso e retirado de cena o último morto, o odiado sabor da irrealidade recaía sobre ele. Deixava de ser Ferrex ou Tamerlão e voltava a ser ninguém. Acossado, deu em imaginar outros heróis e outras fábulas trágicas. Assim, enquanto o corpo cumpria o seu destino de corpo, em lupanares e tabernas de Londres, a alma que o habitava era César, que desatende a admonição do áugure, e Julieta, a que se cansa da cotovia, e Macbeth, que conversa no páramo com as bruxas que também são as parcas. Ninguém foi tantos homens como aquele homem, que, à semelhança do egípcio Proteu, pôde esgotar todas as aparências do ser. Deixou por vezes, nalgum recanto da obra, uma confissão, seguro de que a não decifrariam; Ricardo afirma que só na sua pessoa faz o papel de muitos, e Iago diz em curiosas palavras "não sou o que sou". A identidade fundamental de existir, sonhar e representar inspirou-lhe passagens famosas.

Vinte anos persistiu nessa alucinação dirigida, mas uma manhã surpreenderam-no o fastio e o horror de ser tantos reis que morrem pela espada e tantos infelizes amantes que convergem, divergem e melodiosamente agonizam. Naquele mesmo dia resolveu vender o seu teatro. Antes de uma semana tinha regressado à terra natal, onde recuperou as árvores e o rio da infância e os não vinculou aos outros que a sua musa tinha celebrado, ilustres de alusão mitológica e de vozes latinas. Tinha de ser alguém; foi um empresário retirado que fez fortuna e a quem interessam os empréstimos, os litígios e a pequena usura. Nesse carácter ditou o árido testamento que conhecemos, do qual deliberadamente excluiu qualquer traço patético ou literário. Costumavam visitar o seu retiro amigos de Londres e retomava para eles o papel de poeta.

A história acrescenta que, antes ou depois de morrer, se achou frente a Deus e lhe disse: "Eu, que tantos homens fui em vão, quero ser um e eu." A voz de Deus respondeu-lhe, de um turbilhão: "Também eu não sou; sonhei o mundo como tu sonhaste a tua obra, meu Shakespeare, e entre as formas do meu sonho estás tu, que como eu és muitos e ninguém."

JORGE LUIS BORGES – *O Fazedor*
Trad. **Fernando Pinto do Amaral**.

Tenho palavras para te dizer ao ouvido que te deixarão mudo.

William Shakespeare