

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



PROVOCATIO
TRABALHO DE PROJETO

HENRIQUE GOMES

05/2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



PROVOCATIO

TRABALHO DE PROJETO

Henrique Gomes

Trabalho de Projeto submetida(o) à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica do Professor David Antunes.

Dedicatória

Dedico a presente dissertação à minha irmã, que me ensina todos os dias o poder da determinação e da resiliência, à Rita pela paciência e pelo amor, à minha mãe que bem intencionada me deseja uma melhor sorte, todos os dias, à minha tia Ana que me mostrou, além fronteiras, o prazer de assistir a espectáculos mesmo em línguas que não conheço, ao meu pai de quem julgo ter herdado o impulso artístico, aos meus colegas actores que todos os dias me ajudam a crescer e a ser melhor, e aos meus professores, sem os quais nunca teria a coragem de ser livre e de ser feliz. Dedico, ainda, em especial ao John Frey que me ensinou a sonhar alto e de quem me recordo todos os dias.

Agradecimentos

Agradeço ao Carlos Avilez e a todos os colaboradores com o Teatro Experimental de Cascais a forma como fui recebido e tratado. Agradeço ao José Condessa pela forma extraordinária como foi anfitrião e me mostrou, no primeiro momento, as entranhas do Teatro Experimental de Cascais, fazendo-me sentir imediatamente em casa; ao Fernando Alvarez todos os elementos facultados e a aturada paciência na realização de toda a maquilhagem e, finalmente, ao Rodrigo Aleixo, quem tive o prazer e a honra de acompanhar na assistência à encenação do presente projecto, e com quem aprendi tantas coisas relevantes, na condução dum espectáculo e, sobretudo, na condução da vida.

Finalmente, um agradecimento especial a todos os que, no exercício da dura profissão que abraço, me deram resposta aos emails. Que nunca deixem de reservar tempo aos que os interpelam, pois que o silêncio é como não existir.

Resumo

A provocação do outro, actor ou membro do público, através da surpresa, de uma acção inesperada, de um silêncio ou gesto indutivo, representam formas activas de conexão e de participação num objecto artístico.

O Teatro não existe sem a presença de uma audiência e do contributo desta para o resultado final.

O Teatro enquanto experiência social faz disparar a actividade em neurónios espelho de outros actores em cena e dos membros do público assim provocando sensações e emoções.

Palavras-chave: audiência, participação, provocação, estímulos sensoriais, emoções.

Abstract

Provocation in art form, in theatre, during a scene, either aiming other actors, or the audience, using surprise, unexpected actions, silence, or impulses, constitutes an active form of connection and invites others to participate in the art making.

Theatre itself does not exist without the audience's physical presence and contribution to the end result.

Theatre as a social experiment fires up mirror neurons, and brings to life sensations and emotions in other actors and in the audience members.

Key words: Audience, participation, provocation, sensory stimuli, emotions.

Índice PROVOCATIO

Dedicatória	5
Agradecimentos.....	7
Resumo.....	9
Abstract	9
Índice.....	11
Índice de Imagens.....	13
INTRODUÇÃO.....	15
1. DA PROVOCAÇÃO: O HISTÓRICO PROFISSIONAL	19
1.1 O Projecto “O BEIJO”	21
1.2 Esta mensagem é para ti.....	27
1.3. FORMAÇÃO CEGOC - Gestão de conflitos e de reclamações.....	29
1.4 Immersive Gaming - The Corporate Edition	31
1.5 Da Magia ao Ilusionismo. A Misdirection e a condução dos olhos e da percepção .	35
1.6 Da Retórica Forense - A conexão através da presença e da palavra	39
2. O ESPECTADOR: SEGUIR E SER SEGUIDO.....	41
3. HAMLET: O PAPEL DO PÚBLICO E A LOUCURA.....	45
4. A MÁQUINA DO ESPECTÁCULO: DA LINHA DE ENCENAÇÃO.....	49
5. DA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS.....	57
Guildenstern.....	57
Personagem Clownesca	61
6. CONCLUSÕES E DESCOBERTAS	65
Bibliografia.....	67
ANEXOS.....	69

Índice de Imagens

- **Figura 1** - Espectáculo “o Beijo”, apresentação no Festival de Teatro Internacional de Setúbal (31/08/2019)
- **Figura 2** - Foto de ensaios do Espectáculo “o Beijo”, ESTC (2019)
- **Figura 3** - Foto de ensaios do Espectáculo “o Beijo”, Setúbal (2019)
- **Figura 4** - Foto de ensaios do Espectáculo “o Beijo”, ESTC (2019)
- **Figura 5** - Foto de divulgação do programa da SIC “Esta mensagem é para ti”, Mirandela (2019)
- **Figura 6** - Foto de divulgação do programa da SIC “Esta mensagem é para ti”, Tuizelo (2019)
- **Figura 7** - Foto de divulgação do programa da SIC “Esta mensagem é para ti”, Algés (2019)
- **Figura 8** - Foto de divulgação do programa da SIC “Esta mensagem é para ti”, Covilhã (2019)
- **Figura 9** - logotipo da Empresa Immersive Gaming - The Corporate Edition
- **Figura 10** - Foto do Professor Gaspar na Rua - Immersive Gaming - The Corporate Edition (2019)
- **Figura 11** - Acção via ZOOM organizada pela Empresa Immersive Gaming - The Corporate Edition (2021)
- **Figura 12** - Foto de aula de Magia inserido no Workshop “Sonhos de longos dias de Verão” do ciclo “Artes nas Férias de Verão”, Fábrica das Artes, CCB (08/2019).
- **Figura 13** - Desenho explicativo do funcionamento dos neurónios espelho em macacos. Fonte: <https://neuroexpression.wordpress.com/2014/07/22/what-do-chameleons-brands-and-mirror-neurons-have-in-common-2/>
- **Figura 14** - Foto de ensaios presenciais no Teatro Experimental de Cascais (Cena do acolhimento dos actores por Hamlet - Cena II, do Acto Terceiro), por Henrique Gomes
- **Figura 15** - Foto de ensaios via Zoom
- **Figura 16** - Foto de ensaios presenciais no Teatro Experimental de Cascais, por Ricardo Rodrigues.
- **Figura 17** - Foto de ensaios presenciais no Teatro Experimental de Cascais, por Ricardo Rodrigues.
- **Figura 18** - Foto de ensaios presenciais no Teatro Experimental de Cascais, por Ricardo Rodrigues.
- **Figura 19** - Foto de ensaios presenciais no Teatro Experimental de Cascais, por Ricardo Rodrigues.
- **Figura 20** - Foto de ensaios presenciais no Teatro Experimental de Cascais, por Ricardo Rodrigues.

INTRODUÇÃO

O questionamento e descobertas que doravante aqui se promovem partem de uma premissa fundamental: a indispensabilidade do outro, o espectador, na concretização do objecto artístico teatral.

As suas reacções, a sua percepção e leitura dos comportamentos cénicos (incluindo a confusão que sente e que pode manifestar sobre o que faz, ou não, parte do objecto artístico) são dilemas desejados e o ponto de partida para a tomada de decisões e escolhas psicológicas que o ajudam a posicionar-se em relação ao que está a ver.

Significa isto que criação artística, tal como a concebo, não se cinge nem se esgota no trabalho de reflexão e de concretização isolado do artista, ela vive necessariamente da participação do público, seja ela por reacção expressa ou pelo desconforto vivido interiormente.

Constituem, pois, elementos típicos deste tipo de trabalho, a surpresa, a atenção constante, uma presença em cena activa e viva, dialogante, que criam, ou reforçam, no espectador a ideia de uma experiência única e individual.

Ora, o presente trabalho encontrava-se pensado para o final de 2019, contudo, mercê de situações incontroláveis foi, imprevisivelmente, projectado para o epicentro de uma pandemia.

Propondo-se dissecar e experimentar as fronteiras e graus de participação do público num objecto artístico destinado a provocá-lo e a espicaçá-lo, o experimento viu-se, quase irremediavelmente, privado da sua matéria prima: a audiência.

A pandemia, fenómeno atípico ocorrido durante a confortável e regular evolução de estilos, linhas e modas que se sucedem e entrecruzam sem rupturas abruptas involuntárias, inviabilizou, numa primeira fase, a realização de espectáculos, bem como o convívio inerente ao evento performativo. Essa indisponibilidade física introduziu uma nova dimensão no questionamento sobre o papel do público. Já não apenas sobre a necessidade do espectador, mas sobre a exigência da sua efectiva presença física.

Poderá, então, o objecto artístico teatral sobreviver ou, sequer, existir sem público presencial? Ou perguntando de outro modo, será a manifestação artística, despojada de público presencial, ainda Teatro? Walter Benjamin parece ter dado a resposta em 1936, no seu estudo intitulado “a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”.

Por força do ensejo (para não dizer da necessidade intelectual e financeira) de reagir à suspensão dos espectáculos e, por conseguinte, à impossibilidade de compartilhar o espaço cénico com o público, rápidos foram os caminhos alternativos trilhados com vista à realização de eventos sucedâneos, sob a forma de encontros digitais, proporcionados pelas redes sociais. Num primeiro momento, intermédio, até que as salas voltassem a abrir com regras apertadas e forte condicionamento de plateias, foram exibidos, ou melhor dizendo, reproduzidos espectáculos. Alguns registados “à socapa”, sem grandes cuidados e qualidade, outros captados com notório rigor e com realização, o que inevitavelmente introduziu a ideia de percepção comandada, ou de teatro editado.

O espectador já não olha para o que quer, mas para aquilo que é editado, e por isso, escolhido por um terceiro, o realizador. Retomamos, com extraordinária actualidade, o que Walter Benjamin, num contexto diametralmente distinto expôs a propósito

Quais são esses acontecimentos não-artísticos re-produzidos no filme? A resposta está na forma sui generis com que o ator cinematográfico representa o seu papel. Ao contrá-rio do ator de teatro, o intérprete de um filme não representa diante de um público qualquer a cena a ser repro-duzida, e sim diante de um grêmio de especialistas - produtor, diretor, operador, engenheiro do som ou da ilu-minação, etc. - que a todo o momento tem o direito de intervir. Do ponto de vista social, é uma característica muito importante. A intervenção de um grêmio de técnicos é, com efeito, típica do desempenho esportivo e, em geral, da execução de um teste. É uma intervenção desse tipo que determina, em grande parte, o processo de produção cinematográfica. Como se sabe, muitos trechos são filmados em múltiplas variantes. Um grito de so-corro, por exemplo, pode ser registrado em várias versões. O montador procede então à seleção, escolhendo uma delas como quem proclama um recorde. Um acontecimento filmado no estúdio distingue-se assim de um acontecimento real como um disco lançado num estádio, numa competição esportiva, se distingue do mesmo disco, no mesmo local, com a mesma trajetória e cujo lançamento tivesse como efeito a morte de um homem. O primeiro ato seria a execução de um teste, mas não o segundo. Porém a execução desse teste, por parte do ator de cinema, tem uma característica muito especial. Ela consiste em ultrapassar um certo limite que restringe num âmbito muito estreito o valor social dos testes. Esse limite não se aplica à competição esportiva, e sim aos testes mecanizados. O esportista só conhece, num certo sentido, os testes naturais. Ele executa tarefas impostas pela natureza, e não por um aparelho, salvo casos excepcionais, como o do atleta Nurmi, de quem se dizia que "corria contra o relógio". Ao contrário, o processo do trabalho submete o operário a inúmeras provas mecânicas, principalmente depois da introdução da cadeia de montagem. Essas provas ocorrem implicitamente: quem não as passa com êxito, é excluído do processo do trabalho.

Elas podem também ser explícitas, como nos institutos de orientação profissional. Num e noutro caso, aparece o limite acima referido. Ele consiste no seguinte: essas provas não podem ser mostradas, como seria desejável, e como acontece com as provas esportivas. É esta a especificidade do cinema: ele torna mostrável a execução do teste, na medida em que transforma num teste essa "mostrabilidade". O intérprete do filme não representa diante de um público, mas de um aparelho.

(...)

As exigências técnicas impostas ao ator de cinema são diferentes das que se colocam para o ator de teatro. Os astros cinematográficos só muito raramente são bons atores, no sentido do teatro. Ao contrário, em sua maioria foram atores de segunda ou terceira ordem, aos quais o cinema abriu uma grande carreira. Do mesmo modo, os atores de cinema que tentaram passar da tela para o palco não foram, em geral, os melhores, e na maioria das vezes a tentativa malogrou. Esse fenômeno está ligado à natureza específica do cinema, pela qual é menos importante que o intérprete represente um personagem diante do público que ele represente a si mesmo diante da câmara. O ator cinematográfico típico só representa a si mesmo. Nisso, essa arte é a antítese da pantomima. Essa circunstância limita seu campo de ação no palco, mas o amplia extraordinariamente no cinema. Pois o astro de cinema impressiona seu público, sobretudo porque parece abrir a todos, a partir do seu exemplo, a possibilidade de "fazer cinema". A idéia de se fazer reproduzir pela câmara exerce uma enorme atração sobre o homem moderno. Sem dúvida, os adolescentes de outrora também sonhavam em entrar no teatro. Porém o sonho de fazer cinema tem sobre o anterior duas vantagens, decisivas. Em primeiro lugar, é realizável, porque o cinema absorve muito mais atores que o teatro, já que no filme cada intérprete representa somente a si mesmo. Em segundo lugar, é mais audacioso, porque a idéia de uma difusão em massa da sua própria figura, de sua própria voz, faz empalidecer a glória do grande artista teatral.

(Benjamin, 1936/1955)

As restrições impostas por dois confinamentos, ásperos e particularmente nocivos para o funcionamento dos teatros, e para as expectativas de os poder utilizar como montra do trabalho, catapultaram as programações para futuros incógnitos, mais ou menos previsíveis, tornando difícil ao aluno de Mestrado que não tem companhia, nem sala de espectáculos própria, obter uma pequena aberta para exhibir e experimentar o seu objecto artístico. Neste contexto, porque o tempo não pára, limitadas as possibilidades de apresentar um trabalho de raiz, houve que improvisar, procurando implementar as características desta maneira de estimular e provocar o público num espectáculo alheio, circunscrevendo a experiência à personagem atribuída. Nesse pressuposto, submeti, alternadamente, três candidaturas ao

Senhor Director do Teatro Nacional D. Maria II, ao Director da Companhia de Teatro Artistas Unidos e, finalmente, ao Director da Companhia do Teatro Experimental de Cascais.

Sem necessidade de grandes considerandos bastará dizer que, muito cordialmente e mercê da pandemia, as duas primeiras candidaturas foram declinadas, remanescendo a terceira que foi aceite com prontidão através de uma resposta enérgica do próprio Carlos Avilez. Inicialmente contactado para acompanhar a encenação e participar no espectáculo *HAMLET* como mensageiro e com uma linha de texto, o desafio foi imediatamente aceite, pese embora estivesse ciente de que a oportunidade para criar algo que obedecesse ao princípio da provocação iria ser difícil. Ironia do destino, o actor Diogo Martins, a quem coubera a personagem Guildenstern, e já ultrapassados os ensaios via Zoom, deixou de poder assegurar o espectáculo. Assim, encontrando-me a dar apoio a Rodrigo Aleixo, Assistente de Encenação de Carlos Avilez e simultaneamente Director de Cena, nos primeiros ensaios presenciais no TEC, foi-me entregue o telefone para atender uma chamada de Carlos Avilez que, de uma forma directa e sem grandes rodeios, me perguntou se gostaria de fazer a personagem de Guildenstern, ao que respondi, confesso, atordoado: “O Carlos é que sabe (silêncio)... eu estou inteiramente disponível.” Ouvi um agradecimento e pediu-me para voltar a entregar o telemóvel a Rodrigo Aleixo. Isto dito, o presente trabalho de projecto documenta a construção de duas personagens, Guildenstern e personagem Clownesca, emergentes do espectáculo *HAMLET*, estreado em 21 de Abril de 2021, pelo Teatro Experimental de Cascais, de acordo com encenação de Carlos Avilez, bem como as provocações que estas personagens dirigem às demais e ao próprio público, pretendendo com isso criar comportamento e influenciá-lo nas suas ilações. O texto seguinte constitui, pois, relato descritivo e juízo reflexivo sobre a criação das mencionadas personagens e, naturalmente, sobre as camadas interpretativas que a peça e, bem assim, a encenação criada, proporcionam. As questões que, em seguida, abordarei emergiram das reuniões preliminares¹ para leitura do texto e discussão da dramaturgia, dos ensaios presenciais, das múltiplas conversas em deslocações, de e para os ensaios, com outros membros do elenco e, finalmente, do processo de procura diária em cena e fora dela, a cada espectáculo.

¹ Encontros realizados via Zoom, durante o confinamento decretado em Portugal, no início do ano de 2021, de que foi recolhido registo fotográfico diário.

1. DA PROVOCAÇÃO: O HISTÓRICO PROFISSIONAL

1.1 O Projecto “O BEIJO”



Fig. 1

O Projecto “O Beijo”, desenvolvido no ano de 2019, em conjunto com a atriz Carla Madeira e o actor Pedro Jesus, ambos alunos da Escola Superior de Teatro e Cinema, a partir do texto com o mesmo nome de Cláudio Hochman serviu de laboratório paradigmático para criar.

Com efeito, o texto assente num efeito de *mise en abyme* em que cada cena é interrompida, por vezes, abruptamente, por uma outra realidade que o espectador é levado a crer tratar-se da realidade subjacente.

Curiosamente, encontramos este mecanismo (o teatro dentro do teatro) em Shakespeare, nomeadamente, em *HAMLET*, com a representação da Ratoeira (Cena II, do Terceiro Acto - (Andresen,1987:63).

Aproveitando a ideia de que o teatro se assume como um realidade fictícia dentro da realidade, Hochman concebeu uma narrativa em forma de *matryoshka* em que o público é continuamente estimulado na sua atenção, se quiser entender o que se passa.

Perante isto, é fácil de compreender o enorme desafio que a encenação colectiva representou, nomeadamente, pela necessidade de uma renovação cíclica de cenas.

A confusão criada no espectador pela refrescante descoberta, a cada quadro, de uma nova reorganização cénica, gerou um efeito cativante, hipnótico, ao invés de cansativo.

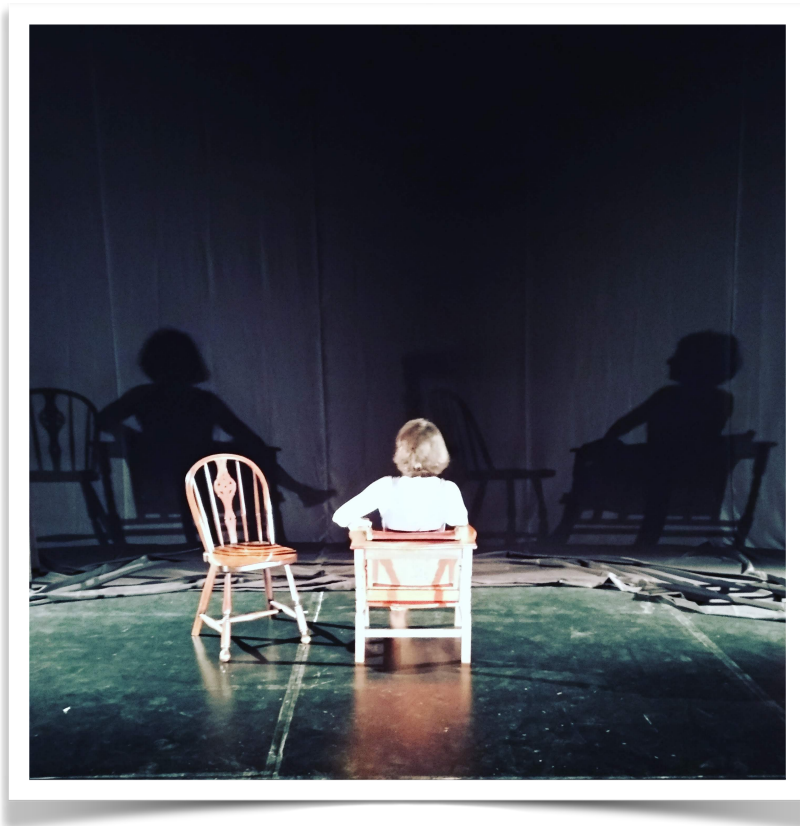


Fig. 2

O espectáculo é, na verdade, o não espectáculo, ou pelo menos a incerteza sobre o que é “o” espectáculo e as suas fronteiras.

A expectativa aliada à necessidade de compreensão, geraram uma atenção acrescida, sobretudo no espectador que estava habituado a encontrar discursos narrativos lineares nos objectos artísticos e a esperar, precisamente, um princípio e um fim bem delineados e marcados.

Mas, para além da filosofia teatral a que o espectador, pode ou não, sucumbir na análise do que vê, o espectáculo em apreço foi mais longe. “O Beijo” tinha de cumprir o propósito de manter o público num certo desconforto, constantemente ligado e assumindo um papel activo. Pelo que a autoria criativa não se esgotava nos três intervenientes, era necessariamente estendida ao público. E sem leitura cénica, sem percepção ou a procura de sentido encetada por, pelo menos, um espectador, não havia espectáculo.



Fig. 3

De facto, numa das cenas, segundo a encenação por nós acordada, um membro do público era aliciado pela atriz Carla Madeira a ler o texto da cena seguinte, dando contracena à personagem que eu interpretava e que, descobriríamos adiante, fazia na verdade uma declaração de amor ao espectador. Essa cena implicava um beijo entre ambos.

A virtude desta encenação, opção aparentemente simples, consagra uma complexidade de mecanismos típicos das experiências sociais que interessa analisar. Repare-se que os espectadores, subitamente e sem anúncio prévio, são confrontados com a quebra de uma nova regra: a quarta parede. Os actores, afinal de contas, vêem o público e com ele podem interagir. Logo em seguida e sem ter tempo para racionalizar o facto, o público apercebe-se de que não está em segurança, não é um mero *voyeur*, e é convocado a agir. É abordado por um dos actores e é confrontado com uma tarefa. Pode discutir-se se existe total liberdade para rejeitar a proposta, tanto mais que o espectador está sob a mira de todos os presentes, e sabe-o. Esta pressão colectiva tem necessariamente impacto na sua capacidade de resposta. E a verdade é que apenas num dos espectáculos o primeiro espectador designado se recusou, havendo que substituí-lo.

Pese embora, na maioria dos casos, a leitura do comportamento do espectador tenha permitido perceber que o “escolhido” aceitava um beijo dado na face, num dos espectáculos realizados no Teatro de Carnide e aderindo plenamente ao jogo implícito, a Actriz Carla Madeira entregou o texto a um membro do sexo masculino, sendo que a cena desenvolveu-se de modo

tal, com tamanha intimidade, que culminou com um beijo na boca. Esse facto trouxe um elemento novo à encenação, a dúvida sobre a eventual combinação prévia com o espectador, o que, atenta a natureza do espectáculo, foi um pormenor delicioso.

Não escondo a enormíssima satisfação que aquele episódio representou. Por um lado, pelo lado lúdico, na relação interna entre actores, em que se testam e põem à prova reciprocamente.



Fig. 4

Mas, por outro, pela abertura de espírito do espectador e pela irrestrita adesão ao plano cénico que lhe foi proposto, sem conversa ou acordo prévio, o que é, sem dúvida, um acto de coragem.

A adesão é um pormenor de assinalável relevância, pois remete-nos para a ideia de experiência social, como referimos, e para a sugestionabilidade do espectador.

Interessa-me, assumo, convocar os mecanismos de adesão do público, especialmente em cena, porquanto atribuem ao objecto artístico uma dimensão política ou pelo menos de intervenção

social. Pois que após a sua utilização importa revelar ao público o condicionamento a que foi sujeito, para que fique alerta e mais atento a idênticos mecanismos, mas não artísticos.

Retomarei a relevância do experimentalismo social nos objectos artísticos, mais adiante, prosseguindo com o questionamento que este espectáculo originou.

O espectador, nessa sua participação activa, tornou-se ele próprio parte integrante do objecto artístico vivido e testemunhado pelos outros espectadores.

Concebeu-se, assim, um diálogo com a audiência que suportou e alimentou toda a acção cénica.

1.2 Esta mensagem é para ti



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

Em 2019, na sequência de um casting realizado para a Produtora Até ao Fim do Mundo, fui chamado a participar no Programa ESTA MENSAGEM É PARA TI, apresentado por António Raminhos. A premissa assemelhava-se a um programa de apanhados, em que o apanhado era previamente escolhido. Num primeiro momento, a vítima era provocada a ponto de atingir um estado emotivo alterado, de zanga e de revolta, sendo que uma vez atingido esse estado, operava o efeito *twist*, com a interrupção do conflito por António Raminhos e a revelação da homenagem que amigos, ou até mesmo uma comunidade, lhe pretendiam dirigir.

A minha função era estabelecer contacto, interagir com o “alvo” e conduzi-lo para uma zona de desconforto. Havia um guião previamente escrito mas, na prática, meramente indicativo do caminho a seguir, pois que as respostas e a reacção não são integralmente controláveis.

De salientar, que não havia segundas oportunidades pelo que o controlo da situação tinha de ser considerável, sob pena de se perder a espontaneidade, o efeito do apanhado e, pior do que isso, fracassar na tentativa de prender a atenção do visado.

O risco do erro e do falhanço, apesar de potenciadores de uma adrenalina apetecível, por vezes tornaram-se assustadores.

Saliento, a propósito uma situação na Covilhã, em que era suposto dirigir toda a acção para uma senhora que iria sentar-se numa mesa de uma esplanada ampla. Muito embora tivesse sido feito um ensaio prévio com a esplanada vazia, quando a acção começou eu desconhecia a cara da visada e subitamente toda a esplanada se encontrava preenchida de pessoas. Umhas figurantes, outras aleatórias que haviam acedido participar.

De qualquer modo e porque já não havia retorno, houve que improvisar, para que eu, já no decurso da acção, pudesse perceber quem reagia às minhas palavras.

Depois de algum momento de incerteza, foi possível observar a reacção de uma das pessoas presentes e presumir, com risco ainda assim, que era o alvo.



Fig. 8

Acerquei-me da mesa e logo pude confirmar, através do comportamento corporal da pessoa que se fazia acompanhar do seu companheiro, que estava no sítio certo.

Este é um exemplo de um objecto, seja ele artístico ou não, em que o público tem uma participação fundamental, ainda que previamente o não saiba.

1.3. FORMAÇÃO CEGOC - Gestão de conflitos e de reclamações

Em Outubro de 2019, por força de uma indicação de um colega, fui recrutado pela empresa CEGOC para participar numa formação destinada aos responsáveis pelo atendimento ao público de uma multinacional de comunicações

A sobredita formação que visava transmitir estratégias de diálogo e de resolução de conflitos presenciais em loja, tinha, sem que tal fosse previamente informado aos formandos, uma dupla componente: no período da manhã, uma avaliação teórica dos problemas mais comuns durante o atendimento, feita por uma Psicóloga, e, à tarde, a exemplificação prática através do confronto com quatro situações tipo, em que eu assumiria o papel de cliente. Um cliente tipo com objectivos claros, enervado pelo mau funcionamento dos serviços contratados.

Importa frisar que durante a parte da manhã eu fui sempre apresentado como um assistente, que colaborava com a empresa há pouco tempo. A verdade, portanto, usada em benefício da experiência, evitando que a confiança que eu ou a formadora merecíamos, fosse de algum modo colocada em crise.

Mais uma vez, o guião serviria de estrutura transversal, sem contudo contemplar as ramificações possíveis do diálogo, múltiplas e por vezes perigosas para cada um das quatro personagens que houve que compor: um cliente sénior, um jovem incomodado, um homem condescendente e preconceituoso, um cliente que facilmente se exalta. Qualquer trajectória mal calculada, fora do tom e que não evocasse sensações e emoções passadas, em pleno atendimento, poderia redundar numa brincadeira despropositada e tonta. Mais a mais porque toda a formação decorria numa sala, com mesas a formar um “U” em que o atendimento aconteceria na zona correspondente à cabeça. O olhar atento dos demais, bem como a sensação de estar a ser observado pelos seus pares gerava, e gerou, em alguns casos grande desconforto e medo de julgamento. Toda essa disposição quase cénica era útil para visionamento pelos demais, mas obstáculo à crença que também urgia criar na pessoa do funcionário “cobaia”.

A presente criação representou um desafio acrescido pela circunstância de haver que “trocar” de personagem com intervalos curtos entre acções.

1.4 Immersive Gaming - The Corporate Edition



Fig. 9

Desde 2018 que venho colaborando com o Nuno Moreira, o Bruno Rodrigues e a Alexandra Guerreiros responsáveis pela organização de eventos de Teatro Imersivo (Immersive Gaming the Corporate Edition) destinados a grandes empresas.

As “acções”, como commumente são apelidadas, consistem em aventuras consideravelmente imersivas, seja nas ruas de uma cidade, no campus de uma universidade, num hotel, ou em qualquer local onde os actores possam estar disponíveis para receber os grupos (usualmente de 3 a 6 rondas de 10 pessoas cada) à procura de pistas ou de informação de relevo para a resolução da problemática em mãos.

Aos actores é pedido que conheçam primorosamente o guião, seja em português ou em inglês e que, tomando especial cuidado com a informação que tem necessariamente de ser transmitida, tornem o contacto com os espectadores uma experiência realista e credível. Pese embora as personagens, em certos casos, assentassem em arquétipos vivos (o taxista, o cientista, a guia espiritual), a verdade é que a interação é, em regra, tudo menos típica e monótona. Muito antes pelo contrário. Ao público é atribuído um papel activo, pois pode e deve fazer perguntas (mesmo sobre a personagem, suas origens e histórico) para além das matérias que directamente dizem respeito ao enigma que os move.

Aos membros de cada grupo cabe uma decisão crucial: levar o jogo a brincar; ou aceitar a sua dinâmica e pressupostos de verdade, explorando as personagens e o contexto imersivo criado

para o efeito. Ao actor cabe, por seu turno, ler a postura do grupo, nomeadamente percebendo a escolha tácita feita por cada membro, fazendo uso do seu manancial de vivências e procurando aculturar-se no que concerne ao teor do guião que lhe cabe, assim conseguindo preparar-se para responder aos “engraçadinhos” que testam a personagem com gozo e displicência. Pessoalmente aprecio o desafio que tais elementos representam, pelo cariz inesperado mas fortemente dedicado a destruir a ilusão do jogo e da personagem. São eles que, verdadeiramente, sujeitam o trabalho realizado, ao limite da credibilidade. É uma batalha injusta e por vezes, raras, degradante (sobretudo quando as acções decorrem a seguir a almoços de empresa, e os convivas iniciam a acção alcoolizados), pois que o actor tem de sobreviver aos ataques de um líder, usualmente palavroso e fanfarrão, que tenta parecer bem aos olhos dos seus colegas. São necessárias estratégias e, muitas vezes, a interacção com vários elementos do grupo para apelar à curiosidade e atenção.

Não posso negar que esta forma teatral confere um treino absolutamente único ao actor, pois que o prepara para o inesperado e, sobretudo, para um outro, interventivo e potencialmente, destrutivo.

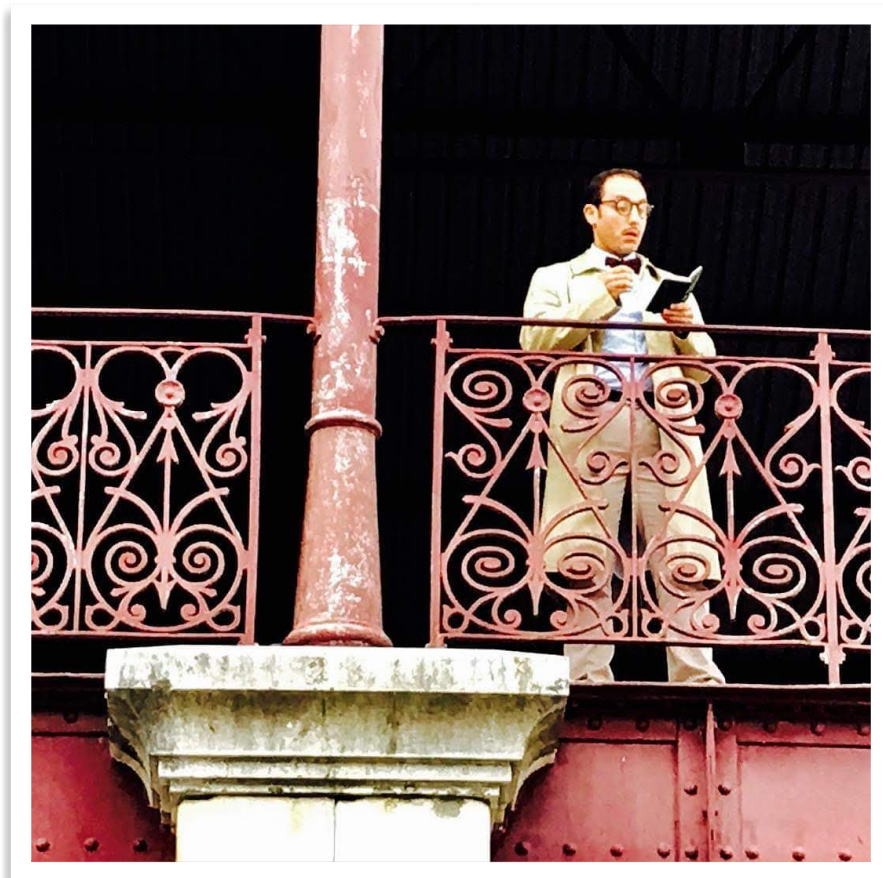


Fig. 9

Importa assinalar, a título de curiosidade, que durante a pandemia realizei dois eventos em formato zoom com idêntica natureza, mas naturalmente sem a vibração do presencial. A versão digital gera curiosidade, mas é omissa na capacidade de sentir a energia do outro e de, a partir dela, estabelecer uma conexão.



Fig. 10

1.5 Da Magia ao Ilusionismo. A *Misdirection* e a condução dos olhos e da percepção

Pára, ilusão!

Se tens alguma voz ou uso da palavra,

Fala-me.

Se há alguma boa acção que possa ser feita E que a ti te dê alívio e a mim
merecimento,

Fala-me.

(Shakespeare, 1599/1987, I.i, p.8)

Desde os meus 14 anos que sou um apaixonado pela Magia.

Tendo a afastar-me do vocábulo Ilusionismo, porque em si carrega a desmistificação do seu propósito o que me parece evidente paradoxo e, sinceramente, redutor.

Enquanto que a Magia é a impossibilidade percepcionada, que gera o curto circuito mental e serve de atentado à compreensão individual, o Ilusionismo remete a impossibilidade para a ideia de engano, de preparação ou de logro.

O Ilusionista é o técnico que engana, que nos faz franzir o sobrolho.

O Mágico é o génio da lâmpada que tudo concretiza e que nos faz sorrir.

Se, no início, me deixava seduzir pela impossibilidade e a sua concretização surpreendente, quebrando todas regras da física e da compreensão humana, mais tarde, conhecedor das técnicas, difícil se tornou manter a capacidade de me surpreender.

Foram, antes, os métodos e as técnicas empregues que suscitaram maior curiosidade e apego.

Na Magia, como numa contracena, trabalham-se os sentidos, as perspectivas, as presunções, os preconceitos, os lugares-comuns.

E também a preguiça do observador que está habituado a dedicar pouca energia e atenção à realidade com que se depara. Razão pela qual, usualmente, após um efeito mágico se ouça “faz lá isso outra vez”.

“A mão é mais rápida do que o olho... basta perguntar a um tipo com um olho negro” foi o resultado de um pesquisa via google sobre a origem da afirmação inicial. Mas, não é que a

mão seja só mais rápida, ela e o remanescente do corpo agem de molde a conferir uma leitura específica ao observador.

Explicando, nem sempre a mão que se observa contém o segredo que procuramos e, regra geral, não contém mesmo. No entanto, porque motivo continuamos inconscientemente a olhar para ela? A resposta é: por força da *misdirection*, um conceito muito caro aos mágicos, pois que na grande maioria dos “efeitos” - e não “truques” - o público é levado, sem saber, a olhar para onde nada acontece. Esta condução do olhar é o segredo mais bem guardado da Magia. Mas não opera sozinha, faz-se acompanhar da manipulação (conseguida com muita prática), não de pessoas, mas de objectos: cartas, moedas, cachimbos, bolas de esponja, etc.

De resto, em todo o efeito mágico existe um período de análise, de teste de atenção, e se necessário for, de descontração do público, em que o *performer* alivia o estado de tensão do espectador, a fim de permitir o funcionamento da *misdirection*.

É, por isso, muito comum assistirmos a números ou rotinas de magia de natureza cômica, pois que a comédia é o veículo perfeito para instalar a desatenção. De resto, o mágico não tem interesse algum em enganar, tão pouco propõe um jogo de forças, como muitas vezes parece ser encarado pelo espectador que, ao mínimo vislumbre ou gesto está pronto a salvar a sua honra, dizendo: “eu vi”, “eu sei como se faz”, “não me enganaste”.

Mas o propósito da Magia é outro.

O maravilhamento que dela resulta afasta-se, em muito, das propriedades extraordinárias da imaginação e dos sonhos. É certo que a imaginação não tem barreiras. Podemos pensar, conceber mentalmente, com total liberdade, seja o que for. Seja de forma guiada, através das palavras de um livro, seja por pensamentos espontâneos. Mas a sua existência está limitada a um plano conceptual, não físico.

Os sonhos por seu turno, confundem-nos momentaneamente, porque escapam à realidade embora a ela se assemelhem, daí a confusão. A dormir, cremos estar acordados e a viver, verdadeiramente, aquela estranha sensação.

Mas acordamos.

A Magia, por seu turno, é uma manifestação física que confunde sentidos, regras, ensinamentos e experiências passadas. E é esse espaço contraditório que gera fascínio e, se vivido livremente e sem preconceitos, se converte numa descoberta infantil, nova, sorridente.

É uma dimensão de apenas microsegundos que escapa à normatividade e que, por isso, gera reacções profundas.



Fig. 11

1.6 Da Retórica Forense - A conexão através da presença e da palavra

Olha outra! Não será a caveira de um advogado? Onde estão agora as suas argúcias, as suas subtilezas, os seus casos, os seus pleitos, as suas habilidades? Porque é que ele suporta que este brutamontes lhe bata na cabeça com uma pá suja sem o ameaçar com uma acção por ofensas corporais? De quem é a campa, homem?

(Shakespeare, 1599/1987, V.i, p.109)

Sou Advogado.

A formação em Direito, o exercício da advocacia desde 2003, com especialização em Direito Processual Forense, a eleição como conselheiro do então Conselho Distrital de Lisboa da Ordem dos Advogados, e a circunstância de ser membro fundador do Fórum Penal, trouxeram-me ferramentas importantes na interação com Magistrados do Ministério Público e Magistrados Judiciais, titulares de poder concreto e determinante na condução de um processo judicial e na prolação de decisão final.

À parte dos formalismos típicos (todos os presentes numa sala de audiências erguerem-se à entrada dos magistrados, o juramento solene, a audiência pública e aberta a todos, frases como “com a devida vénia”, “os meus mais respeitosos cumprimentos”, “a costumada justiça”) e do ambiente performático *sui generis* que caracteriza a dinâmica no interior de uma sala de audiências, onde os intervenientes principais envergam vestes negras - becas, togas, capas (Juízes e Magistrados do Ministério Público, Advogados e escrivão de Direito, respectivamente) - o que realmente parece importar, para além das regras jurídicas, é a conexão. Só através dela se obtém a atenção de um Tribunal.

Veja-se que os mencionados profissionais, no âmbito de um Tribunal Criminal, são diariamente confrontados com acusações, crimes, arguidos, defesas, advogados. Ser defensor é redobradamente difícil pois que os Tribunais passam a julgar processos e não pessoas, condutas repetidas e não individualmente consideradas, acabando por não perder muito tempo com as especificidades de cada situação. O que é grave e pernicioso porque não existe verdadeira atenção, tornando os julgamentos um mero exercício de presunções e de ideias preconcebidas sobre quem é o acusado e o advogado que o acompanha. Os Advogados, se pertencem ao sistema de apoio judiciário (os oficiosos) vestem-se mal e são maus, se são

conhecidos publicamente, são tubarões e caros, os outros não existem. Há muita coisa a entorpecer e a impedir o trabalho de um advogado.

De facto, a percepção deste estado da realização da Justiça levou-me a perceber que a condução de um pleito, por um advogado, deve conter uma dupla componente: uma postura processual que gera curiosidade e atenção, e a fortíssima preparação e conhecimento integral do processo.

Sem a primeira, a segunda não acontece. É essa a minha convicção mais profunda.

Ora, à semelhança do que se disse relativamente aos pressupostos da magia, também aqui é importante obter o foco da atenção do Tribunal e fugir ao dito “normal”. Gerar curiosidade.

Por um lado, ser discreto, para não suscitar o alarme, e a parte contrária baixar a guarda, mas suficientemente ágil e rápido na actuação para anestesiar, como o encandeamento súbito provocado pelos faróis de um carro.

Como advogado aprendi a estar preparado para tudo: para ser confrontado com perguntas difíceis, reagir a requerimentos inesperados, a respostas prejudiciais, a saber rebater argumentos novos, a fazer alegações ligando argumentos, provas e factos.

A estar atento e a reagir imediatamente, o que exige, repito, uma preparação enorme, equiparável ao conhecimento do texto de uma peça, da personagem e da dramaturgia subjacente.

Concluída que está a análise das experiências individuais em que a conexão com o outro e a provocação estiveram sempre presentes, passarei a debruçar-me, em seguida, sobre o funcionamento da sugestão e do estímulo do público de molde a criar percepções e leituras de cena direccionadas.

2. O ESPECTADOR: SEGUIR E SER SEGUIDO

Aquando da estadia no turismo rural Sharish Monte das Estevas, em agosto de 2020, o dono do turismo rural, Miguel Cornemillot, convidou-me a acompanhá-lo na passagem dos seus cavalos de um terreno para outro.

Enquanto abria a cancela falou-me da importância de respeitar o animal, ou melhor, a sua natureza, em vez de o instrumentalizar, domar ou dominar, a fim de se estabelecer uma qualquer ligação minimamente duradoura e verdadeira.

Uma verdade orgânica, biológica pensei eu.

Falou-me de comunicação, de ligação, de conexão. E, ainda, de comportamento, posições do corpo e da importância do olhar.

Estaria a falar de mensagens, de emissão e de recepção, de leitura e de compreensão.

Mas com que propósito?

Aproximámo-nos dos cavalos e passei a assistir a uma interacção que se assemelhou a um espectáculo de sinais e de movimentos. Um diálogo silencioso entre corpos.

O seu corpo, muito à semelhança do que vira fazer Cesar Millan com cães, recriava um comportamento equino, tornando-se um deles. Abriu a cancela e acompanhou-os, um a um, até ao terreno destino.

Ao fim de algum tempo, porque cada cavalo tem o seu feitio e personalidade, encontravam-se todos os cavalos em terreno amplo.

Estaria ou não o Miguel, não obstante uma aparente conexão, a comandar os cavalos? Teriam os cavalos escolhido voluntariamente acompanhá-lo? Mas para quê, sequer, ir? Porque o Miguel o deseja ou porque o desejam eles? Podemos falar de vontade? Ou seria a prossecução de um interesse individual? Que tipo de ligação foi estabelecida entre o Miguel e os cavalos? Porque foram levados um a um? Em que medida a confiança (adquirida diariamente) entre eles condicionou o comportamento dos cavalos? Seria ele o líder? Quais as implicações no

comportamento dos demais membros do grupo? Qual o papel do feno tendo em consideração o resultado final obtido?

A estas múltiplas questões somam-se aspectos afectivos, a confiança e a postura perante o desconhecido.

Se aquele percurso tiver sido feito centenas de vezes, a expectativa do cavalo é a de um trajecto conhecido, a que associou experiências passadas, boas ou más, o que naturalmente influencia o desejo de (segu)ir.

O mesmo peso têm as consequências de não ir, ou seja, o que o espera se não for.

Todas estas questões assumem particular pertinência para aquilo que aqui se aprofunda:

O que nos leva a agir ou, melhor, o que leva o público a agir.

Não desejando aqui tratar, especificamente, da razão de ser do teatro, nem da sua função enquanto actividade exercida por uns e observada por outros, não podemos, porém deixar de constatar os avanços da ciência, em particular da Neurociência, que têm vindo a trazer nova luz sobre o funcionamento do cérebro, quando em estado de observação.

Falamos de estímulos, de condicionamento, de empatia, mas falamos também de algo ainda mais extraordinário, o funcionamento neuronal.

Surpreendentemente, somente há duas décadas, o neurocientista GIACOMO RIZZOLATTI descobriu em Macacos, neurónios muito particulares: neurónios imitadores.

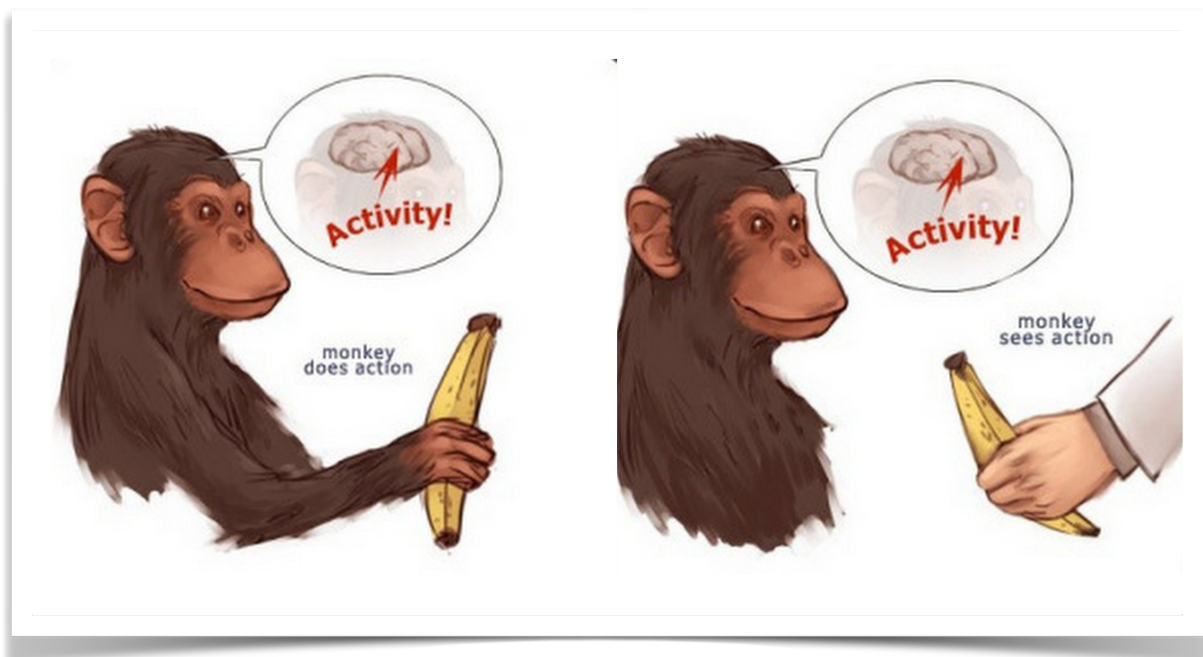


Fig. 12

Actualmente apelidados de neurónios espelho, estes neurónios são disparados não só com uma concreta acção, mas também com a observação dessa mesma acção realizada por outro. Seguiram-se as experiências com humanos confirmando-se que idêntico comportamento ocorre no nosso cérebro.

Ora, tal avanço no conhecimento do homem e do funcionamento neurológico parece concluir que também o espectador de acções é estimulado e transformado.

A descoberta foi de tal modo importante que VILAYANUR RAMACHANDRAN, actualmente um dos mais importantes neurocientistas a nível mundial, afirmou

The discovery of mirror neurons in the frontal lobes of monkeys, and their potential relevance to human brain evolution—which I speculate on in this essay—is the single most important "unreported" (or at least, unpublicized) story of the decade. I predict that mirror neurons will do for psychology what DNA did for biology: they will provide a unifying framework and help explain a host of mental abilities that have hitherto remained mysterious and inaccessible to experiments.

(Ramachandran, 2000)

No que ao público respeita, a fim de compreender a sua perspectiva, como pode ser influenciado e conduzido, sem que disso tenha consciência, devemos considerar o máximo possível, não apenas enquanto está presente na sala de espectáculo.

A audiência é, na verdade, uma comunidade sujeita a condicionamentos vários, ficando os seus membros à mercê das decisões da maioria e da consequência do não acatamento, nomeadamente, a sua ostracização e isolamento.

Mas como apurar a posição da maioria quando em regra, a audiência é silenciosa e assume uma posição de mero espectador?

Para respondermos vamos começar pelo fim, fazendo uso de um exemplo que nos é particularmente caro: a ovação em pé, findo o espectáculo².

O mesmo se dirá do grau de sugestão resultante da pressão do grupo³ e que gera particular interesse na sua utilização num objecto artístico.

Vejamos em seguida o que foi possível fazer durante o espectáculo *HAMLET*.

² vide Experiência social sobre *social conformity* constante de <https://youtu.be/ft7mwyiPylo>

³ vide Experiência social sobre *social conformity* constante de <https://youtu.be/-7IN0V-GbM0>

3. HAMLET: O PAPEL DO PÚBLICO E A LOUCURA

Após a leitura de diversas peças de Shakespeare, sou forçado a concluir que este respeita profundamente o público, o que não significa que não o use, que não o manipule com imagens e informações cirurgicamente facultadas, ou que o não iluda. Na verdade, estamos perante um provocador de sensações e emoções.

E, por isso, o ponto de observação do espectador está viciado, à partida. Ele assiste à entrada e saída das personagens, como uma testemunha escondida, protegida, aparentemente intocável. Mas tal percepção é um logro de que é vítima, pois que Shakespeare lhe atribui um papel específico, de personagem adicional, numa extensão do palco, cuja percepção é envenenada por aquilo que lhe é dado a conhecer.

O que vê e as palavras que ouve, visam enganá-lo. Levá-lo a acreditar que ele, e apenas ele, vê a totalidade da acção e dos factos que compõem a narrativa. Essa sensação de privilégio advém do efeito *buraco da fechadura*, habilidosamente bordado nas falas e acções das personagens, para passar despercebido, num primeiro momento e, num segundo, amputá-lo de qualquer capacidade de reacção.

De facto, este efeito assenta numa ilusão, um mecanismo de confiança que derruba as defesas do espectador (ou leitor), ao fornecer-lhe informação que, aparentemente, só ele tem. O espectador julga ser o único guardião da “verdade” global dos eventos e, por conseguinte, aliado do autor. Julga-se voyeur da verdade, mas não o é.

Essa presunção é a base da manipulação, porque o privilégio fá-lo acomodar-se numa posição passiva, e sentir-se intocável. Essa liberdade e conforto permitem-lhe identificar-se com as personagens e através de um processo empático, experimentar as suas sensações.

Finalmente essa vulnerabilidade encurrala-o, permitindo que seja submetido a uma coacção psicológica e, explorada a impossibilidade de agir, de modificar o rumo e destino das personagens. Essa imobilidade e condicionamento geram impotência, sobretudo quando os acontecimentos são lentos, previsíveis e dramáticos.

Ora, é aqui que reside a falácia.

A verdade é que Shakespeare parece conduzir-nos, cena após cena, a uma observação constante do homem pelo homem.

Repare-se que o público é simultaneamente Polónio e o Rei, que também são espectadores da acção, observando escondidos. E se assistir às suas palavras corporizadas pelos actores

constitui, de *per si*, um exercício de comunicação revelador da natureza (e, sobretudo, da consciência) humana, lê-las seja na língua nativa, seja numa das diversas traduções disponíveis, amplifica a complexidade da tarefa.

Se ao nativo da língua, o desafio pode ser imenso, ao tradutor cabe a responsabilidade de interpretar os sentidos das palavras, sem as desvirtuar.

O (des)controlo emocional é trabalhado através do interesse individual profundo da personagem num facto ou noutra personagem. Em seguida, num jogo de arquétipos opostos e de polos conceptuais, transitando entre as ascese e o hedonismo, os conflitos determinam a acção, a concreta acção para provocar, conter ou evitar a emoção.

Nesta peça e, em especial, na encenação em apreço, assistimos a um laboratório vivo em que Hamlet é a cobaia. Mas de alguma forma, escapa incompreensivelmente aos mais imediatos impulsos, apesar de ganhar cada vez mais certezas.

Por esse motivo, a loucura é um tema incontornável.

Nos últimos tempos, mas porquê não sei, perdi toda a minha alegria e abandonei os meus costumados exercícios. Na verdade o meu ânimo foi atingido por um peso tal que a gloriosa forma da terra me parece um estéril promontório.

(Shakespeare, 1599/1987, II.ii, p.47)

Mas o questionamento sobre a (in)sanidade de Hamlet constitui tarefa analítica que me parece novamente falaciosa, porque redutora. De igual modo, parece insuficiente a reflexão sobre as fronteiras da loucura fingida e da loucura real em Hamlet.

Tal estado alterado é, num primeiro momento, induzido pelo próprio⁴, dependente da sua vontade e controlo, ficando Horácio e Bernardo vinculados a um juramento de silêncio, sob coacção do fantasma do Rei decesso.

Todavia, desse comportamento ficcionado parece emergir um estado mais profundo, a que Hamlet é alheio. Um transtorno que os eventos precipitam, de forma inovadora, transcendendo a vontade de Hamlet ou, alternativamente, despertam, por tratar-se de patologia já existente, mas adormecida.

⁴ “Por mais estranho e fantástico que pareça o meu comportamento (pois é possível que doravante eu ache conveniente usar uma atitude de bobo)” (Shakespeare, 1599/1987, I.v. p.31)

Sabemo-lo, porque essa transformação⁵ vai além do plano cénico, da utilidade narrativa (do fingimento que dirige às demais personagens), e atinge a percepção do espectador, que contempla e digere o que lê ou testemunha.

De facto, se a capa da loucura construída por Hamlet, de forma consciente e racional, deixaria de ser necessária com a dissipação das dúvidas quanto ao assassinio cometido por Cláudio, após a apresentação da “Ratoeira” e do testemunho da reacção de Cláudio, a verdade é que a “transformação de Hamlet” não cessa. E o comportamento que, para as demais personagens é uma continuação, para o espectador é novo. Hamlet já não está em controlo.

“He is a dangerous person, he does not love anyone, he is not capable of love”

(Manufacturing Intellect, 2007, 5:07)

O desenrolar do eventos permite formular uma reflexão mais profunda: pode aquele que se propõe fingir a sua loucura, ser louco? Ou dizendo de outro modo, pode a loucura coexistir com a consciência de si própria? Albergará a loucura momentos de sanidade que a façam passar despercebida ao próprio? E neste espectro, em que medida Hamlet e o próprio Shakespeare são diferentes?

Repare-se que Shakespeare forja, nas suas peças, a loucura em várias personagens, tal como Hamlet cria uma sua versão alternativa, uma personagem, para fingir a loucura aos olhos dos outros.

A Acção cénica serve, então, de efeito de espelho onde o espectador se revê, em dois planos. No plano físico, a nível de impulsos e gestos, e, por um lado, no plano emocional, em que, com maior ou menor descontrolo, se assume à mercê das emoções.

⁵ “Algo tendes ouvido da transformação de Hamlet – digo transformação, pois nem o homem exterior nem o homem interior parecem o que eram. Não sei imaginar – Além da morte de seu pai – qual a causa que de si mesmo tanto o separou.” (Shakespeare, 1599/1987, II.ii: 37)

4. A MÁQUINA DO ESPECTÁCULO: DA LINHA DE ENCENAÇÃO

Que obra-prima é um homem, como é nobre na sua razão, como é infinito nas suas faculdades, na forma e no mover, como é exacto e admirável na acção, como é semelhante a um anjo no entendimento, e semelhante a um deus: é ele a maravilha do mundo, o modelo dos animais. Para mim, porém, que vale esta quinta-essência da poeira? O homem não me encanta e a mulher também não “...” .

(Shakespeare, 1599/1987, II.ii, p.47)

Os ensaios sob direcção de Carlos Avilez consubstanciaram uma nova experiência, particularmente distinta dos ensaios com outras companhias e encenadores, sobretudo pelo domínio do texto sobre o corpo. Ou, em síntese, pela disciplina do corpo.

É certo que encenar Shakespeare parece implicar, em regra e desde logo, um respeito redobrado pela palavra, não fossem os trocadilhos e os duplos sentidos uma ferramenta hábil e transversal à sua obra

*A little more than kin, and less than kind.*⁶.

Mas o predomínio da palavra a que aludo é traço característico das encenações de Carlos Avilez, conforme pude confirmar junto dos demais actores que com ele têm vindo a trabalhar. Bem como a verticalidade, característica das personagens que conquistam o seu espaço, que existem e são amovíveis pela fortíssima conexão com o solo cénico.

Verdadeiros faróis, precisos, que iluminam com a energia que dele emerge.

Assim, na perspectiva do actor artífice criador de personagens, daquele que observa e que se aventura neste estilo ou linha estética, existe um inequívoco paradigma do escultórico, do inerte na interpretação, que chega a ser assustador, porque gerador de insegurança.

Esta afirmação requer alguma reflexão - questionamento talvez psicanalítico - porque a cristalização dos movimentos implica uma nudez. Uma exposição que provoca vulnerabilidade. Ser observado, estando preso no corpo, sem dele poder fugir.

Aí jaz, talvez, o medo de se ser encontrado, o actor, através das rachas da personagens em construção.

O farol, apesar de imóvel, é visto pela sua eficácia, pela sua função: o fortíssimo raio de luz que ilumina e encandeia.

⁶ “Mais do que parente e menos do que filho” (Shakespeare, 1599/1987, I.i, p.12).

Todavia, quando a luz não é forte o suficiente, ou pura e simplesmente não é hipnótica, por defeito ou por excesso, o estático permite ao observador uma análise atenta da estrutura, das falhas e, no caso do actor, a percepção da ilusão, do mecanismo cénico, da sobreposição da personagem sobre o corpo do actor.

Não deixa de ser curioso que esta peça trate precisamente dos bastidores da vida, do homem público e do homem na reserva da sua intimidade. Nela percorremos, como voyeur, as lucubrações de um jovem que atravessa os seus 30 anos, idade das perguntas, da afirmação, mas também das dúvidas que entorpecem a acção e a capacidade de agir.

São também essas as reflexões de um actor.

Daquele que, logrando atingir a ilusão perfeita, por vezes recorre a excessos, às caretas⁷ para mascarar e interpretar.

E Hamlet, reconhece-o, advertindo na Cena II, do Terceiro Acto

Peço-te que digas a tirada como eu a pronunciei, com a língua ágil, com uma dicção certa. Mas se mastigas as palavras, como fazem muitos dos nossos actores, então antes quero que seja o homem dos pregões a dizer os meus versos. E também não esbracejes muito; assim. Usa tudo com medida. Pois na própria torrente, tempestade, ou mesmo no turbilhão da tua paixão, tens de conquistar e criar um equilíbrio que a tudo dê harmonia. Ai, dói-me até a almaquando ouço um moço robusto, cheio de cabelos postiços, a rasgar a paixão em tiras e farrapos para furar os ouvidos da gente da plateia que, na sua maior parte, só gosta de mímicas inexplicáveis e de barulho. Eu gostava de ver esse actor chicoteado, por ser mais Termagante do que Termagante; ele herodiza de mais o Herodes. Peço-te: não caias nesse defeito.

(...)

Também não te deves dominar de mais, mas deixa que a tua discricção seja o teu guia. Ajusta a acção com a palavra e a palavra com a acção; com um cuidado especial em não forçar a modéstia da natureza. Pois tudo quanto é exagerado se desliga do objecto próprio do teatro, cuja finalidade, tanto no começo como agora, foi e é, por assim dizer, erguer um espelho em frente à natureza; para mostrar à virtude o seu próprio rosto, ao mal a sua própria imagem, e a cada século e a cada encarnação do tempo a sua forma e o seu cunho... Ide, preparai-vos.

(Shakespeare, 1599/1987, III.ii, p.63)

⁷“Este é Luciano, sobrinho do Rei. Começa, assassino. Deixa-te dessas malditas caretas e começa, peste.” - Fala de Hamlet, Cena II, Acto Terceiro, página 69.

Harold Bloom considera que nesta passagem Hamlet não é mais do que uma representação cénica do próprio Shakespeare⁸, que assumindo o seu amor pelos actores, não deixa, contudo, de lhes dar indicações concretas e precisas sobre como interpretar a Ratoeira.

Carlos Avilez assumiu, claramente, a mesma função, mas fora do palco: foi Hamlet, e necessariamente Shakespeare.



Fig. 13

Podemos dividir os ensaios em três momentos: o da descoberta, o da rectificação e, finalmente, o do apuro.

O primeiro momento, alicerçado na dramaturgia de Miguel Graça, ocorreu via zoom.

⁸ “Where is Shakespeare’s voice in this?

AH! For once you actually do hear Shakespeare’s voice, when Hamlet is giving his instructions to the players, before they’re going to put on his revised murder of Gonzago, the Mouse trap, in which he intends to catch Claudius, he admonishes the players and in particular the payer King or First King.” (Manufacturing Intellect, 2007, 13:40)



Fig. 14

E prolongou-se nos ensaios presenciais, em que Carlos Avilez deu considerável liberdade para que as personagens fossem emergindo nos corpos e assumindo o respectivo controlo, assim testando a expansão inerente à descoberta.

Contudo, salvo raras excepções, estabilizada a personagem e iniciada a fase de apuros, também enraizados ficaram os actores.

Preconizou-se uma imobilidade geral, inclusivamente constrictora da face, assim banindo ou restringindo as expressões, manifestações físicas desnecessárias e perigosas para a cena.

Esta perigosidade, só mais tarde objecto de reflexão conjunta, residia no risco da ilustração da acção através do corpo.

Neste percurso criativo apercebi-me da grande dificuldade enquanto intérprete em tolerar a ausência de expressões faciais.

O que conduziu a um questionamento contínuo sobre o grau de expressividade das personagens interpretadas em trabalhos anteriores. Se aceitável ou em excesso.

Num dos ensaios, a actriz Teresa Corte Real referiu-me que eu tinha uns olhos expressivos e isso fez-me pensar imediatamente na minha experiência no cinema.

Recordara-me das primeiras curtas metragens em que participei em que, instintivamente, abria os olhos dando significado à tensão de cena. Uma vez que no cinema o processo interpretativo tem de ser adaptado à proximidade da câmara, aprendi que a análise microscópica da face, em planos apertados, permitem prescindir dessa amplificação tão comum em contexto cénico, substituindo-a pela subtileza das expressões e dos gestos.

Retornando aos ensaios de Hamlet, a imobilidade (e experimentei-o por diversas vezes já no âmbito dos espectáculos, levando-a ao limite) permitiu a concentração da energia, ao invés da sua dispersão em gestos e movimentos do corpo que a dissipem.

Levei algum tempo a compreender este mecanismo, confesso. E mais do que compreender, sentir a sua eficácia em cena. A sensação de cárcere corporal foi sempre um óptimo exercício porque gerador de desconforto, de luta pela sobrevivência em palco, mas como método empregue na grande maioria das cenas, constituiu um desafio revelador de outras virtudes.

A mesma cena pode ser feita de mil maneiras, desde que mantendo uma harmonia básica entre as personagens, o enredo e os objectivos individuais intactos e vivos. Para isso, são necessários trabalhos em várias camadas. Primeiro fazer a personagem funcionar, de forma coerente. Depois fazê-la funcionar nas circunstâncias. Até aqui nada de novo em relação a prévias experiências e espectáculos.

Acontece, porém, que este processo de criação individual, baseado na imobilidade, estimulou-me o atrevimento.

E a imposição, como categórico, exclama por transgressão. A essa transgressão não fui, nem quis ser alheio, por força dos muitos impulsos que se apoderaram de mim ao longo do percurso normal do espectáculo. Alguns mais pensados e os mais impulsivos, irreflectidos.

Esta ideia de transgressão é complexa, pois pode manifestar-se voluntária e involuntariamente. Em qualquer caso, as consequências da transgressão vão muito além do erro técnico ou do erro dramaturgico. Atingem o relacionamento entre o actor e o encenador, afectando todo o trabalho de encenação e, *maxime*, o cumprimento do acordo laboral que subjaz à existência da personagem.

A este propósito cumpre referir que são hoje comuns, especialmente em televisão e em cinema, as cláusulas contratuais em que o actor é forçado a anuir a uma subordinação, ou seja,

ao cumprimento das instruções e direcção técnica da entidade que o contrata, seja ela produtora, ou de qualquer outro seu representante com poderes delegados.

Naturalmente que esta circunstância levanta inúmeras sub-questões relacionadas com a liberdade de acção e com as margens de interpretação do actor, vinculando-o ao entendimento e à construção de personagem que lhe venha a ser imposta.

E verdade é que as produções contemplam, cada vez mais, a figura do director de actores. Cerceador e fiscal da dramaturgia das cenas.

Se tal amputação da liberdade artística é compatível com o exercício de um trabalho competente do actor, é uma discussão que agora não nos atém, mas serve de mote para o risco calculado que o actor corre quando ousa sair dos trâmites previstos e impostos.

Até porque o actor, pelo menos da experiência pessoal a que posso aludir, nem sempre controla os seus impulsos em cena, fazendo parte do seu percurso de descoberta testá-los, dando-lhes oxigénio.

De todo o modo, impõe-se dizer o seguinte, pese embora se compreendam as limitações temporais características da vida hodierna e da importância do ritmo e a realização massiva de cenas num curto espaço de tempo (mormente em televisão) há que reconhecer que não é em segundos, que dois ou mais actores (que nunca se viram e que são chamados a contracenar numa breve cena de uma série) atingem com as suas interpretações a harmonia desejada, por mais que conheçam o texto e o tenham estudado em casa.

Assim é, pelo menos, quando o objectivo é a busca do melhor resultado, a credibilidade.

Foi curioso constatar, neste âmbito, que pequenas, microscópicas, modificações provocaram grandes alterações no arco da personagem e na contracena.

Em Hamlet, cenas há, porém, em que o Actor transmite, (de forma quase) imóvel, o poder do texto, as intenções e assim interage com as restantes personagens.

Destaco a cena inicial, em que os actores são chamados à boca de cena para, perfurando a plateia com o seu olhar, dizer o seu texto, apenas banhadas por um rectângulo de luz nas suas faces.

Apenas Horácio escapa a esse formato Brechtiano, quebrando-o, avançando sobre o público e, mais adiante, voltado de costas, caminhando para o interior do palco.

Não raras vezes as personagens contracenam viradas para o público, como se a quarta parede não existisse.



Fig. 14

Contudo, na maioria dos casos, sobretudo no *HAMLET* construído por José Condessa, essa comunicação é ilusória, porque faz parte do quadro montado e parece respeitar os apartes de Shakespeare, quer nos monólogos, quer nos solilóquios.

5. DA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS

Guildestern

A concepção de Guildestern passou por variadíssimos avanços e recuos. Seguindo o impulso da maior parte dos demais actores, cada ensaio serviu de tábua rasa para uma experimentação nova e órfã. Como um pintor que usa cores diferentes a cada início de dia, mas para desenhar o mesmo objecto.

Para tal foram tomadas em consideração várias fontes:

Guildestern começou por ser uma personagem par, indissociada do seu companheiro de cena Rosencrantz, mas cedo foi ganhando impulsos de rebeldia, de autonomia.

Uma vez que a versão final do texto reduziu em grande medida as falas de Guildestern e de Rosencrantz, a relação com Hamlet e o respectivo histórico passaram a depender, essencialmente, do comportamento em cena.

Tal corte metafórico motivou a ponderação de uma correspondente amputação física da personagem Guildestern, através da ausência do braço direito. O que, aliás, foi tentado no ensaio de 6 de Abril.

Na minha perspectiva, uma limitação tão radical, assumida de forma séria, constituiria um desafio para o actor, mas também para o público que seria forçado a lidar com uma imagem viva disfórmica, com notório impacto emocional, o que se desejava. Mas não só, a própria relação com Hamlet teria de ser reconstruída. Entendi que também para este revelar-se-ia um desafio acrescido, já que a decisão de o mandar para a morte levaria a um conflito, possivelmente maior.

Esta proposta não foi acolhida e julga-se que não terá sido entendida na sua essência. Todavia, cumpre dizer que a proposta foi formulada encontrando-se já muito avançados os ensaios, pelo que terá sido privilegiada continuidade e não uma disrupção tão acentuada.

Guildestern ostenta um figurino justo, escuro, que resulta de um compromisso entre o clássico e o sofisticado, misturando calças de gangas escuras, com um casaco com padrões quadrangulares, bordados.

Quanto à personagem, delineei o seguinte histórico:

Guildestern (juntamente com Rosencrantz) foi colega de estudo de Hamlet em Wittenberg. Guildestern compete com Hamlet em virtude da sua personalidade ambiciosa. Está fascinado

com o poder. Depois de chamados pelo Rei e pela Rainha e na presença de ambos, Guildenstern cede aos encantos da Rainha e procura agradá-la. No seu espírito, se uma Rainha que perde o marido volta tão cedo a casar, pode igualmente abrir a porta a um jovem ambicioso e galante como ele. No primeiro encontro (Cena dois, Acto Segundo), após uma entrada em paralelo com Rosencrantz, existe uma intensa troca de olhares entre Guildenstern e a Rainha. Nessa cena, prima a imobilidade, e o casaco de Guildenstern está fechado até cima. Existe um pequena contracena com Rosencrantz que se encontra atrás dele, na relação com o Rei e a Rainha. Na cena seguinte, de encontro com Hamlet, Guildenstern abre o casaco procurando recriar uma ideia de presença informal e despreocupada, tentando assim camuflar a formalidade da tarefa que lhe foi atribuída de indagar a origem do estado de transformação daquele.



Fig. 15

A conversa entre ambos é feita com boa disposição (verdadeira ou ficcionada), até ao momento em que é confrontado por Hamlet sobre os verdadeiros motivos da presença em

Elsinore. Guildenstern é, dos dois amigos, aquele que tem mais dificuldade em manter a farsa e acaba por reconhecer que haviam sido chamados pelos seus pais.

Na Cena I, do Acto Terceiro, os dois amigos entram em simultâneo e param em simultâneo já com os casacos completamente apertados. Saem em sincronia absoluta, inicialmente em passo mais lento (quase em câmara lenta) e depois aceleram mas sempre andando como se fossem um só.

A loucura de Hamlet é geradora de uma grande curiosidade em Guildenstern que procura perceber qual é a causa, mas sempre sem sucesso. Guildenstern é particularmente atento e discreto. Na cena do teatro dentro do teatro (a Ratoeira) observa atentamente todos os gestos e



Fig. 16

actos de Hamlet, bem como Ofélia e a Rainha. Enquanto os actores da Ratoeira não entram em cena, Guildenstern olha com desejo para a Rainha e para a forma como o Rei a acaricia, com inveja assumida e procurando ser discreto.

A Ratoeira faz com que Guildenstern note que Hamlet troca olhares cúmplices com Horácio e fica alerta. Na cena subsequente à Ratoeira ocorre o primeiro embate entre Hamlet e

Guildenstern, em que este perde claramente a paciência, confronta Hamlet acusando-o de não ser honesto, nem puro nas palavras que lhe dirige, quando Guildenstern apenas procura transmitir-lhe uma recado da Rainha, sua mãe. A entrada em Cena é feita com enorme ritmo e Guildenstern não consegue deixar de olhar com ar de reprovação para Horácio, que foi certamente cúmplice e instigador de Hamlet na proposta de uma encenação que fez o Rei retirar-se “extraordinariamente perturbado”.

Finda essa cena, aumenta a convivência com Cláudio. Guildenstern e Rosencrantz entram em palco, com passo ritmado e em simultâneo, na cena III, do acto Terceiro, claramente perturbados com a postura de Hamlet que, no entendimento destes, parece estar são e pretender afrontar o Rei e ambos, com ironia e comentários jocosos. Toda a cortesia e companheirismo começam a desaparecer na relação com Hamlet.

Finalmente, depois da cena do quarto e chamados por Cláudio para irem procurar Hamlet a fim de o trazerem à sua presença, a encenação de Carlos Avilez, volta a fazer entrar Guildenstern e Rosencrantz na Cena III, do Acto Quarto, em substituição dos guardas indicados nas didascálias. Esta solução veio trazer uma nova dimensão a estas duas personagens, porque os confronta com Hamlet, já depois de saberem que o deverão encaminhar para Inglaterra.

Hamlet aparece-lhes uma vez mais, mas desta vez aparenta estar muito perturbado, falando de Polónio que acabara de matar e falando do modo como este agora está num jantar, não a comer mas a ser comido. Guildenstern, consoante o dia, ora está mais enraivecido com o Hamlet, ora fica petrificado com a loucura de que este parece padecer. Neste acto, há uma fala que é, na versão original, dirigida aos guardas mas que na encenação assumida e tal como dita por Hamlet ganha outro peso porque dirigida a Guildenstern e a Rosencrantz:

No céu – manda lá ver acima. Se os teus homens não o encontrarem lá – vai tu próprio procurar no outro sítio. Mas a verdade é que se não o encontrares antes do fim do mês, hás-de cheirá-lo quando subires a escada da galeria.

Hamlet apelida-os de homens do Rei o que, usualmente, enfurece Guildenstern. Aqui termina a intervenção de Guildenstern.

Personagem Clownesca



Fig. 17

Esta personagem faz parte de um grupo de quatro palhaços que só são vistos, na sua forma original, pelo próprio Hamlet. Representativos da morte, bizarros e perturbadores que tudo sabem.



Fig. 18

Esta personagem representou um enorme desafio pela fortíssima componente coreográfica associada e pela exigência física evidente.

Por seu turno, a actuação orgânica em grupo, através de movimentos coordenados, converteu estas figuras trágico-cómicas, que ora cativavam sorrisos, ora causavam desconforto pela forma como se apresentavam vestidas e olhavam directamente para a audiência e para o infinito, em seres objecto de grande curiosidade e atenção do público.

São eles que acompanham o funeral de Ofélia e as mortes que ocorrem na última cena, incluindo a do próprio Hamlet.

Cada actor desempenha a sua versão do clown, conferindo maior ou menor imobilidade facial. Pessoalmente, e ao contrário do que sucede com a personagem Guildenstern, escolhi dotar este clown de expressões fortes, por vezes de dor ou gritos silenciosos, ilustrativas dos estados de alma e das palavras que Hamlet e Laertes trocam, neste que é o prelúdio do duelo que adiante irão realizar, após ser conhecida por Hamlet a morte de Ofélia.

Optei, dramaturgicamente, por criar uma continuidade da personagem Guildenstern, convertendo-o, após a sua morte em Inglaterra, num servo que presta vassalagem a Hamlet e que procura redimir-se pela traição da amizade.



Fig. 19

Esta construção permite dar a Guildenstern uma nova oportunidade, completando o ciclo da sua personagem, acompanhando e servindo o jovem Príncipe até ao momento derradeiro da sua morte.

A este Clown cabe dar a espada que Hamlet escolhe usar no duelo final com Laertes, e dar o lenço à Rainha para limpar a cara de Hamlet, como prenúncio de sua morte.

Mas não acaba aqui a sua participação.

Como expressão máxima de poder, este clown escolhe aleatoriamente o dia em que Hamlet é coroado com a coroa de cartão que usou durante o espectáculo, segundos antes da sua ressurreição poética.

Esta Coroação não foi inicialmente marcada, foi até rejeitada pelo próprio Carlos Avilez. Contudo, um impulso de transgressão acompanhado pela vontade de José Condessa, permitiu que três vezes, tal coroação tenha já sido possível.

Esta dupla componente de surpresa e de aleatoriedade sem outro critério que não seja o *feeling* do dia para proceder à Coroação de Hamlet, são o expoente máximo da provocação a que tenho vindo a aludir.

Temos, pois, que a final, haverá membros do público que terão sido brindados com uma maneira diferente de culminar a peça, o que para mim, representa um atrevimento, por um lado, mas sobretudo um privilégio, por outro.



Fig. 20

6. CONCLUSÕES E DESCOBERTAS

Pese embora não tenha sido possível criar um objeto artístico de raiz, de autoria exclusiva, o espectáculo HAMLET, produzido pelo Teatro Experimental de Cascais e encenado por Carlos Avilez, permitiu-me experimentar diversos recursos, ideias e mecanismos como a surpresa, a suspensão, a expectativa, o choque, a dúvida, quer na interação com os demais actores, quer com o público. Aliás, é um *work in progress*, já que à data de entrega do presente trabalho de projecto prosseguem as apresentações, sendo possível aprofundar, cada vez mais, com maior ou menor amplitude, a estreita conexão com o público e com os demais actores. Mas não só.

Também eu fui destinatário da acção inesperada dos outros actores e, também do público.

Fugindo às marcações, em virtude de acidente, impulso, ou experimentação, vários foram os actores que provocaram em mim comportamento distinto. E, por isso, estou-lhes grato.

Essa capacidade de acolher a surpresa, aliada à escuta activa e à reacção impulsiva da personagem só é possível com um enorme trabalho de preparação, pois caso contrário, corre-se o risco da personagem sucumbir, o actor ficar exposto e o espectáculo fragilizado.

Recordei, necessariamente, os ensinamentos recebidos do professor, actor e amigo John Frey, entusiasta da Técnica de Meisner, que faleceu recentemente, segundos os quais o actor deve procurar munir-se de todos os meios ao seu alcance para aprofundar a sua sensibilidade, nomeadamente, assistindo a espectáculos, lendo, vendo filmes, ouvindo música, viajando, conhecendo outras culturas e línguas. Pois na aculturação e no acolhimento vulnerável do outro encontramos novos caminhos e novas ligações que nos fazem sentir, mais do que actores, seres humanos plenos.

Apercebo-me, assim, que o interesse nesta dialéctica com o público, em que lhe atribuo papel relevante, não é mais do que a minha expressão do desejo de prosseguir conectado com o mundo, enquanto artista e ser que, por ora, tem existência.

Bibliografia

Obras citadas

- Benjamin, W., (1936/1955) *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, consultado em 17 de Maio de 2021, disponível em http://www.hrenatoh.net/curso/artetec/txt_benjamin.pdf
- Manufacturing Intellect. (2017). *Harold Bloom interview on "Hamlet" (2003)*. [video] YouTube, consultado em 17 de Maio de 2021, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bvU8IG6XoF0>.
- Ramachandran, V. (2000) *Mirror Neurons and Imitation Learning as the Driving Force Behind the Great Leap Forward in Human Evolution*, edge.org, consultado em 17 de Maio de 2021, disponível em <https://www.edge.org/conversation/mirror-neurons-and-imitation-learning-as-the-driving-force-behind-the-great-leap-forward-in-human-evolution>
- Shakespeare, W., (1987), *HAMLET*, (S. M. B. Andresen, trad.), Porto: Lello e Irmãos editores (obra original de 1599)

Referências

- Babcock, Jason & Lipps, Marianne & Pelz, Jeff. (2002). "How people look at pictures before, during, and after scene capture: Buswell revisited". *Proc SPIE*. 4662, 1, 34-47, consultado em 17 de Maio de 2021, disponível em https://www.researchgate.net/publication/252190281_How_people_look_at_pictures_before_during_and_after_scene_capture_Buswell_revisited/references
- Barnhart A. S. (2010). "The exploitation of Gestalt principles by magicians", *Perception*, 39, 9, 1286-1289, disponível em https://www.researchgate.net/publication/49652914_The_Exploitation_of_Gestalt_Principles_by_Magicians.
- Barros, E. R. O, (2015) *Performances em Hamlet: textualidades, teatralizadas e liminaridades*. [Dissertação, Universidade Federal de Goiás], Brasil, consultado em 17 de Maio de 2021, disponível em https://www.academia.edu/37200816/PERFORMANCES_EM_HAMLET_TEXTUALIDADES_TEATRALIDADES_E_LIMINARIDADES_GOI%C3%82NIA_2015_Disserta%C3%A7%C3%A3o_de_Mestrado_de_Edlucia_Robelia_Oliveira_e_Barros_Orienta%C3%A7%C3%A3o_Eduardo_Reinato
- Bennett, S. (1989). *The role of the theatre audience: A theory of production and reception*. [Tese de Doutorado, McMaster University] Ottawa: National Library of Canada.
- Bennett, S. (1999) *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. Londres: Routledge.
- Brain Games (2018) *Conformity Waiting Room*. [video] YouTube, consultado em 17 de Maio de 2021, disponível em <youtu.be/-7iNOV-GbM0>.
- Bunzeck, N., Wuestenberg, T., Lutz, K., Heinze, H.-J., & Jancke, L. (July 01, 2005). "Scanning silence: Mental imagery of complex sounds." *Neuroimage*, 26, 4, 1119-1127.
- Buswell, G. T. (1935). *How people look at pictures: A study of the psychology of perception in art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Castelhana, M. S., Wieth, M., & Henderson, J. M. (2007). "I see what you see: Eye movements in real-world scenes are affected by perceived direction of gaze. Attention in cognitive systems. Theories and systems from an interdisciplinary viewpoint". *Lecture Notes in Computer Science*, 4840, 251-262.

- Crouch, T. (2010). *O autor*. (Francisco Frazão, trad.). Lisboa: Livros Cotovia.
- Edgar II. "The Psychoanalytic Approach to Shakespeare's Hamlet". *Canadian Psychiatric Association Journal*. 1961;6(6):353-355, consultado em 17 de Maio de 2021, disponível em https://www.researchgate.net/publication/311707554_Hamlet_A_Psychoanalytic_Point_of_View
- Esper, W., Dimarco, D., & Books on Tape, Inc. (2019). *The actor's art and craft: William Esper teaches the Meisner Technique*. Nova Iorque: Books on Tape.
- Freshwater, H., & Weaver, L. (2019). *Theatre & audience*. London: Red Globe Press.
- Handke, P., (1971) *Insulto ao público*, (M. E. C. e Sá, trad.)
- Kuhn, G., Tatler, B., Findlay, J., & Cole, G. (2008). "Misdirection in magic: Implications for the relationship between eye gaze and attention". *Visual Cognition*, 16, 2-3.
- Kuhn, G., & Findlay, J. M. (2010). "Misdirection, attention and awareness: Inattentive blindness reveals temporal relationship between eye movements and visual awareness". *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 63, 1, 136-146.
- Loftus, E. (2002). *Eyewitness Testimony*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Mack A., Rock I. (1998). *Inattentive Blindness*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press
- Meisner, S., Longwell, D., & Pollack, S. (1987). *Sanford Meisner on acting*. Nova Iorque: Vintage Books
- Posner, M. (1980). "Orienting of Attention". *The Quarterly journal of experimental psychology*. 32. 3-25. 10.1080/00335558008248231., consultado em 17 de Maio de 2021, disponível em https://www.researchgate.net/publication/15830678_Orienting_of_Attention
- Professor Ross (2017) *Brain Games - Conformity (Standing Ovarions)*. [video] *YouTube*, consultado em 17 de Maio de 2021, disponível em youtu.be/ft7mwyiPylo.
- Rancière, Jacques (2014) *O espectador Emancipado*. (Ivone c. Benedetti, trad.) São Paulo: WFM Martins Fontes, consultado em 17 de Maio de 2021, disponível em https://iedamagri.files.wordpress.com/2018/04/ranciere_espectador-emancipado.pdf
- Rizzolatti, G., Sinigaglia, C. (2008). *Mirrors in the brain: How our minds share actions and emotions*. (F. Anderson, trad.). Oxford University Press.
- Shakespeare, W. (1973) *A tragédia de HAMLET príncipe da Dinamarca*, (J. B. De Portugal, trad.) Lisboa: Editorial Presença (obra original de 1599)
- Shakespeare, W. (2015) *HAMLET*, (A. M. Feijó, trad.) Lisboa: Relógio D'Água (obra original de 1599)
- Stoppard, T. (2019), *Rosencrantz e Guildenstern estão mortos*, (J. P. E. Da Silva, trad.) Porto: Coleção Teatro Nacional São João (obra original de 1967)
- Vasques, E. (2003), *O que é Teatro*. Lisboa: Quimera
- Weber-Krebs, D. (2020). *And then the doors opened again*. Eindhoven: Onomatopoe.
- White, G. (2013). *Audience participation in theatre: Aesthetics of the invitation*. Londres: Palgrave Macmillan.

ANEXOS

ANEXO I - Hamlet - texto adoptado

TEATRO EXPERIMENTAL DE CASCAIS

HAMLET

(TRAGÉDIA EM 5 ACTOS)

Tradução de
SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN
(1987)

VERSÃO FINAL
14 de Fevereiro de 2021

PERSONAGENS:

HAMLET, Príncipe da Dinamarca, filho do rei morto, Hamlet, e sobrinho do rei atual

CLÁUDIO, Rei da Dinamarca

GERTRUDES, Rainha da Dinamarca, mãe de Hamlet

POLÓNIO, Primeiro-ministro

LAERTES, Filho de Polónio

OPHÉLIA, Filha de Polónio

HORÁCIO, Amigo de Hamlet

MARCELO, Oficial da guarda

BERNARDO, Oficial da guarda

FRANCISCO, Oficial da guarda

VALTEMAND, Embaixador

CORNÉLIO, Embaixador

ROSENCRANTZ, Antigo companheiro de estudo de Hamlet

GUILDENSTERN, Antigo companheiro de estudo de Hamlet

Quatro ou cinco actores:

PRIMEIRO ACTOR

SEGUNDO ACTOR, Rainha da Peça

TERCEIRO ACTOR, Rei da Peça

QUARTO ACTOR, Prólogo

QUINTO ACTOR

FANTASMA, espectro de Hamlet Pai

REINALDO, Criado do Polónio

OSRIC, cortesão

FIDALGO

MENSAGEIRO

PRIMEIRO MARINHEIRO

FORTIMBRAS, Príncipe da Noruega

PRIMEIRO COVEIRO

SEGUNDO COVEIRO

DOUTOR EM TEOLOGIA

PRIMEIRO EMBAIXADOR

Soldados, Embaixadores, criados.

ACTO PRIMEIRO

CENA I

O castelo de Elsinore. Um estreito terraço sobre as ameias; à esquerda e à direita portas que dão para os torreões. Luz de estrelas, muito frio.

FRANCISCO, *sentinela, armado com uma albarda, passeia de um lado para o outro. Um sino bate doze badaladas. Logo a seguir, BERNARDO, outra sentinela, igualmente armado, sai do castelo; para ao ouvir na escuridão os passos de Francisco.*

BERNARDO Quem está aí?

FRANCISCO Não, responde tu: pára e diz quem és.

BERNARDO Viva el-rei.

FRANCISCO Bernardo?

BERNARDO Eu próprio.

FRANCISCO Chegaste mesmo à tua hora.

BERNARDO Já bateu a meia-noite, vai-te deitar, Francisco.

FRANCISCO Obrigado por me vires render. Está um frio de morte
E sinto o coração pesado.

BERNARDO Tiveste vigia sossegada?

FRANCISCO Nem um rato se moveu.

BERNARDO Então boa-noite.

Se encontrares Horácio e Marcelo, que neste vigia
São meus companheiros, diz-lhes que se apressem.

Entram HORÁCIO e MARCELO.

FRANCISCO (*escutando*) Parece-me que os ouço. Alto aí. Eh!
Quem vem lá?

HORÁCIO Amigos deste país.

MARCELO Vassalos do rei da Dinamarca.

FRANCISCO Dou-vos boa-noite.

MARCELO Adeus, leal soldado.

Quem te rendeu?

FRANCISCO Bernardo tomou o meu lugar;

Dou-vos boa-noite.

(Francisco sai.)

MARCELO Olá, Bernardo!

BERNARDO Dizei,

Está aí Horácio?

HORÁCIO Algo da sua pessoa.

BERNARDO Bem-vindo Horácio, bem-vindo bom Marcelo.

HORÁCIO Conta-me: aquilo tornou a aparecer esta noite?

BERNARDO Não vi nada.

MARCELO Horácio diz que é só a nossa fantasia,

E não deixa que dele se apodere a crença

Nessa temida visão por nós duas vezes vista.

BERNARDO Na última das noites,

Quando aquela estrela ocidental ao pólo

Tendo seguido seu curso iluminava já esta parte dos céus

Onde agora arde, Marcelo e eu, quando

O sino bateu uma pancada...

*Aparece um FANTASMA; está armado da cabeça aos pés
e traz na mão um bastão de comando.*

MARCELO Cala-te, não digas mais, vê, ele aí vem!

BERNARDO Com o mesmo rosto, igual ao rei que está morto.

MARCELO Tu és um sábio, fala-lhe tu, Horácio.

BERNARDO Não parece igual ao rei? Repara, Horácio.

HORÁCIO Parece. Enche-me de medo e de espanto.

BERNARDO Ele quer que lhe falem.

MARCELO Interroga-o, Horácio.

HORÁCIO O que és tu que usurpas o tempo da noite
E também a forma nobre e guerreira que outrora
A sepultada majestade da Dinamarca
Ostentava? Em nome do céu ordeno-te que fales.

BERNARDO Vê, afasta-se.

HORÁCIO Pára, fala, fala, ordeno-te que fales.

(O Fantasma desaparece.)

HORÁCIO Perante o meu Deus declaro que não daria fé a tais visões
Sem o sensato e verdadeiro testemunho
Dos meus próprios olhos.

MARCELO Não é igual ao rei?

HORÁCIO Como tu és igual a ti próprio.
Assim era a armadura que ele usava
Quando combateu a Noruega ambiciosa;
É estranho.

MARCELO Assim duas vezes já, exactamente a esta hora morta,
Atravessou nossa vigília com passo de guerreiro.

HORÁCIO Isto agoira alguma estranha surpresa em nosso estado.

MARCELO Bem, sentai-vos agora e diga-me quem souber

Para quê esta estrita e constante vigia
Imposta cada noite aos súbditos do reino.
Que coisa está iminente quando vemos
Toda esta pressa coberta de suor
Que junta o labor da noite ao trabalho do dia?
Quem me pode informar?

HORÁCIO Eu posso, ou pelo menos

Eis o rumor que corre: o nosso último rei,
Cuja imagem há pouco ainda apareceu,
Foi como vós sabeis desafiado
Para combate por Fortimbras da Noruega,
Que um orgulho de rival espicaçava.
Nesse combate Hamlet o Valente
– Assim chamado neste lado do mundo conhecido –
Matou Fortimbras: o qual, por contrato selado,
E ratificado pela lei e pela heráldica,
Deixaria, com a vida, ao vencedor
Todas as terras que tinha conquistado.
Em contrapartida, o nosso rei apostava
Terras de igual valor que voltariam
À posse de Fortimbras se este vencesse,
Tal como a Hamlet coube a sua parte
Pelo mesmo contrato e pelo dito artigo.
Eis que agora, senhor, o jovem Fortimbras,
Inflamado e cheio de inexperiente ardor,
Nos confins da Noruega reuniu
Bandos de gente sem lei e resolvida
Por um pouco de pão e de sustento
A todo o empreendimento e a qualquer risco.
E tal empresa é, exactamente,

– Tal como neste estado é já sabido –
Recuperar de nós, à mão armada
E em termos de violência, as ditas terras
Pelo seu pai perdidas; esta é, segundo eu penso,
A razão fundamental de tais preparativos,
A origem da nossa vigia e a causa principal
De tanto vai-e-vem e tanta pressa.

BERNARDO Penso que seja esse e não outro o motivo;

(O FANTASMA volta.)

HORÁRIO Silêncio, olhai, ele volta outra vez!

Vou detê-lo nem que me destrua...

(estende os braços)

Pára, ilusão!

Se tens alguma voz ou uso da palavra,

Fala-me.

Se há alguma boa acção que possa ser feita

E que a ti te dê alívio e a mim merecimento,

Fala-me.

(um galo canta.)

Fala – pára e fala – obriga-o a parar, Marcelo!

BERNARDO Está aqui!

HORÁRIO Aqui!

MARCELO Foi-se!

(O fantasma desaparece.)

Desfez-se no ar quando cantou o galo.

Dizem alguns que sempre que chega o tempo

Em que o nascimento do Salvador é celebrado

O pássaro da aurora canta a noite toda.

Então, dizem, nenhum espírito ousa sair de seus limites,

Sãs são as noites, os planetas não ferem,
As fadas não encantam, a bruxa não tem poder,
E puro é o tempo, cheio de graça e santo.

HORÁCIO Terminemos nossa guarda e se quereis meu conselho
Vamos dar parte ao jovem Hamlet de tudo
Quanto vimos esta noite; pois juro por minha vida
Que esse espírito, connosco mudo, com ele há-de falar.
Concordais em dar-lhe conhecimento disto?

MARCELO Façamos assim, peço: eu sei qual o lugar
Para propício encontro nesta manhã de hoje.

(Saem.)

CENA II

Sala de Conselho no castelo.

Fanfarra de trombetas. Entre CLÁUDIO, Rei da Dinamarca, GERTRUDES a Rainha, Conselheiros, POLÓNIO e seu filho LAERTES, VALTEMAND e CORNÉLIO, todos vestidos festivamente, como vindo da coroação; e no fim de todos o Príncipe HAMLET, de preto, com olhos baixos. O Rei e a Rainha sobem os degraus do trono.

REI Embora ainda esteja verde a memória
De Hamlet nosso amado irmão, e nos convenha
Usar de luto o coração com nosso reino todo
Num só rosto de pranto contraído,
A discrição emendou tanto a natureza
Que com sensata dor pensamos nele
Sem perdermos lembrança de nós mesmos.
E por isso com amargo regozijo,
Com esperança e com lágrimas nos olhos,
Com festa no funeral, com responsos na boda,
Em igual balança pesando felicidade e tristeza,
Resolvemos tomar por nossa esposa
A viúva imperial deste estado guerreiro
Que antes foi nossa irmã, nossa rainha.
E neste assunto nunca rejeitámos
Vossos sábios conselhos que falaram
Sempre livremente. Por isso agradecemos.
Agora segue o que sabeis: o jovem Fortimbras,
Supondo enfraquecida a nossa força,
Ou julgando o estado desfeito e dividido
Pela morte do nosso amado irmão defunto,
E contando com vantagens ilusórias,
Exige com mensagens importunas
A restituição daquelas terras
Perdidas por seu pai, segundo a lei,
E em proveito do nosso nobre irmão.

Eis tudo o que respeita a Fortimbras.
E quanto a nós e a esta reunião:
Escrevemos ao rei dos noruegueses,
O tio desse jovem Fortimbras,
– Que, impotente e preso ao leito, pouco
Sabe das intenções do seu sobrinho –
Para que ele o impeça de levar
Avante este projeto, visto que
Levas, recrutamentos, contingentes,
São formados com gente do seu reino.
Por isso te enviamos, bom Cornélio,
E tu Valtemand, p’ra que leveis as nossas
Saudações ao velho da Noruega
Sem vos darmos mais poder pessoal
Pr’a tratar com o Rei senão aquele
Dito nas instruções. Agora adeus;
Que a rapidez comande o vosso zelo.

CORNÉLIO e VALTEMAND Zelo vos mostraremos nisso e sempre.

REI De tal não duvidamos: ide em paz.

(Valtemand e Cornélio inclinam-se e saem.)

E tu Laertes, que notícias tens?
Falaste de um pedido, qual pedido?
Coração e cabeça, mão e boca
Não estão mais ligados do que o trono
Da Dinamarca a teu pai. Que desejas tu
Ter, Laertes?

LAERTES Meu temido senhor,
O favor e a licença de voltar a França,
Donde vim livremente p’ra cumprir
O meu dever em vossa coroação.
Cumprido o dever agora vos confesso

Que meu desejo e pensamento se voltam para França
E vos solicitam graça, licença e perdão.

REI E tens licença de teu pai? Que diz Polónio?

POLÓNIO Minha lenta licença me arrancou
Com harmoniosa prece e finalmente
O meu duro consentimento selou sua vontade.
Rogo que lhe deis licença de partir.

REI Colhe a tua hora propícia, Laertes:
Que o tempo seja teu e possa a melhor sorte
Usar as horas segundo o teu desejo.
E agora Hamlet, meu parente e meu filho...

HAMLET Mais do que parente e menos do que filho.

REI Que nuvem paira ainda sobre ti?

HAMLET Não há nuvem nenhuma, meu senhor,
Estou perto de mais do sol.

RAINHA Querido Hamlet,
Depõe a cor nocturna que te veste,
Olha com amizade o rei da Dinamarca
E cessa de vaguear com as pálpebras descidas
Procurando o teu nobre pai entre a poeira.
Esta é a lei geral: morrerá tudo quanto vive
Passando da natureza à eternidade.

HAMLET Senhora, sim, é a lei geral.

RAINHA Se assim é
Que te parece a ti tão singular?

HAMLET Parece não, senhora, é; não conheço o «parece».
Nem o meu negro manto, amada mãe,

Nem as vestes rituais deste solene luto,
Nem a oprimida brisa dos suspiros,
Nem o abundante rio dos meus olhos,
Nem o porte de face tão vencida,
Nem todos os modos, formas e sinais de dor
Me podem exprimir. Pois os sinais parecem,
Podem ser representados e fingidos,
São apenas a veste e o aparato do luto.
Mas o que está em mim excede o gesto.

REI É louvável a doçura da tua natureza, Hamlet,
Quando prestas a teu pai esse dever do luto,
Mas, como sabes, teu pai perdeu um pai
Que o seu perdera e o descendente fica
Por dever filial, durante certo prazo,
Ligado ao nojo fúnebre. Mas preservar
Em obstinado pranto é ímpia teimosia,
É um desgosto sem virilidade,
É mostrar incorrecta aceitação do céu,
Mostrar um coração fraco, um espírito impaciente,
Um entendimento fruste e sem domínio.
Por isso te pedimos
Que atires fora a tua dor inútil e nos olhes
Como um pai, para que o mundo saiba que és
Do nosso trono o herdeiro imediato,
E que eu te amo com amor tão nobre
Como aquele que o mais amado pai
A seu filho dispensa... O teu intento
De voltar a Wittenberg para estudar
É em extremo contrário ao meu desejo.
Nós te rogamos que consintas em ficar
Aqui, ante o aplauso e o conforto de nosso olhar,
Tu, o primeiro da nossa corte, nosso parente, nosso filho.

RAINHA Não deixes que a tua mãe te implore em vão, Hamlet,
Peço-te, permanece connosco, não voltes a Wittenberg.

HAMLET Desejo obedecer o melhor que souber, senhora.

REI Eis uma resposta meiga e leal.
Sê na Dinamarca nosso igual. Senhora, vinde.

(Fanfarra. Saem todos menos Hamlet.)

HAMLET Ah, pudesse esta carne demasiado impura
Desfazer-se, mudar, dissolver-se em orvalho!
Ou não tivesse o Eterno erguido a sua lei
Contra o assassino de si próprio. Ai, Deus, Deus!
Como os usos deste mundo me parecem
Gastos, cheios de tédio, inúteis, sem proveito!
Vergonha sobre o mundo; é um jardim por mondar
Cuja semente cresce; apenas o possuem
Coisas da natureza imunda e fruste.
Ter chegado a isto! Há dois meses somente que morreu!
Ai, nem dois meses! E um rei tão excelente!
Que era, comparado com este, Hiperión junto de um sátiro,
Tão doce com minha mãe que nem permitia aos ventos do céu
Que tocassem com rudeza a sua face. Céu e terra!
Deverei lembrar-me? Ela agarrava-se a ele
Como se um maior desejo crescesse do alimento;
No entanto, passado um mês,
Deixai que não me lembre... fragilidade teu nome é mulher!
Um curto mês – antes que estivessem gastos os sapatos
Com os quais seguiu o corpo de meu pobre pai
Como Níobe feita só de lágrimas – porquê ela, até ela?
Ó Deus! O animal a quem falta o discurso da razão
Teria usado luto mais longo! – Casada com meu tio,
Irmão de meu pai, mas tão diferente de meu pai
Como eu sou diferente de Hércules. Antes de um mês,

Antes que o sal das lágrimas mais desonestas
Deixasse de avermelhar os seus olhos inchados,
Casou. Ó vergonhosa pressa de correr
Com tanta avidez para os lençóis do incesto!
Não está bem, nem pode acabar bem.
Mas quebra-te, meu coração, pois tenho de calar a minha boca.

Entram HORÁCIO, MARCELO e BERNARDO.

HORÁCIO Deus guarde o meu senhor!

HAMLET Folgo em ver-te com saúde.

És Horácio, ou será que até de mim me esqueço?

HORÁCIO Eu próprio, senhor, e vosso humilde servidor como sempre.

HAMLET Servidor, não, mas amigo: por este nome nos trataremos.

(apertam as mãos.)

Que fazes longe de Wittenberg, Horácio?

Marcelo.

(Dá a mão a Marcelo.)

MARCELO Meu bom príncipe!

HAMLET Gosto muito de te ver – boa tarde, senhor.

(Saúda Bernardo com uma inclinação de cabeça.)

Mas na verdade que te afasta de Wittenberg?

(Puxa Horácio à parte.)

HORÁCIO A minha vocação de vadio, meu senhor.

HAMLET Sei que não és vadio.

Mas que negócio e traz a Elsinore?

HORÁCIO Meu senhor, vim ao funeral do vosso pai.

HAMLET Rogo-te: não troces de mim, meu companheiro.
Vieste, julgo, ver as bodas de minha mãe.

HORÁCIO Na verdade, meu senhor, foram logo a seguir.

HAMLET Economia, economia, Horácio. Os assados do funeral
Serviram de carnes frias nas mesas do casamento.
Antes encontrar no céu o meu mais íntimo inimigo
Do que ter visto esse dia, Horácio –
Meu pai, parece-me ver meu pai.

HORÁCIO Onde, meu senhor?

HAMLET Nos olhos do meu pensamento.

HORÁCIO Meu senhor, creio que, ontem à noite, o vi.

HAMLET Viste quem?

HORÁCIO Meu senhor, o rei vosso pai.

HAMLET O rei meu pai!

HORÁCIO Moderai um pouco o vosso espanto, escutai
Com ouvidos atentos para que eu possa
Ante o testemunho destes dois fidalgos
Contar-vos o prodígio.

(Voltando-se para Marcelo e Bernardo.)

HAMLET Por amor de Deus, dizei!

HORÁCIO Duas noites seguidas estes dois fidalgos,
Marcelo e Bernardo, durante a sua guarda,
A horas mortas e no centro da noite,
Foram assombrados. Uma figura igual a vosso pai,
De cima a baixo inteiramente armada,
Surge em sua frente e com solene passo

Avança devagar e majestosa.
E na terceira noite eu vigiei com eles.
A aparição surgiu, igual a vosso pai:
Assim uma à outra estas mãos são iguais.

HAMLET Onde foi isso?

MARCELO No terraço onde estávamos de guarda.

HAMLET Nenhum de vós lhe falou?

HORÁCIO Eu, meu senhor, falei
Mas não me deu resposta.

HAMLET Estranho!
Estais de guarda esta noite?

TODOS Estamos, meu senhor.

HAMLET Armado, dizeis?

TODOS Armado, meu senhor.

HAMLET Esta noite ficarei de guarda.
Pode ser que ele volte.

HORÁCIO Sei que voltará.

HAMLET Se a aparição tomar a nobre figura de meu pai
Falarei com ela, mesmo que o próprio inferno
Se abra e me ordene silêncio. E a todos peço:
Se tendes, até hoje, calado esta visão
Continuai vosso silêncio por agora.

TODOS Contai com a nossa obediência, senhor.

HAMLET Dai-me a vossa amizade como eu vos dou a minha. Adeus.

(Horácio, Bernardo e Marcelo inclinam-se e saem.)

O espírito de meu pai armado; algo há de mal.
Suspeito alguma infâmia. Venha depressa a noite!
Mas até lá, ó minha alma, sossega,
Os actos infames vão mostrar-se ao nosso olhar
Mesmo que a terra toda os queira ocultar.

(Sai.)

CENA III

Quarto em casa de Polónio.

Entra LAERTES com sua irmã OPHÉLIA.

LAERTES As minhas bagagens estão a bordo, adeus.

E, irmã, quando o vento soprar de feição
E a frota aparelhar, não te esqueças de mim
Mas manda-me notícias.

OPHÉLIA Duvidas disso?

LAERTES E quanto a Hamlet e a seu frívolo favor,
Considera que é apenas uma moda, um jogo do desejo,
Uma violeta no limiar da jovem primavera,
Precoce e fugaz, doce e passageira,
Perfume e ocupação de um momento,
Nada mais.

OPHÉLIA Nada mais?

LAERTES Considera que não é mais nada.

Da sua escolha depende
A segurança e a saúde deste país inteiro.
E por isso a sua escolha tem de estar limitada
Pelo voto e consentimento desse corpo
Do qual é a cabeça. Por isso se ele disser que te ama,
Convém à tua prudência acreditar só na medida
Em que ele, em sua condição e em seus actos
Possa cumprir o que diz: isto é, na medida
Em que a maioria das vozes da Dinamarca
Lhe deram seus votos e sua concordância.

OPHÉLIA Guardarei a memória das tuas palavras
Como vigias do meu coração. Mas, querido Laertes,

Não sejas como aquele importuno pastor
Que me aponta o duro e espinhoso caminho do céu
Enquanto ele próprio, dissoluto e libertino,
Caminha na estrada florida do prazer
Sem cuidar do seu discurso.

Entra POLÓNIO.

LAERTES Não temas por mim.
Demoro-me de mais – mas eis que o meu pai chega.
Uma segunda bênção é uma segunda graça
E a ocasião sorri a um segundo adeus.

POLÓNIO Ainda aqui? A bordo, a bordo!
Leva contigo a minha bênção.

(Pousa as mãos na cabeça de Laertes.)

E guarda na memória estes preceitos:
Não dês língua ao teu pensamento nem concedas
O seu acto ao pensamento desmedido.
Sê simples, mas de nenhum modo vulgar.
Prende ao teu amor com ganchos de aço
Os amigos cuja escolha experimentaste.
Mas não calejes a tua mão acolhendo
Cada novo camarada que te surja.
Teme entrar numa questão, mas tendo entrado,
Porta-te de forma a que teu opositor te tema.
Dá a muitos o teu ouvido e a poucos a tua voz.
Acolhe cada censura mas reserva o teu julgamento.
Usa em tuas roupas todo o luxo
Que a tua bolsa possa comprar:
Porém sem fantasia; ricas mas sem fausto,
Pois muita vez o traje diz o homem.
E em França a gente de melhor posição,

Ou mais liberal e selecta, prima nisto.
Não peças emprestado nem emprestes: muita vez
Emprestar é perder o empréstimo e o amigo,
E a dívida róí o fio da economia.
Acima de tudo sê verdadeiro contigo próprio,
E como a noite segue o dia, seguir-se-á
Que não poderás ser falso com ninguém...
Adeus – e assim possa a minha bênção sazonar
Em ti isto que eu disse.

LAERTES Muito humildemente me despeço, meu senhor.

POLÓNIO Vai, chama por ti o tempo e esperam teus criados.

LAERTES Adeus, Ophélia, e lembra o que eu te disse.

OPHÉLIA Na memória vou guardar as tuas palavras
E tu próprio guardarás a sua chave.

LAERTES Adeus.

(abraçam-se e sai Laertes.)

POLÓNIO Ophélia, que foi que ele te disse?

OPHÉLIA Foi, com vossa licença, algo ligado
Ao príncipe Hamlet.

POLÓNIO Deveras, bem calculado.
Soube que muita vez ultimamente
Ele te tem dedicado o seu tempo e que tu própria
Tens sido larga e generosa em tua audiência.
Se assim é (e assim me tem sido dito
Como aviso) eu tenho de dizer-te
Que não te entendes a ti própria com a clareza
Que convém à minha filha e à tua honra.
Que existe entre vós dois? Diz-me a verdade.

OPHÉLIA Nos últimos tempos, meu senhor,
Muitas vezes me deu sinais do seu afecto.

POLÓNIO Afecto! Ora! Falas de acordo com teus verdes anos,
Incautos em tão perigosa circunstância.
Acreditas nisso a que chamas «sinais»?

OPHÉLIA Não sei, meu senhor, que deva pensar.

POLÓNIO Bem, eu te ensino – pensa que és criança
Quando aceitas como paga verdadeira
Esses sinais que são moeda sem valor.
Não quero gastar em discursos o fôlego da pobre frase:
Faz-te cara.
Ou ainda acabas por me trazer uma criança.
Vê nele somente a sua juventude,
E vê que pode caminhar com a rédea mais comprida
Do que tu. Numa palavra, Ophélia,
doravante não quero
Que desperdices um só dos teus momentos de ócio
Em palavras e conversas com o Príncipe Hamlet.
Cuida bem disto que te digo e segue o teu caminho.

OPHÉLIA Serei obediente, meu senhor.

(Saem.)

CENA IV

Plataforma nas muralhas.

Entram HAMLET, HORÁCIO e MARCELO.

HAMLET O ar morde e corta. Está muito frio.
Que horas são agora?

HORÁCIO Pouco falta pr'as doze.

MARCELO Não, já bateram.

HORÁCIO Sim? Não ouvi. – Está a chegar a hora
Do espírito passar.

(Fanfarra e tiro de canhão.)

Senhor, o que é isto?

HAMLET Esta noite o rei faz serão e embebeda-se.
O vinho corre e rodopia a dança
E cada vez que ele engole uma taça de Reno
Logo tímbalos e trombetas proclamam
A glória de seu brinde.

HORÁCIO É um costume?

HAMLET Sim, é um costume. Mas para mim,
Embora eu seja deste reino e nascido
Entre tais usos, esse dito costume
Honra quem o quebrar e não quem o cumprir.
Esses pesados festejos nos tornam censurados
A oeste e a leste entre as outras nações.
Chamam-nos bêbados e com palavras sujas
Mancham o nosso nome.

O FANTASMA aparece.

HORÁCIO

Vede, meu senhor, ele aí vem!

HAMLET Anjos e ministros da graça, defendei-nos!

Quer sejas espírito bendito, ou gnomo danado,
Quer tragas contigo a brisa do céu ou os vendavais do inferno,
Quer a tua intenção seja perversa ou caridosa,
O teu aspecto acorda em mim tantas perguntas,
Que falarei contigo. Chamar-te-ei Hamlet,
Rei, pai, senhor da Dinamarca. Oh, responde-me!
Não me deixes roído de ignorância, mas diz
Porque é que os teus ossos santamente sepultados
Rasgaram suas mortalhas?
Que sentido tem
Que tu, corpo morto, com toda a tua armadura de aço,
Atraveses de novo o cintilar da lua
Tornando a noite hedionda?
Diz porquê? Para quê? Que devemos fazer?

(O Fantasma acena.)

HORÁCIO Para vós acena para que sigais com ele

Como se desejasse uma conversa

A sós convosco.

MARCELO Não o sigais.

HORÁCIO Não, de nenhum modo.

HAMLET Aqui não falará, por isso irei com ele.

HORÁCIO Não, meu senhor.

HAMLET Porquê, que medo pode haver?

Não dou à minha vida o preço de um alfinete.
E quanto à minha alma que pode ele fazer-lhe,
Sendo ela, como ele, coisa imortal?
Mais uma vez me chama e vou segui-lo.

HORÁCIO Se ele vos atrair para a torrente, meu senhor,
Ou para o cimo terrível da falésia
A pique sobre o mar? E se, aí,
Revestir nova forma de pavor
Que vos prive da soberania da razão
E vos leve à loucura?

MARCELO Não deveis ir, senhor.

HAMLET Abaixa as mãos.

HORÁCIO Escutai: não deveis ir.

HAMLET Meus senhores, largai-me.

(Desliga-se deles puxando a espada.)

Em nome do céu, farei um fantasma de quem me estorvar.
Afastai-vos, digo eu! Caminha para a frente, vou contigo.

*(O Fantasma seguido de Hamlet caminha
para um dos torreões.)*

MARCELO Vamos segui-lo, nisto o dever não é obedecer-lhe.

HORÁCIO Vamos. Mas até onde pode isto levar?

MARCELO Há qualquer coisa podre no reino da Dinamarca.

HORÁCIO O céu decidirá.

(Seguem-no.)

CENA V

Espaço aberto junto ao muro do castelo.

Abre-se no muro uma porta. O FANTASMA entra seguido por HAMLET, com a cruz da sua espada desembainhada posta em sua frente.

HAMLET Para onde me levas? Fala! Não irei mais longe.

FANTASMA *(voltando-se)* Ouve.

HAMLET Sim.

FANTASMA É quase chegada a hora em que terei
De me entregar às chamas do enxofre e do tormento.

HAMLET Ai, pobre fantasma!

FANTASMA Não me lamentes. Dá
Tua atenção mais séria aquilo que eu
Vou desvendar.

HAMLET Fala, tenho o dever de ouvir.

FANTASMA E terás o dever de vingar quando tiveres ouvido.

HAMLET O quê?

FANTASMA Sou o espírito do teu pai,
Condenado por certo prazo a vaguear de noite
E a jejuar de dia nas prisões do fogo
Até que os viciosos crimes praticados em meus dias naturais
Sejam consumidos e purificados.
Escuta, escuta!
Oh, escuta! Se jamais o teu pai amaste...

HAMLET Oh Deus!

FANTASMA Vinga o assassinio imundo e contra a natureza.

HAMLET Assassinio!

FANTASMA Um assassinio imundo como todos os outros,
Mas este é mais perverso, estranho e contra a natureza.

HAMLET Apressa-te a dizer e eu com asas tão rápidas
Como a contemplação ou os pensamentos do amor
Voarei para a minha vingança.

FANTASMA Hamlet, escuta:
Contam que uma serpente me mordeu
No meu jardim durante a minha sesta.
E os ouvidos de toda a Dinamarca
Foram grosseiramente escarnecidos
P'la forjada versão da minha morte.
Mas agora tu, nobre jovem, saberás
Que a serpente que mordeu a vida do teu pai
Usa hoje a sua coroa.

HAMLET Oh, minha alma profética! O meu tio?

FANTASMA Sim, a besta incestuosa e adúltera,
Com arte de bruxa e oferta de traição.
A sua vergonhosa lascívia conquistou
O desejo da minha rainha de tão virtuosa aparência.
Ai, Hamlet, como ela então caiu!
Parece-me cheirar o ar da madrugada.
Deixa-me ser breve: dormindo eu em meu jardim,
Segundo era, à tarde, o meu costume,
Em minha hora de paz teu tio entrou; trazia
Num frasco suco amaldiçoado de meimendro
E nas entradas dos meus ouvidos despejou
Esse líquido leproso.

Assim, quando dormia e pela mão de um irmão,
Fui privado de vida, de coroa e de rainha,
Ceifado no florir do meu pecado
Sem sacramento, sem preparação, sem ser ungido,
Sem ajustar as contas, mandando a meu juízo
Com minhas imperfeições todas em mim.
Ai, horrível, horrível, horrível de mais!
Se em ti há força, não suportes isto!
Não deixes que o leito real da Dinamarca seja
A cama da luxúria e do danado incesto.
Mas seja qual for o teu modo de cumprir este acto,
Não manches a tua mente, nem deixes que a tua alma se erga
Contra a tua mãe – deixa-a entregue ao céu.
Depressa, agora.
Adieu, adieu, adieu e lembra-te de mim.

(O Fantasma desaparece no chão e Hamlet cai de joelhos.)

HAMLET Oh, vós todos, exércitos do céu! Oh terra! E que mais?
Hei-de juntar também o próprio inferno? Oh vergonha!
Recordar-te!
Sim, meu pobre fantasma,
Enquanto neste globo desvairado houver lugar para a memória!
Recordar-te?
Sim, das páginas da memória apagarei
Todas as fúteis e tontas recordações,
As máximas dos livros, as formas e as marcas do passado
Que a juventude e a experiência ali gravaram.
No livro da minha cabeça
Só os teus mandamentos continuarão a viver
Separados da matéria inferior. Eis o que eu juro!
Ó mulher perniciosíssima!
Ó vilão, vilão, sorridente e danado!
Dai-me as minhas tábuas: é preciso que eu escreva

Que um homem pode sorrir e voltar a sorrir e ser um vilão,
Pelo menos sei que é assim na Dinamarca. *(Escreve.)*

Tio, pronto, estás inscrito. A minha senha é:
«Adieu, adieu, e lembra-te de mim».

(Ajoelha, poisa a mão sobre o cabo da espada e reza.)

Jurei.

HORÁCIO e MARCELO *vêm do castelo chamando na escuridão.*

HORÁCIO Senhor, senhor!

MARCELO Príncipe Hamlet!
Que há, meu nobre senhor?

HORÁCIO Que notícias, meu senhor?

HAMLET Oh! Assombrosas!

HORÁCIO Bem, meu senhor, digam.

HAMLET Não, tu ias contar.

HORÁCIO Em nome do céu, juro que não.

MARCELO Eu não, meu senhor.

HAMLET Então que digam? Quem poderia sonhar semelhante coisa?
Mas sereis discretos?

HORÁCIO e MARCELO Assim juramos em nome do céu.

HAMLET Não há na Dinamarca um só traidor
Que não seja um patife sem vergonha.

HORÁCIO Não é preciso um fantasma sair da sua campa
Para dizer isso.

HAMLET Tens razão, tens razão.
E assim sem mais delongas, acho que convém
Que nos apertemos as mãos e nos separemos.
Quanto à minha humilde pessoa, vede, vou rezar.

HORÁCIO Palavras loucas e sem sentido, meu senhor.

HAMLET Lamento do coração que vos ofendam,
Sim, juro, do coração.

HORÁCIO Senhor, não há ofensa.

HAMLET *(a Horácio)* Há, sim, por São patrício, Horácio,
E grande ofensa – quanto àquela visão
Deixa que te diga que é um fantasma honesto.

(A ambos.)

E agora, meus queridos amigos,
Como sois amigos, sábios e soldados
Concedei-me um pequeno pedido.

HORÁCIO Sim, meu senhor, do que se trata?

HAMLET Calai ambos o que esta noite haveis visto.

AMBOS Senhor, nada diremos.

HAMLET Sim, mas jurai.

HORÁCIO Senhor, eu juro que não falarei.

MARCELO Também eu juro.

HAMLET *(puxando a espada.)* Sobre a minha espada.

MARCELO Nós já jurámos ambos, meu senhor.

HAMLET Jurai agora sobre a minha espada.

FANTASMA *(debaixo da terra.)* Jurai.

HAMLET Ah! Ah! rapaz! achas melhor assim?
Estás aí, camarada?
Amigos, escutai o companheiro da cave
E jurai.

HORÁCIO Ditai o juramento, meu senhor.

HAMLET Jurai sobre esta espada que nenhum
De vós há-de contar isto que viu.

(Pousam as mãos sobre o cabo da espada.)

FANTASMA *(debaixo da terra.)* Jurai.

HAMLET Falas bem, toupeira velha.
Como consegues correr tão depressa debaixo da terra?
(Juram em silêncio.)

HORÁCIO Oh dia! Oh noite! Eis um prodígio estranho!

HAMLET Acolhe-o então como acolhes os estranhos.
No céu e na terra, Horácio, há muitas coisas
Que a tua filosofia não sonhou.
Mas vamos continuar:
Jurai aqui, como há pouco, e a graça vos ajude.
Por mais estranho e fantástico que pareça o meu comportamento
(Pois é possível que doravante eu ache conveniente
Usar uma atitude de bobo),
Jurai que em tais ocasiões, vendo-me assim,
Vós nunca mostrareis que sabeis qualquer coisa a meu respeito
Jurai isto
E que a graça e a misericórdia
Em vossas maiores necessidades vos ajudem.

FANTASMA *(em baixo.)* Jurai.

HAMLET Descansa, descansa, espírito perturbado.

(Juram pela terceira vez.)

E agora, senhores,

Com todo o afecto me recomendo a vós.

E tudo quanto um pobre homem como Hamlet

Possa fazer para vos mostrar amizade e amor,

Se Deus quiser, eu o farei. Vamos para dentro juntos.

Conservai os dedos sobre os beiços, peço.

Desconjuntou-se o tempo e é meu maldito fado

Ter de pôr a direito o tempo errado.

(Entram no castelo.)

POLÓNIO Adeus.

Entra OPHÉLIA em estado de perturbação.

POLÓNIO E agora, Ophélia, que aconteceu?

OPHÉLIA Ó meu senhor, meu senhor, quanto me assustei!

POLÓNIO Porquê, meu Deus?

OPHÉLIA Estava eu, meu senhor, a coser no meu quarto
Quando vi Hamlet surgir em minha frente
Com o gibão aberto, sem chapéu na cabeça,
Com as meias sem ligas, sujas, caídas até aos calcanhares,
Pálido como a sua camisa, os joelhos a bater um contra o outro
E com um ar tão magoado e tão perdido
Como se tivesse sido lançado fora dos infernos
Para contar seus horrores.

POLÓNIO Louco de amor por ti?

OPHÉLIA Eu, meu senhor, não sei, mas na verdade
É o que eu temo.

POLÓNIO E que disse ele?

OPHÉLIA Tomou o meu pulso e apertou-o com força,
Depois recuou a distância do seu braço,
E com outra mão posta assim sobre os olhos,
Fitou o meu rosto com atento exame
Como se o quisesse desenhar. E longo tempo
Ficou assim. Depois, sacudindo um pouco o meu braço
E abanando três vezes a cabeça,
Teve um suspiro tão magoado e fundo
Que pareceu abalar todo o seu corpo
E terminar sua vida. Então largou-me,

E com a cabeça virada por cima do seu ombro
Parecia encontrar sem olhos o caminho,
Pois saiu a porta sem ajuda deles,
Caminhando até ao último momento
Com a luz do seu olhar poisada em mim.

POLÓNIO Anda, vem comigo. Vou procurar o rei.

Isso é a verdadeira loucura do amor
Cuja violência a si própria se destrói
E que leva o desejo a gestos desesperados,
Como as outras paixões que sob o céu
Afligem a nossa natureza. Tenho pena.
Disseste-lhe qualquer palavra dura ultimamente?

OPHÉLIA Não, meu senhor. Apenas por vosso mando
Rejeitei as suas cartas e neguei a minha presença.

POLÓNIO Foi isso que o enlouqueceu.
Tenho pena de não o ter avaliado
Com maior atenção e com melhor julgamento.
Temi que apenas quisesse jogar contigo e torturar-te.
Maldita seja a minha suspeita. Vem,
Vamos ter com o rei. Estas coisas
Têm de ser sabidas, pois esconder este amor
Pode causar mais dor do que dizê-lo.
Vem.

(Saem.)

CENA II

Uma sala de audiência no castelo.

Fanfarra de trombetas. O REI, a RAINHA, entram seguidos por ROSENCRANTZ, GUILDENSTERN e pelo séquito.

REI Bem-vindos, caros Rosencrantz e Guildenstern!
Além do nosso grande desejo de vos ver,
A necessidade que temos de vos usar causou
Nosso apressado chamamento. Algo tendes ouvido
Da transformação de Hamlet – digo transformação,
Pois nem o homem exterior nem o homem interior
Parecem o que eram. Não sei imaginar
– Além da morte de seu pai – qual a causa
Que de si mesmo tanto o separou.
Eu vos peço a vós ambos, a vós ambos
Educados com ele desde tão jovens dias,
E tão próximos de seus hábitos e da sua mocidade,
Que vos digneis repousar, aqui, nesta corte
Algum tempo! e assim com a vossa companhia
O podereis arrastar para folguedos, deduzindo
De tudo quanto na ocasião podereis colher
Se o aflige algum mal por nós desconhecido
Que possa, sendo conhecido, ser remediado.

RAINHA Meus senhores, ele tem falado muito de vós;
Estou certa que não há outros dois homens vivos
Com quem se dê melhor.
Vossa visita receberá o agradecimento que convém
Ao reconhecimento de um rei.

ROSENCRANTZ Poderiam Vossas Altezas,
Pelo supremo poder que sobre nós têm,
Expressar seus temidos desejos como uma ordem
E não como um pedido.

GUILDENSTERN Mas ambos obedecemos,
E aqui nos entregamos na inteira disposição
De livremente pôr a vossos pés nossos serviços
Para sermos comandados.

REI Obrigado, Rosencrantz e gentil Guildenstern.

RAINHA Obrigada, Guildenstern e gentil Rosencrantz:
E eu vos rogo que visiteis imediatamente
O meu tão mudado filho.

GUILDENSTERN Céus, fazei que a nossa presença e os nossos actos
Lhe agradem e o ajudem.

(Rosencrantz e Guildenstern inclinam-se e saem.)

POLÓNIO entra e fala ao Rei à parte.

POLÓNIO Os embaixadores enviados à Noruega
Voltaram satisfeitos, meu senhor.

REI Sempre foste o pai das boas notícias.

POLÓNIO Fui, meu senhor? Ao meu bom soberano afirmo
Que voto minha alma e voto meu dever
Ambos a Deus e ao meu gracioso rei.
E – a não ser que a minha cabeça tenha perdido
Aquele faro policial da pista
Na qual eu era dantes tão certo –
Creio que encontrei a verdadeira causa
Da loucura de Hamlet.

REI Ai, conta-me; é isso que eu tenho fome de saber.

POLÓNIO Dai primeiro audiência aos embaixadores.
As minhas notícias serão a fruta desse banquete.

REI Vai recebê-los e trá-los tu aqui.

(Polónio sai.)

Querida Gertrudes, ele diz que descobriu
A raiz e a fonte de todo o desatino do teu filho.

RAINHA Creio que não existem outras senão
A morte de seu pai e a nossa apressada boda.

REI Bem, veremos o que se passa com ele.

POLÓNIO volta com VALTEMAND e CORNÉLIO.

REI Bem-vindos, bons amigos!
Diz, Valtemand, que respondeu nosso irmão da Noruega?

VALTEMAND Amavelmente retribui cumprimentos e votos.

Mal nós chegámos mandou suspender
As levas de seu sobrinho – as quais
Primeiro ele julgou serem apenas
Preparativos contra o rei Polaco,
Mas, observando melhor, constatou
Serem contra Vossa Alteza, e magoado
mandou intimar
Fortimbras, que rapidamente obedeceu.
Deu-lhe três mil coroas de pensão anual,
Com ordem de empregar contra os Polacos
Os tais soldados que ele antes recrutara.
E, como aqui vereis, pede também
Que vos digneis conceder-lhe nesta empresa
Passagem franca através de vossos reinos,
Nos termos de garantia e segurança
Aqui escritos.

(Mostra um papel.)

REI *(tomando o papel.)* Achamos bem.
E em ocasião mais conveniente havemos de ler.
À noite festejaremos juntos.
Sede bem-vindos à vossa pátria.

(Valtemand e Cornélio inclinam-se e saem.)

POLÓNIO O assunto foi bem tratado.
Senhor meu suserano, senhora, comentar
O que deve ser a majestade, o que é o dever,
Porque é que o dia é dia, a noite noite, o tempo tempo,
Nada é senão perder o dia, a noite, o tempo.
E assim, já que a brevidade é a alma da sabedoria
E o tédio os membros e os floreados exteriores,
Serei breve – vosso nobre filho está louco;
Louco lhe chamo, pois definir a verdadeira loucura
Que coisa é senão ser também louco?
Mas segue para a frente...

RAINHA Mais substância e menos arte.

POLÓNIO Senhora, juro que não uso de arte.
Que está louco é a verdade: é verdade e é pena,
E é pena que seja verdade – loucos trocadilhos.
Não os usarei mais, pois não quero usar de arte.
Afirmamos que está louco e agora
Resta-nos achar a causa deste efeito,
Ou melhor, a causa deste defeito.
Pois este efeito defeituoso nasce de uma causa,
Eis o que resta e o restante é isto.
Avaliai.

(Tira papéis do seu gibão.)

Tenho uma filha, tenho-a enquanto é minha,
Que obedecendo ao dever de obediência, reparai,
Me deu isto, meditai e julgai.

(lê.)

«À celestial, ídolo da minha alma,
Formosíssima Ophélia».

Isto é uma frase feia, deselegante, «formosíssima»

É uma frase deselegante. Mas ouvireis o resto:

(lê.)

«Em seu belo colo branco, estes, etc.»

RAINHA Isso foi mandado por Hamlet a Ophélia?

POLÓNIO Esperai um pouco, senhora, vou ler fielmente:

(lê.)

«Duvida que as estrelas sejam fogo,
Duvida que em redor
De nós o Sol se mova,
Duvida da verdade e toma-a como um logro,
Mas não duvides jamais do meu amor.

Ó querida Ophélia, sinto-me mal a medir versos. Não sei ordenar com arte os meus suspiros, mas amo-te mais do que tudo. Ó tu que és melhor do que tudo, acredita. Adeus.

Teu para sempre, senhora tão amada, enquanto
a máquina deste corpo for minha, HAMLET.»

Isto por obediência a minha filha me mostrou,
E também aos meus ouvidos transmitiu os seus pedidos,
E como e quando e onde foram feitos.

REI Mas como recebeu ela o seu amor?

POLÓNIO Que pensais de mim?

REI Penso que és um homem
Leal e honrado.

POLÓNIO Com gosto o provaria.

Mas que ideia de mim seria a vossa.
Se eu vendo o ardente amor erguer seu voo,
Se eu servisse de mesa ou secretária,
Ou olhasse este amor com olhos cegos?
Que ideia seria a vossa? Não, lancei-me à obra
E assim falei à jovem namorada:
«Hamlet é príncipe e alheio à tua estrela,
Isto não pode ser.» Depois ordenei-lhe
Que se fechasse no quarto, fora da sua vista,
Sem receber mensageiros nem presentes.
E, para encurtar a história, ele, repellido,
Caiu em tristeza, e depois em jejum,
A seguir em insónia, a seguir em fraqueza,
Então tornou-se aéreo e, piorando,
Caiu na loucura em que agora divaga
E que todos lamentamos.

REI Julgas que é isso?

RAINHA Pode ser, parece ser.

POLÓNIO Gostaria de saber se alguma vez aconteceu
Eu afirmar «é assim mesmo» e, depois,
Ser provado o contrário?

REI Que eu saiba, nunca.

POLÓNIO Separai isto disto, se não for assim.

REI Como indagar mais?

POLÓNIO Sabeis que às vezes passeia nesta galeria
Quatro horas seguidas.

HAMLET Já que o sol gera vermes num cão morto, pois também é carne que serve para ser beijada... Tens uma filha?

POLÓNIO Tenho, meu senhor.

HAMLET Não a deixes andar ao sol. Conceber é uma graça, mas como a tua filha pode conceber... sê vigilante, amigo.

(Hamlet recomeça a ler.)

POLÓNIO *(à parte.)* Que dizeis com essas palavras? – O seu pensamento continua a rondar a minha filha. Mas primeiro não me reconheceu, disse que eu era o vendedor de peixe. O seu mal vai muito, muito adiantado. Na verdade também eu na minha juventude sofri por amor grandes extremos, muito parecidos com isto... Vou-lhe falar outra vez... – Que estais a ler, meu senhor?

HAMLET Palavras, palavras, palavras.

POLÓNIO Qual é o enredo?

HAMLET Entre quem?

POLÓNIO Eu queria dizer: o enredo do livro que estais a ler.

HAMLET Calúnias, senhor; este satírico figurão diz aqui que os velhos têm a barba cinzenta, a cara cheia de rugas, e os olhos purgando espesso âmbar e goma de ameixoeira. E que têm uma abundante falta de graça e pernas fracas. Mas embora eu acredite firme e profundamente nessas coisas todas, no entanto, senhor, considero que é um abuso pôr isto por escrito. Pois tu próprio, Polónio, serias da minha idade... se pudesses andar para trás como o caranguejo.

POLÓNIO Embora isto seja loucura, é loucura onde há método.
Quereis dar uma volta, meu senhor, mudar de ar?

HAMLET Na minha campa.

POLÓNIO *(à parte.)* Realmente era mudar de ar. As suas respostas às vezes são prenhes de sentido. É frequente a loucura acertar com felicidade naquilo onde a razão e a sanidade falam com menos grandeza. Vou deixá-lo e vou combinar depressa a maneira de arranjar um encontro entre ele e a minha filha.

Meu honrado senhor, peço humildemente licença para me retirar.

HAMLET Não me podes retirar nada de que eu me separe com mais prazer: excepto a minha vida, excepto a minha vida, excepto a minha vida.

Entram GUILDENSTERN e ROSENCRANTZ.

POLÓNIO Adeus, meu senhor.

HAMLET Velhos idiotas insuportáveis!

POLÓNIO Se procurais o príncipe Hamlet, está aqui.

ROSENCRANTZ *(a Polónio.)* Deus vos salve, senhor.

(Polónio sai.)

GUILDENSTERN Meu honrado senhor.

ROSENCRANTZ Meu muito amado senhor.

HAMLET Bons e excelentes amigos! Como estás, Guildenstern?

(Deixa o livro.)

Ah, Rosencrantz! Bons rapazes, como estais ambos?

ROSENCRANTZ Como o comum dos mortais.

GUILDENSTERN Felizes porque não somos demasiado felizes.

No capacete da fortuna não somos o penacho.

HAMLET Nem as solas dos seus sapatos?

ROSENCRANTZ Também não, meu senhor.

HAMLET Então viveis em redor da sua cintura, ou no centro dos seus favores?

GUILDENSTERN Na verdade somos seus íntimos.

HAMLET Nas partes íntimas da fortuna? Ora, não há dúvida que a fortuna é uma rameira. Que notícias tens?

ROSENCRANTZ Nenhuma, meu senhor, excepto que o mundo se tornou honesto!

HAMLET Então o dia do juízo está perto. Mas a tua notícia não é verdadeira. Deixa-me fazer uma pergunta concreta: que tendes feito, meus queridos amigos, para merecerdes das mãos da Fortuna que ela vos enviasse para esta prisão.

GUILDENSTERN Prisão, meu senhor!

HAMLET A Dinamarca é uma prisão.

ROSENCRANTZ Então o mundo também.

HAMLET Uma bela prisão cheia de calabouços, de enxovias e de torres. E a Dinamarca é uma das piores.

ROSENCRANTZ Não pensamos assim, meu senhor.

HAMLET Então para vós não é assim: pois nada é bom nem mau senão no pensamento. Para mim é uma prisão.

ROSENCRANTZ Então é a vossa ambição que faz da Dinamarca uma prisão: este país é estreito para o vosso espírito.

HAMLET Ó Deus, fechado numa casca de noz eu poderia julgar-me rei de um espaço infinito. Mas, voltando ao percorrido caminho da amizade, que fazeis em Elsinore?

ROSENCRANTZ Visitar-vos, meu senhor, sem mais motivo.

HAMLET Não haveis sido chamados? foi o vosso próprio desejo? é uma visita livre?
Vamos, vamos, vamos, tratai lealmente comigo; vamos, vamos, falai.

GUILDENSTERN Que devemos dizer, meu senhor?

HAMLET O quê: algo que me responda... Haveis sido chamados e há uma espécie de confissão nos vossos rostos e a vossa modéstia não é suficientemente hábil para disfarçar. – Sei que o bom rei e a rainha vos mandaram vir.

ROSENCRANTZ Com que fim, meu senhor?

HAMLET Isso me haveis de ensinar: mas deixai que vos conjure, pelos direitos da nossa amizade e dizei-me se alguém vos mandou chamar.

ROSENCRANTZ (*à parte para Guildenstern.*) Que achas?

HAMLET (*à parte.*) Ah, tenho-vos debaixo do olho. (*Alto.*) Se me amais sede menos vagos.

GUILDENSTERN Meu senhor, fomos chamados.

HAMLET Vou dizer-vos porquê. Nos últimos tempos, mas porquê não sei, perdi toda a minha alegria e abandonei os meus costumados exercícios. Na verdade o meu ânimo foi atingido por um peso tal que a gloriosa forma da terra me parece um estéril promontório. Que obra-prima é um homem, como é nobre na sua razão, como é infinito nas suas faculdades, na forma e no mover, como é exacto e admirável na acção, como é semelhante a um anjo no entendimento, e semelhante a um deus: é ele a maravilha do mundo, o modelo dos animais. Para mim, porém, que vale esta quinta-essência da poeira? O homem não me encanta e a mulher também não, embora o vosso sorriso pareça dizer que sim.

ROSENCRANTZ Meu senhor, semelhante ideia não me passou pela cabeça.

HAMLET Porque riste então, quando eu disse «o homem não me encanta»?

ROSENCRANTZ Pensei, meu senhor, que se o homem não vos encanta, dareis um fraco acolhimento aos comediantes. Na estrada nós passámos por eles e vêm a caminho para vos oferecer os seus serviços.

HAMLET Que comediantes são?

ROSENCRANTZ Justamente aqueles que tanto vos encantaram há tempos: os actores trágicos da cidade.

(Ouve-se uma fanfarra de trombetas.)

GUILDENSTERN Aí vem eles.

HAMLET Senhores, sois bem-vindos a Elsinore (*saúda*). As vossas mãos. Dai-me as vossas mãos. Sois bem-vindos, mas o meu tio-pai e a minha tia-mãe estão enganados.

GUILDENSTERN Em quê, meu amado senhor?

HAMLET Só estou louco quando o vento vem de norte-nordeste. Com vento sul, distingo entre o falcão e a garça.

Entra POLÓNIO.

POLÓNIO Deus vos guarde, senhores!

HAMLET Reparai: profetizo que me vem falar dos actores (*erguendo a voz*). Sim, dizeis bem, de facto foi numa segunda-feira de manhã.

POLÓNIO Venho trazer notícias, meu senhor.

HAMLET Venho trazer notícias, meu senhor... Quando Roscius era actor em Roma –

POLÓNIO Vêm aí os actores, meu senhor.

HAMLET Ora, ora!

POLÓNIO Palavra de honra.

HAMLET «Chegou então cada actor no seu burro» –

POLÓNIO Os melhores comediantes do mundo em qualquer género: tragédia, comédia, drama histórico, pastoral, pastoral cómica, pastoral histórica, tragédia histórica, tragédia cómico-histórico-pastoral, cenas sem divisão e poemas sem limite. Séneca não é demasiado pesado, nem Plauto demasiado leve: na fidelidade ao texto e no improviso... são únicos.

HAMLET Ó Jephthah, juiz de Israel, que grande tesouro o teu!

POLÓNIO Que tesouro tinha ele, senhor?

HAMLET Que tesouro?
«Uma filha única, única e linda,
E que ele amava com amor de mais».

POLÓNIO (*à parte.*) Continua a falar da minha filha!

HAMLET Não é verdade, meu velho Jephthah?

POLÓNIO Se me chamais Jephthah, meu senhor, a verdade é que tenho uma filha e que amo com muito amor.

HAMLET Não, não é o que se segue.

POLÓNIO Que se segue então, meu senhor?

HAMLET Que se segue?

«Como por acaso o soube Deus»,

e depois como sabeis,

«Como se esperava

Aconteceu.»

A primeira estrofe desta piedosa canção vos dirá o resto, mas vede, aí vem quem me obriga a abreviar.

Entram quatro ou cinco Actores.

Sois bem-vindos, mestres, sois todos bem-vindos. – Folgo em ver que passais bem. – Sede bem-vindos, amigos. – Ó meu velho amigo! desde a última vez que te vi cresceu como franja a barba à roda do teu rosto. Vens à Dinamarca para me desafiares com a tua barba? O quê, jovem dama e senhora minha? Pela Virgem, Vossa Senhoria está mais perto do céu do que a última vez que nos vimos, foi um salto da altura dos vossos saltos. Queira Deus que a vossa voz não desentoe como uma moeda de ouro falso no anel da vossa garganta. Mestres, sois todos bem-vindos. Vamos direitos ao fim como os falcoeiros franceses que se atiram a tudo quanto vêem. Queremos ouvir já uma tirada. *(Ao Primeiro Actor.)* Vamos, dá-nos uma amostra do teu talento, recita uma tirada apaixonada.

1º ACTOR Que tirada, meu senhor?

HAMLET Ouvi-te uma vez dizer uma passagem, mas nunca foi representada, ou se foi, foi só uma vez, pois a peça, segundo me lembro, não agradava à multidão. Havia uma tirada que me encantava mais do que tudo: era a fala de Eneias a Dido; nessa tirada gostava especialmente da parte em que ele fala do assassinio de Príamo. Se a tens na memória, começa nessa linha; deixa-me ver, deixa-me ver:

« O rude Pirro, qual o leão da Hircânia»,
Buscando o velho Príamo...»

Continuai.

POLÓNIO Por Deus, meu senhor, bem dito, com boa pronúncia e muito discernimento.

1º ACTOR «Lutando
Corpo a corpo com gregos o vê logo.
Jaz onde cai a sua espada antiga,
Rebelde à sua mão e ao seu comando.
Pirro avança com armas desiguais
Caindo sobre Príamo; porém
Bate com raiva tal que bate em vão.
Sob o vibrar de tão cruel espada
Tomba o débil pai. Pela base então,
E como se sentindo aquele golpe,
Cai a louca Ílion, seu cimo em fogo.
A insensata Ílion, c'ó cimo em fogo,
E um odioso fragor, faz prisioneiros
Os ouvidos de Pirro. Eis que a espada,
Que já sobre a cabeça cor de leite
Do venerável Príamo baixava,
Parece sobre o ar ficar suspensa.
Pirro, como a pintura de um tirano
Neutral no seu desígnio e no seu acto,
Nada faz.

POLÓNIO É comprido de mais.

HAMLET Há-de ir ao barbeiro com a tua barba. Continua: diz a parte de Hécuba.

- 1º ACTOR** «Oh! quem viu a rainha embuçada»...
- HAMLET** A «rainha embuçada»?
- POLÓNIO** Isto é bom, «rainha embuçada» é bom.
- 1º ACTOR** «Descalça, correr de um lado p'ro outro,
Ameaçando com cego pranto as chamas,
E com um trapo em volta da cabeça
Onde dantes se erguia o diadema,
Magros, exaustos, seus quadris cingidos
Por um lençol tomado no seu susto,
Quem a visse, com língua envenenada
As traições da Fortuna acusaria.
Mas se os deuses a vissem quando ela
Viu Pirro a picar em mil pedaços,
Por malícia e por jogo, com seu gládio,
De seu esposo os membros, e se ouvissem
O súbito romper do seu clamor,
A não ser que o destino dos mortais
Em nada os mova, prantos cobririam
Os próprios olhos ígneos do céu
E até os próprios deuses sofreriam.»
- POLÓNIO** Olhai: vede se perdeu a cor e se tem os olhos cheios de lágrimas. Basta, peço.
- HAMLET** Está certo! Em breve te pedirei que me recites o resto. Olha, Polónio, vê lá se os actores ficam bem instalados. Ouve: vê que sejam bem recebidos.
- POLÓNIO** Meu senhor, vou tratá-los de acordo com o seu mérito.
- HAMLET** Valha-te Deus, homem! Muito melhor. Se tratares cada pessoa segundo o seu mérito, quem escapará ao chicote? Leva-os para dentro.

POLÓNIO Vinde, senhores.

(Polónio dirige-se para a porta.)

HAMLET Ide com ele, amigos, ouviremos uma peça amanhã.

(Detém o 1º Actor.) Ouve, meu velho amigo, és capaz de representar a «Morte de Gonzago»?

1º ACTOR Sim, meu senhor.

HAMLET Então queremos vê-la amanhã à noite. E se for preciso, poderás estudar uma tirada de doze ou dezasseis linhas que eu vou escrever e intercalar na peça? Podes ou não?

1º ACTOR Posso, meu senhor.

(Polónio e os outros Actores saem.)

HAMLET Ótimo.

(Sai o 1º Actor.)

(Para Rosencrantz e Guildenstern.) Meus caros amigos, despeço-me até logo à noite. Sede bem-vindos em Elsinore.

ROSENCRANTZ Sim, meu senhor.

(Despedem-se e saem.)

HAMLET Sim, sim, muito bem, adeus! Agora estou só.

Ai como eu sou vilão, boçal, escravo!

Não será monstruoso que esse actor há pouco,

Em puro fingimento, numa paixão sonhada,

De tal forma em sua alma imprimisse a coisa imaginada

Que por causa dela perdia a cor seu rosto

E tinha lágrimas nos olhos, aspecto desvairado,

A voz quebrada e todos os seus gestos modelados

Pela forma daquilo que inventava,

E tudo isto por coisa nenhuma!
Por Hécuba!
O que é Hécuba para ele ou ele para Hécuba,
Para que ele assim deva chorar por ela?
Que faria ele se tivesse uma causa e um motivo de paixão
Iguais àqueles que eu tenho?
Inundaria com as suas lágrimas o palco,
Rasgaria todos os ouvidos com terríveis palavras,
Enlouquecendo os culpados, alarmando os que estão livres,
Confundindo os ignorantes, transformando
As próprias faculdades da vista e do ouvido.
Eu, porém, inerte ralé feito de lama,
Tonto divago como um João Pateta,
E esvaziando-me do peso da minha causa
Me calo. Não ergo a minha voz nem por esse rei
Sobre cujo direito e tão amada vida
Foi praticada a fraude tão maldita. Serei covarde?
Quem me chama vilão? Quem me parte a cara?
Quem me arranca as barbas e m'as atira à cara?
Quem me puxa o nariz e me enfia nas goelas a mentira
Até ao fundo dos meus pulmões? Quem?
Ai, parece que sou capaz de aceitar isso tudo,
Pois é evidente que tenho fígado de pomba. Falta-me fel
Para amargurar quem me oprime; senão
Já teria engordado todos os abutres do país
Com as tripas desse escravo. Vilão sangrento e sem pudor,
Traíçoeiro e lascivo, sem remorsos nem alma!
Oh, vingança!
Ai, como eu sou burro! É realmente muito corajoso
Que eu, filho de um pai amado e assassinado,
Instigado à minha vingança pelo céu e pelo inferno
Me despeje em palavras como uma prostituta
E fique a rogar pragas como uma marafona
Ou um garanhão.

Que vergonha! Trabalhai, miolos! Hum! Ouvi contar
Que certos criminosos, assistindo a uma peça,
Foram de tal forma, e até ao fundo da alma, atingidos pela arte da cena
Que logo confessaram seus maus actos.
Porque o assassínio, embora não tenha língua,
Há-de falar com boca miraculosa.
Vou ordenar aos actores que representem
Uma cena igual ao assassinato de meu pai,
Em frente de meu tio. Vou espiar o rosto dele,
Vou sondá-lo ao vivo: se ele tremer, eu sei o meu caminho.
O fantasma que eu vi pode ser o demónio,
Porque o demónio tem o poder de tomar um aspecto amável.
Ai, talvez ele, por minha fraqueza e melancolia
– Pois tem grande domínio sobre almas como a minha –
Me engane para me perder. Preciso de provas
Mais evidentes. Por isso caçarei
Com o enredo da peça a consciência do rei.

(Sai.)

ACTO TERCEIRO

CENA I

ROSENCRANTZ Confessa que se sente perturbado,
Mas de modo nenhum confessa a causa.

GUILDENSTERN Não o achamos disposto a deixar-se sondar.

RAINHA Não o desafiaste
Para qualquer divertimento?

ROSENCRANTZ Senhora, aconteceu que no caminho ultrapassámos
Uns comediantes. Contámos isto ao príncipe
E ele pareceu sentir certa alegria
Ao ouvir a notícia.
Os comediantes estão ali, perto do pátio,
E, se não me engano, já têm ordem
Para representar esta noite em frente dele.

POLÓNIO Isso mesmo,
E ele pediu-me que convidasse Vossas Majestades
Para virem ouvir e ver a coisa.

REI De todo o coração aceito, e muito me alegra
Sabê-lo assim disposto.
Aguçai mais o seu desejo, meus senhores,
E guiai a sua vontade para esses prazeres.

ROSENCRANTZ Assim faremos, meu senhor.

(Saem Rosencrantz e Guildenstern.)

REI Doce Gertrudes, deixa-nos também,
Pois mandámos secretamente chamar Hamlet
Para que aqui ele possa, como por acaso,
Enfrentar Ophélia.

O pai dela e eu, legítimos espias,
Ficaremos escondidos, vendo sem sermos vistos,
Para podermos julgar em paz o seu encontro.

RAINHA Obedeço.

E quanto a ti, Ophélia, desejo
Que a tua grande beleza seja a doce causa
Do desatino de Hamlet;

(A Rainha sai.)

POLÓNIO Ophélia, passa para aqui. Gracioso Senhor, se vos agrada
Vamos esconder-nos... Lê neste livro.
Essa aparência de leitura há-de enfeitar
A tua solidão;

REI *(à parte.)* Ai! é verdade, demasiado verdade!
Como esta frase chicoteia a minha consciência.
A face rameira embelezada com a arte das pomadas
Não é mais feia, comparada com aquilo que a disfarça,
Do que o meu acto ao lado das pinturas da minha fala!
Oh pesado fardo!

POLÓNIO Ouço os passos dele, vamos embora, meu senhor.

*(Escondem-se os dois atrás do pano de arrás;
Ophélia ajoelha-se no genuflexório.)*

Entra HAMLET.

HAMLET Ser ou não ser, é isso a questão,
Será mais nobre deixar que o espírito suporte
Os golpes e as setas da fortuna ultrajante
Ou erguer armas contra um mar de angústias
E, não aceitando, pôr-lhes termo? Morrer, dormir –
Dormir e talvez sonhar.

HAMLET Não, eu não;
Nunca te dei nada.

OPHÉLIA Meu honrado senhor, bem sabeis
Que as haveis dado e com elas
Palavras compostas por tão doce alento
Que as coisas se tonaram mais preciosas.
Perdido o perfume, retomai as coisas.
Para um espírito nobre, quando quem dá mostra rudeza,
Os mais valiosos presentes empobrecem.
Tomai, meu senhor.

HAMLET Ah, ah! És honesta?

OPHÉLIA Meu senhor?

HAMLET És bonita?

OPHÉLIA Que quereis dizer?

HAMLET Que se és honesta e bonita a tua honestidade não deve admitir
nenhuma relação com a tua beleza.

OPHÉLIA Poderá a beleza, meu senhor, ter melhor companhia do que
a honestidade?

HAMLET Ai, pode: pois antes que a força da honestidade tenha traduzido na beleza
a sua semelhança, já o poder da beleza terá transformado a honestidade em
proxeneta. Isto era dantes um paradoxo, mas no tempo presente tornou-se uma
verdade provada. Amei-te antigamente.

OPHÉLIA Realmente, meu senhor, assim me fizestes acreditar.

HAMLET Não devias ter acreditado em mim. A virtude não pode enxertar-se no nosso velho tronco: guardamos sempre o sabor que nos é próprio. Nunca te amei.

OPHÉLIA Mais enganada fui.

HAMLET Vai para um convento. Para que hás-de tu ser mãe de pecadores. Eu próprio sou relativamente honesto. E, mesmo assim, posso acusar-me de tais coisas que seria melhor que a minha mãe nunca me tivesse dado à luz. Sou muito orgulhoso, vingativo, ambicioso. Tentado por tantos pecados que nem tenho pensamento para os pensar, imaginação para os imaginar, nem tempo para os praticar. Para que serve que as criaturas como eu se andem a arrastar entre o Céu e a Terra? Somos todos nós gente perversa; não acredites em nenhum de nós. Vai para um convento. Onde está o teu pai?

OPHÉLIA Em casa, meu senhor.

HAMLET Fechem-lhe bem as portas, para ele não andar a fazer de tolo senão dentro da sua própria casa. Adeus.

OPHÉLIA Ó doçura celeste, protegei-o!

HAMLET Se te casares, dou-te em dote esta praga: mesmo que sejas casta como o gelo e pura como a neve, não escaparás à calúnia. Vai, mete-te num convento; adeus. Ou, se queres por força casar, casa com um tolo. Os homens de juízo sabem de sobra como vós os transformais em monstros. Vai para um convento e vai depressa. Adeus.

OPHÉLIA Oh poderes do Céu, curai-o!

HAMLET Também tenho ouvido falar muito das vossas pinturas. Deus deu-vos uma cara, mas vós fabricais outra. Dançais, passeais, cochichais, dais alcunhas às criaturas de Deus, e fazeis da vossa ignorância libertinagem. Vai, não quero mais.

Foi isso que me enlouqueceu. Repito que não queremos mais casamentos. Daqueles que já estão casados, viverão todos menos um. Os outros continuarão como estão. Vai para um convento.

(Sai Hamlet.)

OPHÉLIA Oh, que nobre espírito eis aqui derrubado!
O olhar do cortesão, a língua do soldado, a espada do sábio:
A esperança e a rosa deste claro reino,
Tão, tão caído!
Ai de mim,
Por ter visto o que vi e ver o que vejo!

(Reza.)

Voltam a entrar o REI e POLÓNIO, saindo detrás do pano de arrás.

REI Amor! O seu afecto não segue esse caminho;
E o que disse, embora lhe faltasse um pouco a forma,
Não parecia loucura.
Prontamente tomei a decisão seguinte:
Mandá-lo a toda a pressa para Inglaterra,
Para exigir os tributos que nos devem.
Talvez que os mares e os países diferentes,
afastem essa coisa que ao seu coração se agarra.
Que achas disto?

POLÓNIO Dará bom resultado; no entanto creio
Que a origem e o princípio do seu desgosto
Nasceram do amor desprezado. E agora, Ophélia?
Não precisas de contar o que Hamlet te disse.
Ouvimos tudo. Meu senhor, fazei como vos aprouver,
Mas, se vós achais bem, depois da peça,
Deixai que a rainha sua mãe, a sós,
Lhe implore que desvende o seu desgosto;

E eu,
Se permitis, ficarei colocado
De forma a escutar toda a conversa.
Se ela nada apurar, então mandai-o
Para Inglaterra.

REI Assim será. A loucura dos grandes
Não pode caminhar sem vigilância.

CENA II

O átrio do castelo com assentos de um e de outro lado como para uma representação. Ao fundo um pano esconde outro palco.

Entram HAMLET e três actores; saem detrás do pano.

HAMLET *(ao Primeiro Actor.)* Peço-te que digas a tirada como eu a pronunciei, com a língua ágil, com uma dicção certa. Mas se mastigas as palavras, como fazem muitos dos nossos actores, então antes quero que seja o homem dos pregões a dizer os meus versos. E também não esbracejes muito; assim. Usa tudo com medida. Pois na própria torrente, tempestade, ou mesmo no turbilhão da tua paixão, tens de conquistar e criar um equilíbrio que a tudo dê harmonia. Ai, dói-me até a alma quando ouço um moço robusto, cheio de cabelos postiços, a rasgar a paixão em tiras e farrapos para furar os ouvidos da gente da plateia que, na sua maior parte, só gosta de mímicas inexplicáveis e de barulho. Eu gostava de ver esse actor chicoteado, por ser mais Termagante do que Termagante; ele herodiza de mais o Herodes. Peço-te: não caias nesse defeito.

1º ACTOR Garanto a Vossa Alteza que não.

HAMLET Também não te deves dominar de mais, mas deixa que a tua discrição seja o teu guia. Ajusta a acção com a palavra e a palavra com a acção; com um cuidado especial em não forçar a modéstia da natureza. Pois tudo quanto é exagerado se desliga do objecto próprio do teatro, cuja finalidade, tanto no começo como agora, foi e é, por assim dizer, erguer um espelho em frente à natureza; para mostrar à virtude o seu próprio rosto, ao mal a sua própria imagem, e a cada século e a cada encarnação do tempo a sua forma e o seu cunho... Ide, preparai-vos.

(Os actores voltam a retirar-se para detrás do pano.)

Entram POLÓNIO, ROSENCRANTZ e GUILDENSTERN.

HAMLET Então, meus senhores! O rei vem ouvir esta obra-prima?

POLÓNIO E a rainha também, e vêm já.

HAMLET Digam aos actores que se despachem.

(Polónio inclina-se e sai.)

Quereis também ir vós os dois ajudar a fazê-los andar depressa!?

ROSENCRANTZ e GUILDENSTERN Vamos já, meu senhor.

(Saem Rosencrantz e Guildenstern.)

HAMLET Olá, Horácio!

Entra HORÁCIO.

HORÁCIO Aqui estou às vossas ordens, meu amado senhor.

HAMLET Hoje à noite

Haverá representação em frente do rei.
Uma das cenas lembra aquela circunstância
Que te contei da morte do meu pai.
Quando vires representar essa passagem,
Rogo-te que olhes bem para o meu tio,
Com a atenção mais funda da tua alma.
Se o seu crime oculto, ao ouvir certa fala,
Não sair do canil, então aquela sombra
Que ambos nós vimos era amaldiçoada
E a minha imaginação está tão suja
Como a forja de Vulcano. Espia-o bem;
Eu cravarei os meus olhos no seu rosto,
E uniremos depois os nossos julgamentos
Para avaliar a sua aparência.

HORÁCIO Bem, meu senhor,

Se durante os gestos da peça, algum dos seus gestos
Escapar ao meu olhar, eu pago a falta.

(Ouvem-se trombetas e tambores.)

HAMLET Estão a chegar para a representação. Tenho de parecer distraído.
Arranja um lugar.

O REI e a RAINHA entram, seguidos por POLÓNIO, OPHÉLIA, ROSENCRANTZ, GUILDENSTERN e outros cortesãos; sentam-se o Rei, a Rainha e Polónio de um lado, Ophélia, Horácio e os outros do outro lado.

REI Como está o nosso parente Hamlet?

HAMLET Julgo que óptimo; sigo a dieta de camaleão, alimento-me de ar, estou entulhado de promessas. Não é bem assim que se alimentam os capões.

REI A resposta não me diz nada, Hamlet. Essa linguagem não é a minha.

HAMLET Não, também não é a minha. *(A Polónio.)* Senhor, diz-se que há tempos representavas na universidade?

POLÓNIO Sim, meu senhor, e tinha fama de bom actor.

HAMLET O que é que representavas?

POLÓNIO Fiz de Júlio César. Fui morto no Capitólio, foi Brutus que me matou.

HAMLET Foi muito bruto da parte dele matar um bezerro tão importante. Os actores estão prontos?

ROSENCRANTZ Sim, meu senhor, esperam as vossas ordens.

RAINHA Vem para aqui, meu querido Hamlet, senta-te ao pé de mim.

HAMLET Não, querida mãe, há aqui um metal mais atraente.

POLÓNIO *(ao Rei.)* Oh, oh, vedes isto?

HAMLET Senhora, posso deitar-me no teu regaço?

OPHÉLIA Não, meu senhor.

HAMLET Quero dizer: com a cabeça em cima do teu regaço.

OPHÉLIA Sim, meu senhor.

HAMLET Pensas que estava a falar de outra coisa?

OPHÉLIA Não penso nada, meu senhor.

HAMLET É belo imaginar que se está deitado entre as pernas de uma donzela.

OPHÉLIA O quê, meu senhor?

HAMLET Nada.

OPHÉLIA Estais contente, meu senhor.

HAMLET Quem, eu?

OPHÉLIA Sim, meu senhor.

HAMLET Ai, meu Deus! Sou o teu único jogral. Que há-de um homem fazer senão estar contente? Vê o ar alegre de minha mãe, e o meu pai morreu há duas horas.

OPHÉLIA Não, há duas vezes dois meses, meu senhor.

HAMLET Tanto tempo? Então o diabo que se vista de preto que eu vou-me vestir com martas e zibelinas.

Morreu há dois meses e ainda não foi esquecido! Então podemos esperar que a memória de um homem sobreviva meio ano à sua vida.

Soam trombetas, as cortinas são puxadas para o lado, mostrando um segundo palco, onde é representada uma mímica.

Entram um Rei e uma Rainha muito ternos. A Rainha abraçada a ele e ele abraçado à Rainha. Ela ajoelha e faz grandes protestos de amor. Ele levanta-a e poisa a sua cabeça no pescoço dela. Depois o Rei estende-se num canteiro de flores. Ela, vendo-o adormecido, deixa-o só. Então entra outro homem que lhe tira a coroa e a beija, derrama veneno no ouvido do Rei e sai. A Rainha volta; vê o Rei morto e faz gestos de desespero. O envenenador, com dois ou três personagens mudos, entra de novo e parece lamentar-se com ela. O corpo é levado embora. O envenenador faz a corte à Rainha oferecendo-lhe presentes. Ela durante algum tempo parece relutante, mas por fim aceita o seu amor. Fecham-se as cortinas.

OPHÉLIA Que quer dizer isto, meu senhor?

HAMLET Bem, coisas obscuras e más; quer dizer: crime.

OPHÉLIA Parece que a mímica mostra o enredo da peça.

HAMLET Vamos saber tudo por este rapaz. Os actores não são capazes de guardar segredos. Contam tudo.

ACTOR P'ra nós é nossa tragédia,
Pedimos vossa clemência:
Escutai-nos com paciência.

HAMLET Isto é um prólogo ou a divisa de um anel?

OPHÉLIA É breve, meu senhor?

HAMLET Como o amor da mulher.

Entram dois actores, um rei e uma rainha.

REI DA PEÇA Já Phebo trinta vezes rodeou
As águas de Neptuno e desenhou
O círculo da terra. Trinta vezes
Brilho emprestado, já no céu profundo
Doze luas brilharam sobre o mundo,

Desde que por amor, por Himeneu
Nossos corações, nossas mãos e passos
Foram unidos por sagrados laços.

RAINHA DA PEÇA Dados nos sejam outros tantos sóis,
Dadas nos sejam outras tantas luas
Antes que se desfaça o nosso amor,
Mas, ai de mim, vejo-te doente,
Tão longe de ti mesmo e da alegria,
Que vivo de temer continuamente,
Mas meu temor, senhor, não te apoquente,
O medo e o amor são sempre na mulher
Ou puro nada ou logo extremidade.
Pelas provas conheces meu amor
E à medida do amor é o meu medo.
Um grande amor dos nadas faz terror,
Onde o receio cresce, cresce o amor.

REI DA PEÇA Em breve, amor, terei de te deixar,
Já meu poder vital sinto acabar.
Mas tu no mundo claro viverás
Honrada e bem amada e porventura
Outro marido...

RAINHA DA PEÇA Outro eu maldiria.
Tal amor em mim só traição seria.
Maldita eu fosse se outra vez casasse,
Só segundo marido tomaria
Quem antes o primeiro assassinasse.

HAMLET (*à parte.*) Isto é amargo de engolir, amargo.

RAINHA DA PEÇA De vil amor do lucro e não de amor,
Segundo casamento sempre é feito,
De novo meu marido eu mataria

Se um segundo eu beijasse no meu leito.

HAMLET E se agora ela violar o juramento?

REI DA PEÇA Amada minha, grave juramento.

Mas pesado ficou meu pensamento,

Deixa-me pois: eu quero só dormir

Para o peso das horas iludir.

RAINHA DA PEÇA Venha o sono embalar teu pensamento

E entre nós dois jamais passe o tormento.

(Sai.)

HAMLET Senhora, que vos parece esta peça?

RAINHA Parece-me que a rainha afirma de mais.

HAMLET Oh, mas há-de cumprir a sua palavra.

REI Conheces o enredo? Tem alguma coisa ofensiva?

HAMLET Não, não: só brincam, envenenam a brincar; não há nenhuma ofensa.

REI Como se chama a peça?

HAMLET A ratoeira. Sabeis porquê? É um sentido figurado. Esta peça é a imagem de um assassinio feito em Viena. Gonzago é o nome do duque; o da mulher, Baptista; depois vereis o resto; é uma obra-prima de perversidade. Mas que importa? Vossa Majestade e nós, que temos a consciência limpa, não somos atingidos.

Entra o 1º Actor no papel de LUCIANO; vestido com um gibão preto e com um frasco na mão; dirige-se para o Rei adormecido, com caretas e gestos de ameaça.

HAMLET Este é Luciano, sobrinho do Rei.

Começa, assassino. Deixa-te dessas malditas caretas e começa, peste. Vamos: «O corvo a crocitar pede vingança».

LUCIANO Habilidosas mãos, pensar o obscuro,
Drogas, filtro eficaz, tempo maduro,
Hora propícia em que ninguém te espreita.
Mistela peçonhenta e podre feita
De ervas que à meia-noite são cortadas,
Três vezes por Hecate amaldiçoadas,
Roubo-lhe a vida, faz que ele apodreça
Com teu poder fatal e vai depressa.

(Deita o veneno no ouvido do adormecido.)

HAMLET Envenena-o no jardim por causa dos seus bens. O nome dele é Gonzago.
A história passa-se no nosso tempo e está escrita num italiano muito apurado.
Em breve vereis como o assassino conquista o amor da mulher de Gonzago.

OPHÉLIA O Rei levanta-se.

HAMLET O quê? Assustou-se com fogo falso?

RAINHA Que tendes, meu senhor?

POLÓNIO Suspenda-se a peça.

REI Tragam luzes. Vamos embora!

(Sai do átrio.)

Luzes, luzes, luzes.

(Saem todos, menos Hamlet e Horácio.)

HAMLET Deixai chorar o veado ferido
Enquanto salta o que não foi tocado.
Quando alguém tem de estar adormecido,
Alguém tem de estar acordado;
E assim o mundo vai desencontrado.

Ó querido Horácio, aposto mil libras na palavra do fantasma. Viste bem?

HORÁCIO Muito bem, meu senhor.

HAMLET Quando se falava em veneno?

HORÁCIO Observei-o bem.

Voltam a entrar ROSENCRANTZ e GUILDENSTERN.

HAMLET Ah! Ah! Quero música! venham as flautas!

Se o Rei desta comédia não gostou,
Palavra, é que não lhe agradou.

Vamos, quero música!

GUILDENSTERN Senhor, o Rei...

HAMLET Ai, senhor, que lhe aconteceu?

GUILDENSTERN Retirou-se extraordinariamente perturbado.

HAMLET Com a bebida, senhor?

GUILDENSTERN Não, meu senhor, com cólera.

HAMLET Estou cheio de paciência; diz.

GUILDENSTERN A Rainha vossa mãe, com grande aflição no seu espírito, mandou-me à vossa presença.

HAMLET És bem-vindo.

GUILDENSTERN Não, meu bom senhor, essa cortesia não é pura. Se vos aprouver dar-me uma resposta sensata, eu cumprirei as ordens da vossa mãe; se não, as minhas desculpas e a minha despedida serão o fim da minha tarefa.

HAMLET Senhor, não posso.

GUILDENSTERN O quê, meu senhor?

HAMLET Dar-te uma resposta sensata; o meu espírito está doente.

ROSENCRANTZ A vossa mãe deseja falar convosco no seu quarto, antes de vos
irdes deitar.

HAMLET Vamos obedecer, fosse ela dez vezes nossa mãe. Tendes mais alguma
coisa a tratar connosco?

ROSENCRANTZ Meu senhor, em tempos fostes meu amigo.

HAMLET E ainda sou, juro-te por estas mãos que agarram e roubam.

ROSENCRANTZ Meu bom senhor, qual é a causa do vosso desânimo?

HAMLET Senhor, preciso de subir na carreira.

ROSENCRANTZ Como pode isso ser, se tendes a palavra do próprio Rei a garantir
a vossa sucessão ao trono da Dinamarca?

HAMLET Ai, senhor, mas «enquanto a erva cresce» – o provérbio já cheira a bolor.

Volta a entrar POLÓNIO.

Deus vos abençoe, senhor.

POLÓNIO Meu senhor, a Rainha quer falar convosco imediatamente.

HAMLET Vês aquela nuvem que tem quase o feitio de um camelo?

POLÓNIO Por Deus, mesmo igual a um camelo.

HAMLET Acho que parece mais uma doninha.

POLÓNIO Nas costas é igual a uma doninha.

HAMLET Não parece uma baleia?

POLÓNIO Parece mesmo uma baleia.

HAMLET Então vou já ter com a minha mãe. Põe-me completamente doido. – Vou já.

(Sai Polónio.)

POLÓNIO Eu vou dizer.

HAMLET Dizer «já» é fácil. Amigos, deixai-me.

(Saem todos menos Hamlet.)

Esta é a hora em que se embruxa a noite,
Quando de par em par se abrem as campas e o próprio inferno
Exala seu hálito e contagia o mundo.
Agora eu sou capaz de beber sangue quente
E de pôr em prática negócios tão amargos
Que o dia, se os olhasse, estremecia.
Mas silêncio! Eu vou agora ter com a minha mãe –
Coração, não percas a tua natureza. Jamais deixes
Que a alma de Nero penetre neste peito firme.
Deixai que eu seja cruel mas não desnaturado,
As minhas palavras serão facas, sem que eu use nenhuma.
Hipócritas serão nisto minha alma e boca –
Mesmo que em tuas palavras, tu, minha alma,
A renegues, rejeites e desmintas,
Jamais acto algum, ó minha alma, consintas.

(Sai.)

CENA III

A antecâmara como antes; a sala de audiência em frente.

Entram o REI, ROSENCRANTZ e GUILDENSTERN.

REI Nem eu gosto dele nem é seguro para nós
Deixar sua loucura andar à solta. Portanto preparai-vos,
Eu vou já despachar as vossas instruções,
E ele para Inglaterra irá convosco.

ROSENCRANTZ e GUILDENSTERN Vamos apressar-nos.

(Saem Rosencrantz e Guildenstern.)

Entra POLÓNIO.

POLÓNIO Senhor, ele vai a caminho do quarto de sua mãe:

E eu sob o pano de arrás me esconderei,
Para ouvir a conversa.
Adeus, meu suserano.
Virei ter convosco antes de irdes para a cama,
P'ra contar o que souber.

REI Meu senhor, obrigado.

(Sai Polónio; o Rei passeia.)

Ai, o meu crime é nauseabundo e o seu cheiro sobe até ao céu,
Sobre ele está a primeira e mais antiga maldição:
O assassínio de um irmão. Rezar não posso.
Embora o desejo seja tão agudo como a vontade,
Meu forte intento é vencido por minha culpa mais forte;
Se esta maldita mão
Tiver engrossado com o sangue de um irmão,
Não haverá nos doces céus chuva bastante
Para a lavar até que fique branca como a neve?
Para que serve a misericórdia senão para
Olhar de frente o rosto do pecado?

E que há na prece senão uma dupla força
De preservar antes de termos caído
Ou de perdoar aquilo que está feito?
Por isso levantarei meus olhos. O meu crime passou.
Mas – ai! – que forma de oração me convém?
Perdoai-me meu assassínio miserável?
Não pode ser, pois ainda tenho em meu poder
Esses bens por cuja posse assassinei:
Minha coroa, minha ambição, minha Rainha.
Haverá perdão para quem guarda a ofensa?
Ó desgraçado estado! Ó peito negro como a morte!
Ó alma presa que ao lutar para ser livre
Mais se enreda. Anjos, ajudai-me! Socorrei-me!
E dobrai-vos, joelhos inflexíveis.
E tu, meu coração de fibras de aço,
Torna-te doce como os nervos do recém-nascido –
Pode ser que tudo possa voltar a ficar bem.

(Ajoelha-se.)

HAMLET *entra e pára ao ver o Rei.*

HAMLET Vou despachá-lo agora, enquanto reza.
Agora vou agir (*puxa a espada*) e assim ele vai para o céu
E eu fico assim vingado. É preciso
Examinar isto muito bem:
Um vilão mata o meu pai; e por isso
Eu, o seu único filho, mando este vilão
Para o céu...
Não.

(Volta a pôr a espada na bainha.)

Alto, minha espada, aguarda um momento mais horrível,
Quando adormecer com bebedeira, ou quando
Estiver no meio da sua cólera ou estiver

No prazer incestuoso do seu leito,
No jogo, a praguejar, ou quando
Estiver praticando um acto onde não haja
O menor resto ou sabor de salvação.
Então o derrubarás de tal maneira
Que os seus calcanhares escoicearão os céus,
E a sua alma estará tão danada e tão negra
Como o inferno para onde vai. Minha mãe espera-me.

(Sai.)

REI Elevam-se p'ro céu minhas palavras,
Meu pensamento fica rente ao chão.
Impensadas palavras
Para o céu nunca vão.

CENA IV

O quarto da Rainha forrado com pano de arrás, e retrato do Rei e de Cláudio na parede. Assentos e um leito.

Entram a RAINHA e POLÓNIO.

POLÓNIO Vem já aí. Ralhai bem com ele:
Dizei-lhe que os seus desmandos foram tão longe
Que se tornaram insuportáveis,
E que Vossa Majestade muitas vezes
Teve de se impor como um abrigo
Entre ele e a ardente cólera. Vou-me calar escondido
Aqui mesmo. Falai-lhe sem rodeios, eu vos peço.

HAMLET *(dentro.)* Mãe, mãe, mãe!

RAINHA Não te aflijas. Afasta-te. Está bem. Já o ouço.

(Polónio esconde-se atrás do pano de arrás.)

Entra HAMLET.

HAMLET Então, mãe, o que foi?

RAINHA Hamlet, ofendeste muito o teu pai.

HAMLET Mãe, ofendeste muito o meu pai.

RAINHA Ora, ora, respondes com palavras ocas.

HAMLET Mau, perguntas com palavras más.

RAINHA O quê, Hamlet?

HAMLET O que é que foi agora?

RAINHA Esqueces quem eu sou.

HAMLET Não, p'la Santa Cruz.
És a rainha, mulher do irmão do teu marido.
E, embora melhor fora que assim não fosse – és minha mãe.

RAINHA Bem, vou buscar quem te saiba falar.
(Vai para sair.)

HAMLET *(agarrando-lhe um braço.)* Pois, pois, senta-te; não te hás-de mexer
nem sair daqui
Enquanto eu não te mostrar um espelho onde vejas bem
O que trazes no mais profundo fundo de ti própria.

RAINHA O que vais fazer? Não me vais matar?
Socorro! Socorro! Ai!

POLÓNIO *(escondido.)* O quê? Socorro! Ai, socorro, socorro!

HAMLET Que é isto agora? Um rato. Está morto.
Eu aposto um ducado que está morto.

(Com a espada atravessa o reposteiro.)

POLÓNIO *(escondido.)* Mataram-me!
(Cai e morre.)

RAINHA Ai de mim! O que fizeste?

HAMLET Não sei: era o rei?
(Levanta a cortina e vê Polónio morto.)

RAINHA Acto inconsciente e sangrento!

HAMLET Sangrento!
Matar um rei, casar com o seu irmão,
Não é menos perverso, minha mãe.

RAINHA Matar um Rei!

HAMLET

Ai, senhora, foi o que eu disse.

(A Polónio.) Pobre imbecil, doido, louco intrometido, adeus!

Tomei-te pelo teu mestre. Recebe a tua sorte,

Descobriste que andar atarefado de mais

Tem certos riscos.

(Deixa cair o pano de arrás. Vira-se.)

(À rainha.)

Vai-te sentar. Silêncio.

Deixa de torcer as mãos

E deixa-me torcer-te o coração.

Pois é o que farei, se ele for feito

De estofo permeável; se o costume do crime

Não o tiver endurecido tanto que ele seja

Invulnerável muro contra o sentimento.

RAINHA

Que fiz eu para que tu ouses dar à língua

Com um clamor tão rude contra mim?

HAMLET

Um acto

Que embacia a graça e o rubor da modéstia,

Que chama à virtude hipocrisia, que apaga a rosa

Sobre a clara testa de um amor inocente

E uma pústula põe no seu lugar;

Que torna as promessas do casamento tão falsas

Como as juras de um jogador. Oh, um acto tal

Que arranca a alma do corpo dos contratos

E transforma a doce religião numa rapsódia de palavras.

A face do céu cora, e esta massa tão sólida e compacta

Com triste rosto, como no dia do juízo,

Adoeceu de nojo no teu acto.

RAINHA

Ai de mim, que acto meu

Ruge e troveja tão alto nessa acusação?

HAMLET

(conduz a Rainha até aos retratos que estão na parede.)

Olha, vê bem nesta pintura e naquela
A semelhança fingida de dois irmãos.
Vê a graça que habitava nesta fronte:
O cabelo anelado de Hiperión,
A testa do próprio Júpiter,
Um olhar como o de Marte, criado
Para exercer ameaças e comando;
Um porte como o porte do arauto Mercúrio
Quando acaba de pousar na colina que beija o céu;
Uma forma e um conjunto que parecem
Marcados pelo sinal de cada deus
Para mostrar ao mundo a evidência de um homem.
Este era o teu marido. Mas vê quem vem depois:
Este é o teu marido; como uma espiga podre
Contaminando o seu irmão saudável. Tens olhos?
Deixaste de te alimentar nesta clara montanha
Para vires pastar no lamaçal? Ah! Tens olhos?
Não podes chamar a isto amor, porque na tua idade
O alvoroço do sangue é humilde e contido
E obedece à razão. E que ser razoável
Se mudaria deste para aquele? Sentidos tens com certeza,
Senão não terias movimento, mas os teus sentidos
Estão atrofiados certamente, pois a loucura
Não erra tanto e os sentidos
Não são jamais tão dominados p'lo delírio,
Mas conservam sempre uma parte de discernimento
Para distinguir esta diferença. Qual o demónio
Que neste jogo da cabra-cega te logrou?
Os olhos sem o tacto, o tacto sem olhar,
Os ouvidos separados dos olhos e das mãos,
O olfacto sem mais nada; mesmo
Uma só parte doente dos nossos verdadeiros sentidos,
Não se poderia embrutecer tanto.

RAINHA Ai, está doido!

HAMLET Não vens censurar o teu filho vagaroso
Que, envolvido no tempo e na paixão, demora
A urgente execução do teu mando terrível?
Ai, diz!

Senhora, que se passa contigo?

RAINHA Ai, que se passa contigo,
Que viras para o vazio o teu olhar
E com ar imaterial manténs conversa?
O teu espírito aflora louco nos teus olhos
E os teus cabelos caídos, semelhantes
Aos soldados acordados pelo alarme,
Erguem-se de pé como excrescências vivas.
Filho gentil,
Sobre a febre e a chama do teu destempero,
Espalha a frescura da paciência. Que estás a ver?

HAMLET Ele, ele! Vê o seu brilho pálido!
A sua causa e a sua face reunidas
Darão vida às pedras se com elas falassem.
Não olhes para mim,
Que o teu amargurado gesto não mude
O meu duro propósito. Aquilo que tenho a fazer
Poderá perder a sua cor verdadeira:
Lágrimas em vez de sangue.

RAINHA A quem estás a dizer isso?

HAMLET Não vês ali nada?

RAINHA Nada: mas vejo tudo o que lá está.

HAMLET E nada ouviste?

RAINHA Nada: só nós próprios.

HAMLET Então vê ali! Vê como se afasta
O meu pai, com as roupas que usou quando vivia,
Vê-o passar, neste momento, a porta.

(Sai o Fantasma.)

RAINHA É a tua mente que forma a sua imagem.
O delírio é muito hábil na arte de criar
Coisas sem corpo.

HAMLET O delírio!
O meu pulso, como o teu, bate com medida
E a sua música é sã. Não é loucura
O que eu disse: põe-me à prova
E eu repetirei o assunto palavra por palavra:
A loucura, aos saltos, perderia o fio.
Mãe, por amor da graça, não derrames
Na tua alma esse bálsamo de engano, dizendo
Que não é o teu crime mas a minha loucura que fala!
Isso é cobrir o lugar da ferida com uma pele fina,
Enquanto a pútrida corrupção, minando por dentro,
Infecta sem ser vista. Confessa-te ao céu;
Arrepende-te do passado, evita o que está para vir
E não espalhes adubo sobre as ervas más
Para as tornar mais nauseabundas. Perdoa-me a minha virtude,
Pois neste tempo gordo e ofegante
A própria virtude tem de pedir perdão ao vício
E tem de se curvar pedindo licença para salvar.

RAINHA Hamlet, tu quebraste em dois o meu coração.

HAMLET Oh, atira fora a pior parte
E vive mais pura com a outra metade.
Boa noite. Mas não vás para a cama do meu tio;

Pois que rainha sóbria, bela e sensata
Esconderia de um gato, de um sapo ou de um morcego
Estes segredos tão amados? Quem o faria?
Não, apesar do bom senso e do segredo,
Abre o cesto em cima do telhado da casa,
Deixa voar os pássaros e, como célebre macaco,
Para ver o que acontece, mete-te no cesto,
E quebra cá em baixo o teu próprio pescoço.

RAINHA Se as palavras são feitas de alento
E o alento de vida,
Podes estar certo que eu não tenho alento
Para dizer o que me disseste.

HAMLET Tenho de ir para Inglaterra, sabes?

RAINHA Ai,
Tinha esquecido: assim foi combinado.

HAMLET Estão seladas as cartas; e os meus dois condiscípulos,
Em quem me fio tanto como nos dentes da víbora,
Já têm o mandato; devem abrir-me o caminho
E guiar-me para a cilada. Deixai correr.
Pois é divertido ver o engenheiro
Explodir com o petardo. Talvez seja difícil,
Mas hei-de cavar uma jarda por baixo das suas minas
Para os fazer voar até à Lua:
Oh, é uma delícia quando, na mesma linha,
Se encontram dois talentos face a face.

(Olhando Polónio.)

Este homem obriga-me a começar a arrumar.
Vou-lhe arrastar as tripas para o quarto ao lado.
Mãe, boa noite. Na verdade, este conselheiro
Está agora tão quieto, tão grave e tão secreto,

Ele que foi em vida um tonto falador pateta.

Anda, meu senhor,

Quero levar a cabo o que te diz respeito.

Mãe, boa noite.

*(Hamlet sai, arrastando Polónio. A Rainha
deita-se a chorar em cima do leito.)*

ACTO QUARTO

CENA I

*Entra o REI com ROSENCRANTZ e
GUILDENSTERN.*

REI *(levantando a Rainha.)* Nesses suspiros, nesses fundos ais, há qualquer coisa
Que tens de traduzir e que devemos entender.
Onde está o teu filho?

RAINHA Deixai-nos sós, por uns momentos...
(Rosencrantz e Guildenstern saem.)

Ó meu senhor, o que eu vi esta noite!

REI O que foi, Gertrudes? Como está Hamlet?

RAINHA Doido como o vento e o mar quando ambos lutam
Para saber qual é maior – ouvindo algo mover-se
Atrás do reposteiro, num gesto tresloucado
Ergueu no ar a espada e gritou «um rato, um rato»,
E nessa alucinada suspeita mata
O pobre velho escondido.

REI Ó agoirento gesto!
Acontecia o mesmo connosco se estivéssemos ali.
A sua liberdade está prenhe de ameaças para os outros,
Para ti própria, para nós, para cada pessoa.
Ai! Que resposta pode ser dada a este acto sangrento?
Isto vai voltar-se contra nós. Onde está ele?

RAINHA Foi afastar de nós o corpo que matou.

REI Ai, Gertrudes, vem, vamos embora
Logo que o sol poise no cimo das montanhas,
Mandarei que o embarquem para longe; e o gesto vil,
Com toda a nossa majestade e engenho
Teremos de o esconder e desculpar. Eh!, Guildenstern!

Voltam a entrar ROSENCRANTZ e GUILDENSTERN.

Hamlet, louco, assassinou Polónio,
E do quarto da sua mãe arrastado o levou –
Ide, procurai-o.

(Saem Rosencrantz e Guildenstern.)

Vem, Gertrudes, vamos chamar os nossos amigos mais sensatos,
Para que saibam aquilo que pensamos fazer.
Oh, vem!
A minha alma está cheia de discórdia e desalento.

(Saem.)

CENA III

Sala do castelo, como antes.

Entra HAMLET, guardado por soldados.

REI Bem, Hamlet, onde está Polónio?

HAMLET Está num jantar.

REI Num jantar? Onde?

HAMLET Num jantar onde não come, mas é comido – está agora reunido em sua roda um certo congresso de vermes políticos. Em questões de comida, o verme é o único imperador. Nós engordamos todas as outras criaturas para nos engordarem; e engordamo-nos a nós próprios para engordar as minhocas. Um rei gordo e um pedinte magro nada são senão iguarias variadas: dois pratos, mas para uma só mesa – eis a conclusão.

REI Ai de nós!

HAMLET Um homem pode pescar com um verme que comeu um rei, e comer um peixe que jantou esse verme.

REI Que queres tu dizer com isso?

HAMLET Nada, só mostrar-te que um rei pode desfilar através das tripas de um mendigo.

REI Onde está Polónio?

HAMLET No céu – manda lá ver acima. Se o teu mensageiro não o encontrar lá – vai tu próprio procurar no outro sítio. Mas a verdade é que se não o encontrares antes do fim do mês, hás-de cheirá-lo quando subires a escada da galeria.

REI *(ao séquito.)* Ide lá procurá-lo.

HAMLET Ele espera até que lá cheguem.

REI Hamlet, este acto, para tua própria segurança,
Que nós prezamos, tal como do coração choramos
Aquilo que fizeste, manda-te para longe daqui
Com rapidez implacável. Por isso prepara-te,
O navio está pronto e o vento ajuda,
Os companheiros esperam, tudo está preparado
Para seguires para Inglaterra.

HAMLET Para Inglaterra?

REI Sim, Hamlet.

HAMLET Bom.

REI Seria bom se conhecesses os nossos projectos.

HAMLET Vejo um querubim que os vê. Mas vamos para Inglaterra!
(inclina-se.) Adeus, querida mãe.

REI Teu pai que te ama, Hamlet.

HAMLET Minha mãe – pai e mãe são marido e mulher, marido e mulher são uma só carne; por conseguinte, minha mãe. *(volta-se para os guardas.)* Vamos para Inglaterra!

(Saem todos menos o Rei.)

REI Inglaterra, se dás ao meu amor algum apreço
Não deves receber com reticência
O meu soberano desígnio que rigorosamente,
Através de cartas que tratam desse projecto,
Exige a morte imediata de Hamlet. Faz isso, Inglaterra,
Porque ele arde no meu sangue como a febre,
Mesmo sendo propícia a minha sorte,
Se antes eu não souber da sua morte.

(Sai.)

CENA V

Um quarto no castelo de Elsinore.

A RAINHA com suas damas, HORÁCIO e um fidalgo.

RAINHA Não lhe falarei.

FIDALGO Ela tornou-se importuna e delirante,
Seu ânimo precisa de piedade.

RAINHA Que deseja ela?

FIDALGO Fala muito do pai. Conta que ouviu dizer
Que há intrigas no mundo. Tosse e bate no peito,
Zanga-se por uma palha, diz coisas duvidosas
Com meio sentido. Seu discurso é nada, mas
Esse uso descosido das palavras move
A atenção dos ouvintes – eles, incertos, ficam perplexos,
Combinam as palavras segundo o próprio pensamento,
E ela enfeita sua fala com acenos, olhares, gestos
E faz-nos pensar que existia um pensamento
Que embora seja vago é dor profunda.

HORÁCIO Seria bom falar-lhe, pois pode semear
Suspeitas perigosas nas mentes malignas.

RAINHA Mandai-a entrar.

(Sai o fidalgo.)

(à parte) «Segundo a natureza do pecado,
Na minha alma doente a menor sombra
É prólogo de um fim desventurado,
Em sua astúcia o crime é tão incerto
Que ao esconder-se fica a descoberto.»

O fidalgo regressa com OPHÉLIA, louca, com um alaúde nas mãos e o cabelo sobre os ombros.

OPHÉLIA Onde está a formosíssima rainha da Dinamarca?

RAINHA O que é, Ophélia?

OPHÉLIA *(canta.)*
Como distinguir dos outros
Teu amor verdadeiro?
Traz sandálias, traz bordão,
Concha de romeiro.

RAINHA Ai, doce Ophélia, que quer dizer essa cantiga?

OPHÉLIA Que dizeis? Por favor, escutai:
(canta.) Morreu, senhora, e partiu,
É somente um morto,
Junto aos pés tem uma pedra,
Relva sobre o corpo.

Ai! Ai!

RAINHA Mas, Ophélia...

OPHÉLIA Por favor, escutai:
(canta.) Branco era o seu lençol
Como a neve das montanhas.

Entra o REI.

RAINHA Ai, vê isto, meu senhor.

OPHÉLIA *(canta.)* Mil doces flores levava,
Mas que foram a enterrar
Sem o amor as molhar
Com suas lágrimas.

REI Como estás, linda senhora?

OPHÉLIA Bem, Deus vos pague. Dizem que a coruja era filha de um padeiro. Senhor, sabemos o que somos mas não sabemos o que havemos de ser. Deus esteja à vossa mesa.

REI Está a pensar no pai.

OPHÉLIA Por favor, nem uma palavra sobre essas coisas; mas quando vos perguntarem o que isto quer dizer, respondi:

(canta.) O dia amanhã é São Valentim,
Virginal e matutina,
À tua janela irei
P'ra ser tua Valentina.
Ergueu-se ele então, pôs sua farpela
E a porta do quarto abriu,
Ao entrar era donzela
Mas já perdida saiu.

REI Linda Ophélia!

OPHÉLIA Bem, sem pragas, vou acabar isto.

(canta.) Tende, por Deus, caridade
Desta vergonha, ai de mim!
Culpai os homens que fazem,
Sempre que podem, assim.
Antes de me derrubares,
Juraste, ela diz, casar.

(Responde ele.)

P'lo sol eu teria cumprido o jurado
Se não te tivesses na cama deitado.

REI Há quanto tempo é que ela está assim?

OPHÉLIA Espero que tudo corra bem. Temos de ser pacientes; mas eu não posso parar de chorar, quando penso que o deitaram no frio da terra. O meu irmão há-de saber isto, e por isso agradeço o vosso bom conselho. Vem, meu coche! Boa noite, senhoras, boa noite. Queridas senhoras, boa noite, boa noite. *(Sai.)*

REI Acompanhai-a de perto, vigiai-a, por favor.

(Horácio e o fidalgo seguem Ophélia.)

Ai, eis o veneno da mágoa profunda; tudo isto
Deriva da morte do seu pai – e agora, ai de nós!
– Gertrudes, Gertrudes,
Quando os desgostos chegam, não vêm como espias isolados
Mas sim em batalhões: primeiro o pai de Ophélia foi morto,
Depois o teu filho partiu, violentíssimo autor
Do seu justo exílio, e o povo agita-se,
Estúpido e doente, com seus pensamentos e rumores
Por causa da morte do bom Polónio.
Fizemos as coisas no ar
Quando o enterrámos em segredo.

(Tumulto lá fora.)

LAERTES, armado, irrompe na sala seguido por Dinamarqueses.

LAERTES Onde está esse rei?

Tu, rei vilão,

Dá-me o meu pai.

RAINHA Calma, bom Laertes.

LAERTES A gota de sangue que em mim ficasse calma

Diria que sou um bastardo, gritaria

Que meu pai foi um corno e sobre a fronte

Limpa da minha mãe fiel escreveria

A palavra prostituta.

O amor afina a natureza, e ela, depois de afinada,
Envia uma parte preciosa de si própria
À coisa amada.

OPHÉLIA *(canta.)*

Foi no caixão sem véu sobre o rosto.
Lá, ri, lai, la, ri, lai, la, ri, lai,
Sobre a campa chorou meu desgosto.

Vai em paz, minha pomba.

LAERTES Se estivesses no teu juízo e quisesses persuadir a vingança, não me comoverias tanto.

OPHÉLIA Deverias cantar «Abaixo, abaixo» e chamar-lhe rebaixado. Ai, é como diz a cantiga! Foi o criado falso que roubou a filha do senhor.

LAERTES Este vazio fala melhor do que os argumentos.

OPHÉLIA *(a Laertes.)* Toma rosmaninho, é para a saudade – querido, peço-te que te lembres – isto são amores-perfeitos para os teus pensamentos.

LAERTES É o testemunho da loucura: saudade e pensamento reunidos.

OPHÉLIA *(ao Rei.)* Para ti, funcho e papoilas. *(A Rainha.)* Para ti, arruda e também alguma para mim; podemos chamar-lhe erva santa dos Domingos. – Ai, a arruda pode-se usar em vários sentidos. Está aqui um malmequer. Gostava de vos dar violetas, mas secaram todas quando o meu pai morreu. Dizem que teve uma boa morte.

(canta.) O doce Robim é minha alegria.

LAERTES Pensamento, angústia, paixão, o próprio inferno,
Tudo ela transforma em graça e em beleza.

OPHÉLIA (*canta.*) Será que não volta mais?

Será que não volta mais?
Morreu, foi a sua sorte,
Vai p'ra teu leito de morte,
Não voltará nunca mais.
Sua barba era de neve,
Seu cabelo era de linho,
Morreu, seguiu seu caminho,
Nosso pranto corre em vão,
Deus lhe dê o seu perdão.

E a todas as almas cristãs, assim peço a Deus. Ide em paz.

(*Sai.*)

LAERTES Deus, vês isto?

REI Laertes, quero que este desgosto seja teu e meu,
Escolhe quem quiseses entre os teus amigos mais sábios,
E que eles nos ouçam e nos julguem os dois:
Se, directamente ou por mão interposta,
Nos considerarem implicados, nós te daremos o nosso reino,
A nossa coroa, a nossa vida e tudo a que chamamos nosso.

LAERTES Seja assim.

O modo da sua morte, o seu obscuro funeral,
Sem troféu, sem espada, sem escudo sobre os ossos,
Sem rito nobre, sem cerimoniais,
São como voz que do céu gritasse à terra clamando
Que eu tenho de ver bem esta questão.

REI É o que vais fazer.

E que o grande machado caia onde a ofensa está.
Peço-te que venhas comigo.

(*Saem.*)

CENA VI

HORÁCIO *e outro entram.*

1º MARINHEIRO Deus vos abençoe, senhor.

HORÁCIO E que te abençoe a ti também.

1º MARINHEIRO Deus há-de abençoar-me se essa for a sua vontade. Aqui tendes uma carta, meu caro senhor, vem do embaixador que ia para Inglaterra, se o vosso nome é Horácio, como ouvi dizer.

HORÁCIO *(vira-se para o lado e lê.)* «Horácio, quando tiveres lido isto, leva esta gente ao rei, eles trazem cartas para ele... Quando só tínhamos dois dias de mar, deu-nos caça um pirata bem equipado para a guerra. Vendo que éramos lentos de mais no velejar, enchemo-nos de coragem forçada e, quando lhes deitamos o arpão, eu abordei-os. No mesmo instante conseguiram soltar-se do nosso navio: de maneira que só eu fiquei prisioneiro. Trataram-me como bons ladrões, mas sabiam o que faziam. Tenho de lhes dar boas tornas. Consegue que o rei receba as minhas cartas; e vem ter comigo depressa, como se estivesses a fugir da morte. Direi ao teu ouvido coisas que te hão-de emudecer. Mas as palavras serão leves, comparadas com o peso dos factos. Esses bons rapazes hão-de trazer-te ao sítio onde estou. Rosencrantz e Guildenstern seguem o seu caminho para Inglaterra – e muito deles te contarei. Adeus.

Aquele que sabes ser o teu, HAMLET.»

Vinde, vou encaminhar as vossas cartas,
E andai depressa, pois tereis de me guiar
Até àquele que as enviou.

(Saem.)

CENA VII

O REI e LAERTES *voltam*.

REI Agora a tua consciência deve selar a minha absolvição,
E deves ter-me no teu coração como amigo,
Já que ouviste, e com ouvido sabedor,
Que aquele que matou o teu nobre pai
Buscava a minha vida.

LAERTES Assim parece; mas dissei-me:
Porque não haveis agido contra esses actos,
Tão criminosos e de natureza tão grave,
Conforme a vossa segurança, grandeza, sabedoria e tudo o mais
Vos aconselhavam?

REI Oh, por duas razões especiais
Que a ti talvez te pareçam muito fracas.
Mas para mim eram fortes. A rainha sua mãe
Vive suspensa do seu rosto, e
Ela está tão conjugada com a minha alma e vida
Que eu não posso mover-me senão por seu destino. O outro motivo
Que me impediu de buscar inquérito público,
É o grande amor que o povo tem por ele.

LAERTES Assim perdi um pai cheio de nobreza,
E foi levada ao desespero uma irmã cujo valor,
Se pudermos louvar o que é passado,
Por sua perfeição desafiava
O que há de mais perfeito em nosso tempo.
Mas a minha vingança há-de chegar.

REI Não percas por causa dela o sono.
Em breve ouvirás mais:
Eu amava o teu pai, e a nós próprios nos amamos.
E isto, espero, te ensinará a compreender –

Entra um MENSAGEIRO com cartas.

O que é! Que notícias?

MENSAGEIRO Cartas, meu senhor, de Hamlet.

Estas para Vossa Majestade, estas para a rainha.

REI De Hamlet!

Laertes, vais ouvir.

(Ao mensageiro.) Deixa-nos.

(Sai o mensageiro.)

(Lê.) «Alto e poderoso, tenho a dizer-te que me desembarcaram despido no teu reino. Amanhã pedirei licença para ver os teus olhos reais; então pedindo primeiro a tua indulgência, te contarei a causa do meu repentino e estranhíssimo regresso. HAMLET.»

O que é que isto quer dizer?

LAERTES Reconheceis a letra?

REI É a letra de Hamlet... «Despido» –

E aqui, num post-scriptum, diz «Só»?

Deixarás que eu te aconselhe?

LAERTES Sim, meu senhor;

Se não me quereis obrigar a fazer as pazes.

REI Só quero a tua própria paz. Se ele agora voltou,
Como que evadido da própria viagem, e não quer
Recomeçá-la de novo, eu próprio o arrastarei
Para uma façanha já amadurecida no meu cálculo.
Será um jogo onde ele nada pode escolher senão perder-se.
E nenhum rumor de acusação poderá transpirar da sua morte;
Mas a sua própria mãe desculpará o facto,
Chamando-lhe acidente.

RAINHA Junto ao rio cresce inclinado o salgueiro
E suas folhas de prata vêem-se no vidro da corrente;
Ali ela tecia fantásticas grinaldas
De margaridas, rainúnculos, urtigas
E de aquelas longas luzernas roxas
A que os pastores de falar livre dão nome grosseiro,
Mas que as raparigas castas chamam dedos de morto.
Quando trepava para pendurar no galho debruçado
As coroas de flores selvagens, um ramo ciumento quebrou-se
E ela e suas coroas de ervas silvestres caíram
No rio em pranto. Os seus vestidos abertos incharam
E algum tempo à flor das águas a levaram como sereia
E ela cantava versos de canções antigas,
Como alguém que não conhece a própria perdição,
Ou como criatura nascida nas águas
E das águas irmã. Mas seu flutuar não podia durar muito,
Pesados de beber os seus vestidos
Das melodiosas baladas separaram
A mísera e mesquinha e a arrastaram
Para a morte no lodo.

LAERTES Ai de nós, afogada?

RAINHA Afogada, sim. Afogada!

LAERTES Há em ti água de mais, pobre Ophélia,
Por isso rejeito o meu pranto: as lágrimas, porém,
São nosso alento, a natureza guarda seu costume,
Diga a vergonha o que disser – quando as lágrimas se forem,
Acabará o que em meu ser é feminino. – Adeus, meu senhor,
Quer incendiar-se em mim a palavra de fogo,
Mas o meu louco pranto a afoga.

(Sai.)

REI

Vamos segui-lo, Gertrudes.

Quanto lutei para acalmar a sua raiva!

Temo que agora a raiva se levante de novo.

Vem, vamos com ele.

(Saem.)

ACTO QUINTO

CENA I

*Um cemitério, uma cova acabada de abrir,
ciprestes e uma grade.*

Entram dois campónios – um coveiro e o ajudante – com pás e enxadas.

1º COVEIRO Ela matou-se como lhe apeteceu e agora vai ser enterrada como cristã?

2º COVEIRO Já te disse que sim, e por isso faz-lhe a cova depressa. O juiz fez o inquérito e decidiu sepultura cristã.

1º COVEIRO Como pode ser isso, a não ser que se tenha afogado em legítima defesa?

2º COVEIRO É assim porque foi decidido assim.

1º COVEIRO Então deve ser «se offendendo»; não pode ser de outra maneira. Porque aqui é que está o problema: se me afogo sabendo o que faço, isso prova um acto. E um acto tem três partes, que são: agir, fazer, realizar: argal afogou-se sabendo o que fazia.

2º COVEIRO Sim, mas ouve lá, compadre coveiro.

1º COVEIRO Dá-me licença. – Aqui fica a água – bem. Aqui está o homem – bem. Se o homem vai ter com a água e se afoga, quer queira quer não queira afogar-se, é ele que vai ter com a água, repara nisto. Mas, se a água vem ter com ele e o afoga, ele não se afoga a si próprio – argal, quem não é culpado da sua própria morte, não encurta a própria vida.

2º COVEIRO Mas é essa a lei?

- 1º COVEIRO** É, pois, é a lei do inquerito do juiz.
- 2º COVEIRO** Queres saber a verdade, não queres? Se não fosse uma fidalga seria enterrada sem enterro cristão.
- 1º COVEIRO** Dizes bem: é triste que neste mundo os grandes tenham mais desculpa para se afogarem ou se enforcarem do que os outros cristãos. Anda, minha enxada. A fidalguia mais antiga são os jardineiros, os cavadores e os coveiros: porque continuam a profissão de Adão.
- 2º COVEIRO** Adão era fidalgo?
- 1º COVEIRO** Foi o primeiro que usou armas.
- 2º COVEIRO** Ora! Adão nunca teve armas.
- 1º COVEIRO** O quê, és pagão? Como é que entendes a Escritura? A Escritura diz: «Adão cavou». Como é que ele podia cavar sem enxadas? Vou-te fazer outra pergunta: se não me responderes direito, hás-de confessar que...
- 2º COVEIRO** Diz.
- 1º COVEIRO** Quem é que constrói com mais firmeza do que o pedreiro, o carpinteiro e o calafate?
- 2º COVEIRO** O que faz as forcas: porque a armação resiste a mil inquilinos.
- 1º COVEIRO** Gosto da tua esperteza, palavra. A força é bem feita. Mas porque é que é bem feita? Porque faz bem aos que fazem o mal. Agora tu fazes mal em dizer que a força é feita com mais firmeza do que a igreja: «argal», a força talvez te faça bem. Vê, vamos experimentar outra vez.
- 2º COVEIRO** Quem constrói melhor do que o pedreiro, o calafate e o carpinteiro?

1º COVEIRO Diz tu e deixa-me em paz.

2º COVEIRO Ótimo, já sei.

1º COVEIRO Anda.

2º COVEIRO Juro que já não sei.

1º COVEIRO Não quebres mais a cabeça, o burro ronceiro não emenda o passo nem que lhe batas. Quando te fizerem outra vez esta pergunta, responde «o coveiro». As casas que ele faz duram até ao dia do Juízo final. Anda, vai ao Yaughan e traz-me uma pinga de aguardente.

(O 2º Coveiro sai.)

HAMLET e HORÁCIO *aparecem
ao longe entrando no cemitério.*

1º COVEIRO *(cava e canta.)*

Quando em novo muito amei,
Achava doce e gostoso
Prender o tempo no gozo –
Ai de mim, nada agarrei.

HAMLET Aquele homem não sente o que faz? Canta enquanto abre covas?

HORÁCIO O hábito faz-lhe achar natural o seu ofício.

HAMLET É isso, a mão ociosa tem o sentir mais afinado.

1º COVEIRO *(canta.)*

Porém avara a velhice,
Embarcou-me p'ra seu povo,
Apanhou-me em sua garra
Como a quem nunca foi novo.

(Atira uma caveira.)

HAMLET Dantes esta caveira tinha língua e sabia cantar. E agora, olha, este patife atirou-a para o chão como se fosse a queixada de Caim, o primeiro assassino! Este crânio, que esse burro agora faz rolar, pode ter sido a cabeça de um político; talvez um daqueles políticos que julgam que têm influência em Deus?

HORÁCIO Talvez, meu senhor.

HAMLET Talvez, mas agora pertence à dona minhoca e a enxada do coveiro sacode o seu crânio. Uma bela mudança, se a soubéssemos entender.

1º COVEIRO *(canta.)*

Pá, enxada, picareta,
Mais o lençol desdobrado,
Na cova de terra aberta
Recebem o convidado.

(Atira outra caveira.)

HAMLET Olha outra! Não será a caveira de um advogado? Onde estão agora as suas argúcias, as suas subtilezas, os seus casos, os seus pleitos, as suas habilidades? Porque é que ele suporta que este brutamontes lhe bata na cabeça com uma pá suja sem o ameaçar com uma acção por ofensas corporais? De quem é a campa, homem?

1º COVEIRO É minha, meu senhor.

(canta.) Na cova de terra aberta
Recebem o convidado.

HAMLET Calculo que é tua, já que estás dentro dela.

1º COVEIRO Vós não estais lá dentro, senhor, logo não é vossa. Quanto a mim, não estou deitado nela mas, apesar disso, é minha.

HAMLET Mentas, estando dentro dela e dizendo que é tua; as covas são para os mortos e não para os vivos – logo mentas.

1º COVEIRO É uma mentira viva, meu senhor. – Vai mudar-se de mim para vós.

HAMLET Quem é o homem para quem estás a cavar?

1º COVEIRO Não é para um homem, meu senhor.

HAMLET Então para que mulher?

1º COVEIRO Também não é para uma mulher.

HAMLET Quem vai ser aí enterrado?

1º COVEIRO Alguém que foi mulher, meu senhor, mas paz tenha a sua alma, que ela já morreu.

HAMLET É recta pronúncia, este patife. É preciso falar como um livro aberto ou os equívocos dão cabo de nós. Há quanto tempo és coveiro?

1º COVEIRO De todos os dias do ano, o que escolhi para entrar na vida foi o dia em que o nosso falecido rei Hamlet venceu Fortimbras.

HAMLET Há quanto tempo foi isso?

1º COVEIRO Não sabeis? Qualquer tonto sabe disso. Foi no mesmo dia em que nasceu o jovem Hamlet: o que está doido e foi mandado para Inglaterra.

HAMLET Ah, sim? Porque é que o mandaram para Inglaterra?

1º COVEIRO Ora, porque estava doido:

HAMLET Como é que ele endoideceu?

1º COVEIRO Dizem que foi esquisito.

HAMLET Esquisito como?

1º COVEIRO Ora, o juízo dele ficou em mau estado.

HAMLET Em que estado?

1º COVEIRO Ora, aqui, na Dinamarca. Há trinta anos que sou coveiro nestes sítios, de ajudante a mestre.

Aqui está uma caveira: esta caveira está na terra há vinte e três anos.

HAMLET De quem era?

1º COVEIRO De um filho da puta de um doido, de quem julgais que era?

HAMLET Não sei.

1º COVEIRO Raios o partam, era um doido varrido! Um dia atirou-me uma caneca de vinho do Reno pela cabeça abaixo; esta caveira, meu senhor, era, meu senhor, a caveira de Yorick, o bobo do rei.

HAMLET Esta?

1º COVEIRO Esta mesma.

HAMLET Dá-ma. (*pega na caveira.*) Ai, pobre Yorick! Conheci-o, Horácio. – Era uma criatura com uma graça infinita e com uma fantasia maravilhosa. Aqui estavam ligados os beijos que beijei não sei quantas vezes. Onde estão agora as tuas troças, as tuas cabriolas, as tuas cantigas, os brilhos da tua alegria que faziam romper na mesa toda um longo riso? Nada te resta agora para troçares da tua própria careta? Não tens beijos nem língua. Vai agora ao quarto da dama da corte e diz-lhe que, mesmo que ela ponha uma camada de pintura da grossura

de um dedo, esta há-de ser um dia a sua imagem. Faz que ela se ria disto. – Por favor, Horácio, diz-me uma coisa.

HORÁCIO O quê, meu senhor?

HAMLET Pensas que Alexandre debaixo da terra ficou assim?

HORÁCIO Assim mesmo.

HAMLET E cheirava assim? Puh! *(Pousa a caveira.)*

HORÁCIO Assim mesmo, meu senhor.

HAMLET A que miséria podemos descer, Horácio!

Silêncio. Silêncio – um instante – vêm chegando o rei, a rainha, a corte.

Uma procissão entra no cemitério; o cadáver de OPHÉLIA num caixão aberto, seguido por LAERTES, o REI, a RAINHA; os cortesões, e um Doutor em Teologia.

Quem vêm acompanhar?

E com o ritual incompleto? Isto nos diz

Que o corpo que seguem desfez a própria vida

Com a mão desesperada. Era alguém importante.

Vamos esconder-nos a ver.

(Sentam-se debaixo de um teixo.)

LAERTES Que cerimónias faltam?

HAMLET Este – repara – é Laertes,
Um jovem de grande nobreza.

LAERTES Que cerimónias faltam?

DOUTOR As suas exéquias tiveram toda a grandeza
Que nos é permitida. A sua morte é duvidosa,

E, se uma ordem superior não tivesse violado a regra,
Ela teria ficado em terra não santificada
Até soar a trombeta final. Em vez de caridosas preces,
Saibro, cascalho e pedra seriam lançados sobre o seu corpo.
No entanto foram-lhe concedidas coroas virginais,
Flores de donzela, acompanhamento de sinos,
Sepultura em chão sagrado.

LAERTES Nada mais pode ser feito?

DOUTOR Nada mais!

(O caixão é posto na cova.)

LAERTES Digo-te, padre presunçoso,
A minha irmã será no céu um anjo oficiante
Quando tu andares de rastos e aos uivos.

HAMLET O quê, a linda Ophélia?

RAINHA *(espalhando flores.)* Flores para a flor que és.
Adeus.
Esperei que pudesses ter sido a mulher de Hamlet;
Pensei cobrir de flores o teu leito de noiva, doce virgem,
E agora venho cobrir de flores a tua campa.

LAERTES Um instante, suspendei a terra
Para que eu a prenda uma vez mais nos meus braços.

(Salta para a cova.)

Agora amontoai o vosso pó sobre o vivo e sobre a morta,
Até que esta cova se transforme em montanha

HAMLET *(avança.)* Quem é esse cujo desgosto
Usa tanto ênfase? Cuja frase de mágoa
Conjura os astros errantes e os imobiliza

Como ouvintes feridos pelo espanto? Esse sou eu próprio,
Hamlet, o Danês.

(Salta para junto de Laertes.)

LAERTES *(lutando com ele.)* Que o demónio leve a tua alma.

HAMLET Não rezas bem.
Por favor, tira os teus dedos da minha garganta,
Não sou bilioso nem violento,
Mas tenho em mim algo de perigoso
Que a tua prudência deve temer. Tira a mão.

REI Separai-os.

RAINHA Hamlet, Hamlet!

TODOS Senhores!

HORÁCIO Meu senhor, acalmai-vos.

(Os assistentes separam-nos e eles saem da cova.)

HAMLET Por esta causa lutarei com ele
Até que as minhas pálpebras deixem de palpitar.

RAINHA Ó meu filho, qual causa?

HAMLET Amei Ophélia – nem quarenta mil irmãos poderiam,
Somando o seu amor, igualar o meu amor.
Que vais tu fazer por ela?

REI Ai, ele está louco, Laertes.

RAINHA Por amor de Deus, deixai-o.

HAMLET Vá, mostra o que vais fazer:
Vais chorar? Vais lutar? Vais jejuar? Vais-te rasgar todo?
Vais beber vinagre? Comer um crocodilo?

CENA II

O átrio do castelo, tronos, bancos, mesas, etc.

HAMLET e HORÁCIO entram falando.

HAMLET Basta deste assunto, vamos ao outro;
Recordas bem as circunstâncias todas?

HORÁCIO Recordo, meu senhor!

HAMLET Saí do beliche,
E embuçado na minha capa de marinheiro,
Tacteando no escuro,
Consegui o que queria! Encontrei-os,
Roubei-lhes o saco, e por fim voltei outra vez
Para o meu quarto; sem vergonha
Os meus dedos esqueceram as regras e violei
O selo da sua nobre missiva; e, Horácio,
Nessa missiva encontro –
Uma ordem formal dizendo que, mal a carta fosse lida,
Sem demora nenhuma,
Sem mesmo se esperar pelo afiar do cutelo,
Me cortassem a cabeça.

HORÁCIO Será possível?

HAMLET Aqui tens a carta, lê-a quando houver mais vagar.
Mas queres ouvir agora o que eu fiz?

HORÁCIO É o que te peço.

HAMLET Estando eu assim enredado em vilanias –
Sentei-me, Inventei outra missiva;
Uma veemente recomendação ao rei,
Sem discutir mais os prós e os contras,

OSRIC *(dobra-se de novo.)* Gracioso senhor, se Vossa Alteza estivesse de lazer, eu desejava transmitir-lhe algo da parte de Sua Majestade.

HAMLET Vou escutar-vos, senhor, com toda a diligência do meu espírito. *(Osric continua a curvar-se e a abanar o chapéu.)* Dá ao teu chapéu o uso apropriado, é feito para estar na cabeça.

OSRIC Agradeço a Vossa Alteza, está muito calor.

HAMLET Não, acreditai no que eu digo, está muito frio, o vento vem do Norte.

OSRIC Efectivamente, meu senhor, está bastante frio.

HAMLET Apesar disso, à minha sensibilidade o ar parece quente e sufocante.

OSRIC Está excessivamente quente, meu senhor, está um tempo muito pesado – como se fosse – não sei dizer como... Mas, meu senhor, Sua Majestade incumbiu-me de vos dizer que apostou forte em Vossa Alteza. Meu senhor, o assunto é este –

HAMLET *(faz-lhe outra vez sinal para que ponha o chapéu.)*

Imploro-vos que vos lembreis –

OSRIC Não, meu senhor, juro que me sinto melhor assim. Meu senhor, acaba de chegar à corte Laertes – acreditai-me, um perfeito fidalgo, cheio das mais excelentes distinções, de companhia suave e de grande aparato.

HAMLET A que propósito vem o nome desse fidalgo?

OSRIC De Laertes?

HAMLET Dele próprio, senhor.

OSRIC Sei que não sois ignorante.

HAMLET Gostaria que o soubesses. Mas se realmente o soubesses, o teu saber não seria em meu abono. Então, senhor?

OSRIC Não ignorais a excelência de Laertes em –

HAMLET Não me atrevo a confessar tal coisa, a não ser que me compare com ele em excelência, pois conhecer bem outro homem é conhecer-se a si próprio.

OSRIC Senhor, refiro-me ao seu talento na arte da esgrima, nisto ele tem fama de ser sem par. O rei, meu senhor, apostou, meu senhor, que em doze botes entre Vossa Alteza e Laertes, ele não vos excederá em três toques. Apostou doze contra nove. E o desafio seria posto à prova imediatamente, se Vossa Alteza se dignasse conceder resposta.

HAMLET E se eu responder «não»?

OSRIC Eu queria saber se Vossa Alteza se opõe ao desafio.

HAMLET Tragam as espadas, se o fidalgo estiver de acordo e o rei mantiver o seu propósito; eu, se puder, ganharei a aposta, senão ganharei só a minha vergonha e os botes que me tocarem.

OSRIC *(inclina-se.)* Recomendo a Vossa Alteza a minha dedicação.

HAMLET Ao vosso dispor, ao vosso dispor.

(Depois de outra mesura Osric põe o chapéu e sai.)

HORÁCIO Ides perder a aposta, meu senhor.

HAMLET Não me parece. Desde que ele partiu para França tenho estado em treino contínuo. Vou ganhar com os pontos de vantagem. Mas não podes imaginar o peso, aqui, no meu coração – mas não tem importância.

HORÁCIO Então, meu senhor –

HAMLET É só imaginação, uma espécie de pressentimento.

HORÁCIO Se o vosso espírito rejeita alguma coisa, obedeei. Eu posso ir ter com eles e dizer que não estais bem.

HAMLET Não, desafio o agoiro. Estar preparado, é tudo. Como ninguém possui aquilo de que se despede, nem sabe quando é que se despede a tempo, deixa acontecer.

*Entram aios que vêm colocar bancos e almofadas para os espectadores;
depois vêm tocadores de trombetas e timbaleiros; o REI, a RAINHA e toda a corte,
OSRIC e outro nobre como juízes, trazendo espadas e adagas que
são colocadas em cima de uma mesa perto da parede, e, depois de todos,
entra LAERTES vestido para esgrimir.*

REI Vem, Hamlet, vem e recebe da minha mão esta mão.

*(Põe a mão de Laertes na mão de Hamlet;
depois leva a Rainha para o trono.)*

HAMLET Senhor, dá-me o teu perdão. Eu fiz-te mal,
Mas perdoa, já que és um homem nobre.
Eles sabem e tu dever ter ouvido contar
Que vivo castigado por um duro desvario.
Foi Hamlet quem ofendeu Laertes? Hamlet, nunca.
Se Hamlet está de si próprio separado
E, não sendo quem é, fere Laertes,
Hamlet não é quem fere e ele renega o acto.
Quem então fere? a sua loucura.

LAERTES Em termos de amor filial,
Estou satisfeito. Mas, em termos de honra,

Não transijo, nem quero reconciliar-me
Receberei como amizade a amizade oferecida
E não te ofenderei.

HAMLET Aceito com alegria
E lutarei lealmente nesta luta fraterna.
Dai-nos as espadas. Vamos.

LAERTES Vamos, uma para mim.

HAMLET Eu te servirei de realce, Laertes. Ante a minha ignorância,
A tua arte, como estrela na mais obscura noite,
Vai reluzir seu brilho.

LAERTES Zombais de mim, senhor.

HAMLET Sobre a minha mão juro que não.

REI Jovem Osric, dá-lhes as espadas.

*(Osric traz uns quatro ou cinco floretes; Laertes
pega num e faz um ou dois passes.)*

Hamlet, meu primo,
Conheces a aposta?

HAMLET Muito bem, meu senhor.
Vossa Majestade apostou forte no mais fraco.

REI Não temo; ambos vi lutar,
E como ele é melhor, temos pontos de vantagem.

LAERTES Esta pesa de mais; deixai ver outra.

(Vai à mesa e traz uma espada envenenada e afiada.)

HAMLET *(pegando num florete que lhe dá Osric.)* Esta serve-me.
O comprimento das espadas é igual?

OSRIC Sim, meu bom senhor.

REI Pousai-me os jarros de vinho sobre a mesa.
Se Hamlet acertar o primeiro ou o segundo bote
Ou se vitoriosamente rebater o terceiro,
Façam fogo as baterias todas.
Então o rei há-de beber à vitória de Hamlet,
E na taça lançarei uma pérola
Mais preciosa do que essa que em sua coroa
Usaram quatro reis sucessivos da Dinamarca.
Dai-me as taças,
«Agora o rei brinda à saúde de Hamlet.» Vamos, começai
E vós, juízes, olhai agudamente.

*Os copos são postos junto ao rei; as trombetas soam. Hamlet
e Laertes tomas as suas posições.*

HAMLET Vamos, senhor.

LAERTES Vamos, meu senhor.

(Começam a combater.)

HAMLET Uma!

LAERTES Não!

HAMLET Decide o juiz?

OSRIC Uma estocada, e estocada evidente.

(Recomeçam; o tímbralo toca, a trombeta sopra e lá fora ouve-se o canhão.)

LAERTES Outra vez.

REI Esperai, tragam-me vinho.

(O criado enche a taça.)

Hamlet *(ergue uma jóia)*, esta pérola é tua.

Bebo à tua saúde!

Dai-lhe a taça.

HAMLET Quero primeiro acabar este assalto. Pousai aí a taça.

(O criado pousa a taça numa mesa perto dele.)

Vamos.

(Combatem de novo.)

Outra estocada; que dizes?

LAERTES Um toque, confesso o toque.

(Recomeçam.)

REI O nosso filho vai ganhar.

RAINHA Está suado e sem fôlego.

Hamlet, toma este lenço e limpa a testa.

(Ela dá-lhe o lenço, e indo até à mesa pega no copo dele.)

A rainha bebe à tua sorte, Hamlet.

REI Gertrudes, não bebas.

RAINHA Desculpai-me, senhor, quero beber.

(Ela bebe e oferece a taça a Hamlet.)

REI *(à parte.)* Era a taça envenenada, e já é tarde.

HAMLET Não ousou beber já; porém, senhora,
Em breve beberei.

RAINHA Deixa que limpe a tua cara.

(Limpa-lhe a cara.)

LAERTES *(ao rei.)* Agora, meu senhor, vou atingi-lo.

REI Não creio.

LAERTES Contra minha consciência quase o faço.

HAMLET É o terceiro assalto e até agora,
Laertes, só brincaste. Peço-te que ponhas
A tua melhor violência neste jogo.
Temo que me queiras tratar como criança.

LAERTES Falais assim? Vamos.

(Começam o terceiro assalto.)

OSRIC De um e do outro lado, nada.

(Separam-se.)

LAERTES *(de repente.)* Aí vai agora.

(Apanha Hamlet fora de guarda e fere-o levemente; Hamlet enraivecido aproxima-se e na confusão trocam as espadas.)

REI Separai-os, estão fora de si.

HAMLET *(ataca.)* Não, vamos outra vez.

(A Rainha cai.)

OSRIC A rainha, olhem, ali, ai!

(Hamlet fere Laertes profundamente.)

HORÁCIO Ambas as partes escorrem sangue. Como estais,

Meu senhor?

OSRIC Como estais, Laertes?

LAERTES Sou morto com justiça por minha própria traição.

HAMLET Que tem a rainha?

REI Desmaiou quando viu sangue.

RAINHA Não, não, a bebida, a bebida. – Ai, querido Hamlet.
A bebida, a bebida! Morro envenenada!

(Morre.)

HAMLET Oh vilania! Aí! Fechai aí a porta –
Traição! Procurai a traição.

LAERTES A traição está aqui; e tu, Hamlet, estás morto,
Nenhum remédio do mundo te pode já curar,
Em ti já não existe sequer meia hora de vida,
O instrumento traidor está na tua mão
Com sua ponta envenenada e nua. O gesto torpe
Virou-se contra mim, e aqui eu jazo
Para não me reerguer nunca mais – a tua mãe envenenada –
Não posso mais – o rei, o rei é o culpado.

HAMLET A ponta envenenada. Então,
Veneno, cumpre o teu ofício.

(Atinge o Rei.)

HAMLET Tu dinamarquês incestuoso, assassino e maldito,

(força-o a beber.)

Engole este veneno. Estará cá dentro a tua pérola?
Segue a minha mãe.

(O Rei morre.)

LAERTES Foi tratado com justiça,

É um veneno que ele próprio temperou.
Dai-me e recebei perdão, nobre Hamlet.
Que a minha morte e a do meu pai não caiam sobre ti,
Nem recaia sobre mim a tua morte.

(Morre.)

HAMLET Que os céus te libertem desta culpa! Eu vou seguir-te.

(Cai.)

Estou morto, Horácio. Triste rainha, adeus.
Vós que pálidos e trémulos olhais o acontecido
E sois apenas mudos comparsas ou assistentes deste acto,
Tivesse eu tempo... ai, poderia dizer-vos
(Se a morte, oficial, cruel, não fosse tão pontual nas capturas),
Porém deixai; Horácio, estou morto;
Tu vives, sê minha testemunha, conta com justiça a minha causa
Àqueles que não sabem.

HORÁCIO Isso jamais, acreditai;
Sou um romano antigo mais do que um dinamarquês;
Ainda sobra aqui algum veneno.

HAMLET Se és um homem,
Dá-me a taça, larga; pelos céus a terei!

(Atira a taça ao chão e cai para trás.)

Ó Deus, Horácio, que nome perdido deixarei de mim
Se estas coisas ficarem ocultas e caladas!
Se jamais me tiveste no teu coração,
Adia um pouco mais a felicidade
E respira dolorosamente neste duro mundo,
Para contar a minha história...

*(Ouvem-se ao longe os passos de soldados, marchando,
depois um tiro; Osric sai.)*

Que som de guerra é este?

OSRIC *(voltando.)* O jovem Fortimbras volta da Polónia vencedor,
E aos embaixadores de Inglaterra oferece
Esta salva guerreira.

HAMLET Ai, Horácio, morro,
O veneno poderoso vence o meu espírito,
Não viverei para ouvir notícias de Inglaterra,
Mas profetizo que a eleição recairá
Em Fortimbras. Dou-lhe o meu voto moribundo,
Conta também, com os factos maiores ou menores
Que me incitaram... O resto é silêncio.

(Morre.)

HORÁCIO Assim um nobre coração hoje se quebra.
Boa noite, doce príncipe. Que o cântico
De revoadas de anjos te guie a teu repouso!
Que vem agora aqui fazer o tambor?

O príncipe FORTIMBRAS, os embaixadores ingleses e outros entram.

FORTIMBRAS Que cena é esta?

HORÁCIO Que desejais ver?
Se é espanto ou luto, não busqueis mais longe.

FORTIMBRAS Este monte de mortos grita por vingança. Morte orgulhosa,
Que festa se prepara em teus eternos antros,
Para que tenhas atingido tantos príncipes
De um só golpe e tão sangrentamente?

1º EMBAIXADOR A cena é sinistra,
E nossas mensagens d'Inglaterra chegam tarde.
Surdos estão os ouvidos que nos deviam ouvir,
Para lhes dizermos que a sua ordem foi cumprida,
Que Rosencrantz e Guildenstern estão mortos.
De quem ouviremos agradecimento?

HORÁCIO

Da boca dele não,

Mesmo que tivesse a voz dos vivos para agradecer.
Ele nunca vos encomendou a morte deles;
Mas já que no meio deste assunto sangrento,
Vós que vindes da guerra polaca, vós vindos d'Inglaterra,
Chegais aqui, ordenai que estes corpos
Sejam expostos sobre um alto estrado
E deixai-me dizer ao mundo, que o não sabe,
Como isto aconteceu; ouvireis falar
De actos carnais, sangrentos, contra a natureza,
De sentenças acidentais, de assassínios ao acaso,
De mortes preparadas pela manha ou pela força,
E, no final os estratagemas, enganando-se,
Recaíram sobre a cabeça do estratega; tudo isto posso
Relatar com verdade.

FORTIMBRAS

Temos pressa de ouvir,

E reunirei aqui toda a nobreza.
Minha fortuna abraço com desgosto.
Meus antigos direitos neste reino,
A afirmar minha causa me convidam.

HORÁCIO

Eu falarei também desses direitos

E pela boca desse cujo voto arrastará
Outros.

FORTIMBRAS

Mandai que venham quatro capitães

E que sobre um alto estrado eles exponham
Hamlet, como se faz com um soldado,
Pois nele se viu bem que, posto à prova,
Nos teria mostrado que era um rei;
Que à sua passagem
Os rituais e as músicas guerreiras
O proclamem bem alto.
Esses corpos levai – esta visão

Fica bem na batalha e aqui não.

Vai dizer aos soldados que disparem.

ANEXO II - Programa e textos de apoio do espectáculo

Hamlet, de **William Shakespeare**

textos de apoio

A nossa homenagem a

Manuel Amorim

(1949-2021)

eterno amigo e Mestre

Encenar Hamlet

Para um encenador, ter a oportunidade espantosa de dirigir *Hamlet* é um momento único e profundamente marcante.

Tive essa felicidade por duas vezes. Foram e são momentos de uma felicidade única, foram e são experiências inesquecíveis.

Gente única, maravilhosa e tudo o que se possa dizer de respeito, gratidão e amizade.

Grandes nomes estiveram e estão comigo, grandes artistas, grandes actores e grandes amigos.

Quero com o meu agradecimento envolver todos aqueles que me acompanham e me ajudaram a concretizar estes espectáculos.

Quero abraçar todos os que não estão cá e todos os outros que comigo continuam.

Na primeira vez, a irreverência de, ao fim dos muitos anos, se voltar a interpretar *Hamlet* em Portugal. Da segunda vez, o desafio de voltar a fazê-lo. Não se faz *Hamlet* sem amor, sem amizade, sem um profundo respeito por todos. Apetece-me falar em nomes, mas tenho obrigação de falar em todos e por isso prefiro não falar de nenhum para de todos falar.

Todos têm um nome: Hamlet.

A todos um muito obrigado.

Espero estar à altura deste desafio.

Palavras, palavras, palavras!

Gratidão, admiração e amizade.

Carlos Avilez

Introdução à tradução de *Hamlet* de Ricardo Alberti

Hamlet é a mais célebre de todas as peças de teatro da literatura mundial. É, também, aquela que maior número de estudos e comentários tem suscitado nos últimos dois séculos, acumulando uma bibliografia vastíssima, que inclui interpretações múltiplas, desde as mais sérias, penetrantes e sugestivas, às mais excêntricas. A história da crítica, relativamente a *Hamlet*, reflecte, como seria de esperar, a evolução de perspectivas, orientações e conceitos estéticos, mas, além disso, patenteia a projecção de preconceitos subjectivos, mesmo por parte de críticos responsáveis, na análise da figura do protagonista. Aliás, uma das tendências verificadas, desde o Romantismo, tem sido a de considerar *Hamlet*, o príncipe, mais do que *Hamlet*, a obra, o que é compreensível, dado o interesse que a sua personalidade; os seus solilóquios e o seu comportamento despertam, e defensável, dadas as ambiguidades desse mesmo comportamento, que já na própria peça é causa de interrogações e interpretações divergentes, por parte de Cláudio, da Rainha e de Polónio, por exemplo. Em última análise, a figura de *Hamlet* é complexa, e muitas obras a seu respeito pecam, precisamente, na medida em que a reduzem, por ênfase, a uma faceta dominante. De resto, o mesmo sucede com as encenações, tanto mais que a peça, sendo muito extensa, sofre sempre cortes consideráveis, necessariamente subordinados a determinada interpretação global.

Hamlet data de 1600, aproximadamente, situando-se cronologicamente, quanto à produção trágica de Shakespeare, depois de *Julius Caesar* e antes de *Othello*, e possuindo afinidades com um grupo de peças frequentemente designadas por «problemáticas»: *Troilus and Cressida* e as comédias *All's Well That Ends Well* e *Measure for Measure*. Convém, no entanto, não esquecer que também foram compostas nesta altura as comédias mais perfeitas de Shakespeare, *As You Like It* e *Twelfth Night*, para evitar cair na noção fechada de uma «fase sombria», que na primeira metade deste século se defendia, relacionando-a com desilusões do dramaturgo, reflectidas nos Sonetos. Mais fecunda, para o estudioso, do que a interpretação biográfica, é aquela que relaciona *Hamlet* e outras obras desta «fase» com uma viragem na mundividência da sociedade, a partir de 1590, coincidindo com os últimos anos do reinado de Isabel I, a ascensão de Jaime I e a evolução intelectual e estética, na transição do século XVI para o século XVII e do renascimento isabelino, propriamente dito, para um período maneirista e barroco. A integração de *Hamlet* no contexto histórico-cultural em que surgiu não é, de modo algum, indispensável para a sua leitura, mas permite, por si só evitar numerosas interpretações desvirtuadas de pormenor, que podem, por vezes, afectar a interpretação geral da obra; essa integração representa, no entanto, para o estudioso, não só uma necessidade elementar, mas também um enriquecimento, permanentemente alimentado pela investigação histórica em geral, pela investigação shakespeariana em particular e pela iluminação recíproca de ambas. Sob o ponto de vista da produção dramática coeva, *Hamlet* começa por ser uma tragédia de vingança, subgénero directamente influenciado pelas obras de Séneca, mas

adaptado às necessidades e gostos da época isabelina, nomeadamente, passando a apresentar em cena os acontecimentos violentos que eram apenas relatados no drama senequiano. Thomas Kyd, contemporâneo-precursor de Shakespeare, teria sido o autor de uma peça, que não chegou até nós, de que Shakespeare se serviu largamente, mas admite-se, de um modo geral, que o poeta-dramaturgo do *Hamlet* que nos interessa tenha também recorrido à fonte do seu predecessor, um conto incluído nas *Histoires Tragiques, Extraits des Oeuvres Italiennes de Bandel*, de François de Belleforest, Ao contrário do que o título indica, o conto em questão fora extraído das *Historiae Danicae*, de Saxo Grammaticus, primeiro tratamento literário do assunto. Entre as fontes acessórias mas importantes de Shakespeare para esta sua obra, merecem referência os *Ensaíos*, de Montaigne, e o *Teatise on Melancholy*, de Timothy Bright,

Se é certo que o motivo central da tragédia *Hamlet* é a vingança, a verdade é que, para o leitor mais ainda do que para o espectador da actualidade, esse motivo interessa apenas subsidiariamente e sob o ponto de vista da acção, avultando, em contrapartida, o tema ou os temas centrais e condutores. Não é fácil, porém, no caso presente, encontrar uma palavra que exprima sinteticamente o tema da peça, ao contrário do que sucede com *Macbeth*, por exemplo, já que a classificação de *Hamlet* como «tragédia da indecisão» se encontra ultrapassada. O tema central da peça reporta-se necessariamente ao comportamento de *Hamlet*, que é sem dúvida um «melancólico» na acepção isabelina do termo, e como tal pertence a um tipo por que Shakespeare se interessou em outras obras, através das figuras de Ricardo II, no drama do mesmo nome, de Bruto, em *Julius Caesar*, de Jacques, em *As you like it* e, para além disso, apresentará semelhanças com o conde de Essex, Robert Devereux. Mas o *Hamlet* que tem exercido tão grande fascínio sobre espectadores, leitores e críticos, contendo embora semelhantes elementos na sua personalidade, conserva o seu mistério. As variadas interpretações válidas do seu comportamento, uma vez harmonizadas e ponderadas em confronto com o texto, iluminam facetas do carácter do protagonista, sem contudo o esgotarem. É o que sucede com os estudos, do passado e do presente, que classificam *Hamlet* como neurótico romântico, como alienado, como vítima de um complexo de Édipo, como conspirador maquiavélico, como puro egocêntrico, ou ainda como um homem intelectualmente hipertrofiado pela educação académica. Todas estas interpretações encontram algum apoio no texto, mas convém não esquecer, ao mesmo tempo, que, também de acordo com o texto, *Hamlet* era amado pelo povo, era capaz de acção rápida e drástica, aliava a destreza nas armas à agudeza de espírito, era apreciador e conhecedor profundo da arte dramática — em suma, apresenta-se como personalidade polifacetada, não isenta

de contradições, como sucede na vida real. Relativamente a *Hamlet*, como com tantos outros casos, convém regressar a explicações mais simples, como ponto de partida para uma interpretação sintética. Assim, importa ter presente que o desgosto pela morte do pai, a repulsa pelo comportamento da mãe, o

ódio pelo tio — de certo modo, três vezes usurpador: do lugar do pai, do afecto da mãe, do próprio trono — provocaram em Hamlet um estado de depressão, durante o qual, precisamente, lhe é confiada a missão de vingança — por um espectro! Importa notar, porém, que, a despeito da aversão pelo tio e para além da necessidade de provar a si próprio e a terceiros a culpabilidade deste na morte do pai, Hamlet sente repugnância pela missão imposta, que é contra a sua natureza, como se vê pelo seu brado angustiado:

*The time is out of joint. O cursed spite,
That ever I was born to set it right!*

Mais do que qualquer outra tragédia de Shakespeare, *Hamlet* prende sobretudo pelo interesse do protagonista. Isto não quer dizer que Shakespeare tenha descurado a acção, ou a técnica dramática, pois, pelo contrário, a peça é rica em ingredientes emotivos, alguns deles particularmente apreciados pelo público da época. Assim, temos a aparição do fantasma, a loucura aparente, as conspirações, a «peça dentro da peça», os passos líricos, a loucura real de Ofélia, o combate entre Hamlet e Laertes, cortejos diversos, um espectáculo completo, enfim. Por outro lado, as personagens secundárias não só contribuem para a análise de Hamlet pelas interrogações que formulam a seu respeito, mas também se gravam na mente do espectador e do leitor — Ofélia, pela situação mais do que por uma caracterização individualizadora; Cláudio e Polónio, pelo contrário, pelas respectivas personalidades; Horácio, Laertes e Fortimbras, cada um a seu modo, como antíteses de Hamlet.

Entre as figuras inesquecíveis desta peça conta-se, apesar da brevidade da sua intervenção, o coveiro, tipo popular e personagem individualizada, simultaneamente. Nas suas tragédias, de um modo geral, Shakespeare não observa a unidade de tom, isto inclui momentos cómicos, que servem finalidades dramáticas variadas, desde o simples alívio temporário da tensão à glosa irónica de determinado tema, mas sempre sem prejuízo da coerência interna da obra. Nesta peça, as intervenções de efeito cómico cabem ao próprio Hamlet, a Polónio, a Osric e ao coveiro. O facto de uma das cenas mais cómicas ocorrer num cemitério não pode deixar de causar estranheza, quando meditado fora do contexto, mas na sequência e dada a atmosfera geral da obra adquire pertinência e, quase, uma necessidade lógica. Porque Hamlet é, também, uma peça ao longo da qual se reflecte insistentemente sobre o estado para além da morte — quer quanto à corrupção e transformação da matéria, quer quanto ao mistério da sobrevivência espiritual. «Filosofar é aprender a morrer», escreveu Montaigne nos seus *Ensaio*s. De certo modo, *Hamlet*, a tragédia, é a história dos conflitos internos e externos de uma alma, que, após a revolta surda, recalçada, contra o destino e os homens, alcança a disponibilidade de ânimo perante os desígnios da providência que regula todos os acontecimentos, até mesmo a queda de um pardal, exprimindo-a nas frases: «The readiness is all» e «Let be». A *ars moriendi* é, pois, um motivo condutor deste drama poético — e para os pensadores do Renascimento inglês, herdeiros de um estoicismo

senequiano parcialmente assimilado à tradição cristã, a arte de morrer constituía a chave da arte de viver.

Fernando de Mello Moser

You are Welcome to Elsinore

Hamlet é uma peça de espectadores, leitores, encenadores, actores e críticos. O que quer dizer que cada um a vê como quer, que é o que o teatro deve ser. Como dramaturgista cabe-me o papel de ser qualquer coisa a meio caminho entre as cinco coisas, um pouco de todas e tudo de coisa nenhuma.

Este espectáculo é do encenador Carlos Avilez, tal como o foi, em 1987, quando pela primeira vez o pôs em cena. Porque a pessoa é a mesma, mesmo o espectáculo sendo muito diferente, concordámos que seria interessante combinar o programa do espectáculo de 1987 com o de 2021. A ideia que Carlos Avilez tem de *Hamlet* é a mesma que tinha, o que quer dizer que a dramaturgia, minha, de Fernando Mello Moser (que eu não conheci) ou de Maria João da Rocha Afonso, seriam mais ou menos a mesma, mesmo sendo, obviamente, diferentes.

Quem é Hamlet?

Hamlet é quem nós quisermos, mas não é bem assim e Carlos Avilez quis um Hamlet como um espelho dele próprio, traumatizado pela perda da mãe e obcecado pelo teatro – que é o que Hamlet é. E não há mal nenhum nisso. Há, certamente, muitos fantasmas que fazem teatro como ele, mas com muito menos talento e ambição.

Miguel Graça

Shakespeare, a Invenção do Humano

As origens da peça mais célebre escrita por Shakespeare são tão obscuras quanto são confusas as suas questões textuais. Temos conhecimento da existência de um Hamlet anterior, revisto e superado pela peça de Shakespeare, mas não dispomos da referida obra e tampouco sabemos quem a escreveu. A maioria dos estudiosos acredita que o autor da referida peça tenha sido Thomas Kyd, que escreveu *A Tragédia Espanhola* arquetipo da peça de vingança. Entretanto, creio que Peter Alexander estava certo quando deduziu que o próprio Shakespeare teria escrito esse *Ur-Hamlet*, o que teria ocorrido até 1589, início da sua carreira de dramaturgo. Embora a opinião da academia seja, em grande parte, contrária, a hipótese de Alexander sugere a possibilidade de Hamlet (peça que, na sua forma final, oferece ao público um novo Shakespeare) ter passado por uma gestação de mais de uma década. A peça é imensa; sem cortes, alcança a marca de quase quatro mil linhas, sendo raramente encenada em toda a sua extensão. A opinião de T. S. Eliot, em voga no passado, de que *Hamlet* é, «artisticamente, sem dúvida, um fracasso» (que obra literária, então, seria, artisticamente, um sucesso?) parece decorrer da desproporção entre o Príncipe e a peça. Hamlet teria uma consciência que não caberia em *Hamlet*; uma tragédia de vingança não pode conter a maior representação de um intelectual criada no Ocidente. Mas Hamlet não é, na verdade, a tragédia de vingança que finge ser. É teatro do mundo, como *A Divina Comédia*, *Paraíso Perdido*, *Fausto*, *Ulisses* ou *Em Busca do Tempo Perdido*. As tragédias anteriores escritas pelo próprio Shakespeare pouco pressagiam *Hamlet*, e as obras subsequentes, embora a *Hamlet* se remetam, são bastante diferentes, tanto em espírito como em tom. Nenhum outro protagonista, nem mesmo Falstaff ou Cleópatra, se equiparam a Hamlet nas suas infinitas reverberações.

O fenómeno *Hamlet*, isto é, do Príncipe fora do contexto da peça, é inigualável na literatura ocidental. Dom Quixote e Sancho Pança, Falstaff e, talvez, Mr. Pickwick aproximam-se de Hamlet, na qualidade de invenções literárias que se tornaram mitos independentes. Tal aproximação pode ser estendida a certas figuras da literatura clássica, entre as quais, Helena de Tróia, Ulisses e Aquiles. Mas Hamlet é um caso à parte, possui algo de transcendental que o acerca da figura bíblica do Rei David, ou de figuras espirituais ainda mais elevadas. Carisma, a aura dos iluminados, é propriedade de Hamlet, seja dentro ou fora da peça escrita por Shakespeare. Seremos capazes de imaginar Hamlet, mesmo um Hamlet paródico, presente em qualquer outra peça de Shakespeare? Onde o localizariamos? Que contexto poderia alcançá-lo? Os grandes vilões – Iago, Edmundo, Macbeth – seriam destruídos pela brilhante ironia de Hamlet. Nenhuma outra personagem das grandes tragédias ou dos romances poderia pisar o palco ao lado de Hamlet, alguns dentre eles podem até conter cepticismo, mas não um misto de cepticismo e carisma. Ao lado de qualquer um deles, Hamlet estaria sempre na peça errada – mas a questão é que ele já está na peça errada. A corte podre de Elsinore é uma ratoeira demasiado pequena para apanhar Hamlet, embora ele para lá retorne, para matar e ser morto.

Hamlet é o filho mais querido de Shakespeare. A afirmação não é minha, mas de James Joyce, o primeiro a identificar Hamlet, o Príncipe da Dinamarca, com Hamnet, o único filho que Shakespeare teve, e que morreu aos onze anos de idade, em 1596, quatro ou cinco anos antes do surgimento da versão final de *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, na qual o pai de Hamnet Shakespeare fazia o papel do Fantasma do pai de Hamlet. Quando assistimos a uma encenação de Hamlet, ou lemos o texto da peça, logo constatamos que o Príncipe transcende a peça. Para muitos de nós, a transcendência constituiu uma noção difícil, especialmente quando inserida em um contexto secular, como no caso da dramaturgia shakespeariana. Mas há algo em Hamlet que parece sugerir (e fornecer) provas relacionadas a esferas que estão além dos nossos sentidos. Os desejos de Hamlet, os seus ideais e aspirações, encontram-se quase que absurdamente perdidos na atmosfera pútrida de Elsinore. Cláudio, o vilão, não é “inimigo” à altura de Hamlet, embora o Príncipe assim o defina. Seja lá qual for o Deus de Shakespeare, o de Hamlet parece ter sido um autor de farsas, e não de comédias, no sentido cristão. Deus, na Bíblia hebraica, principalmente em Job, escreve melhor por meio de perguntas retóricas. Hamlet é dado a perguntas retóricas, mas, diferentemente das formuladas por Deus, as indagações retóricas de Hamlet nem sempre se constituem em respostas. Com muita percepção, Harry Levin, remoendo esse tema, descreve Hamlet como uma peça obcecada pela palavra «*question*» (empregada dezessete vezes), e pela indagação sobre «a crença em fantasmas e sobre os códigos de vingança». Da minha parte, prefiro abordar essa obsessão pela «questão» de modo diferente. A principal divergência observada entre o Hamlet shakespeariano e o Hamlet histórico ou lendário advém de uma alteração, bastante subtil, dos motivos que levam o Príncipe a agir. Tanto nos anais compilados pelo dinamarquês Saxo Grammaticus como na lenda francesa de Belleforest, o Príncipe Amleth, desde o início do relato, corre perigo de vida, nas mãos do tio assassino, e, com astúcia, finge-se de tolo e louco, para sobreviver. Cláudio sente-se plenamente satisfeito por ter o sobrinho como herdeiro; podre como está a Dinamarca, Cláudio tem tudo o que sempre desejou: Gertrudes e o trono. Tivesse Hamlet ficado impassível após a visita do Fantasma, não teriam sofrido mortes violentas Polónio, Ofélia, Laertes, Rosencrantz, Guildenstern, Cláudio, Gertrudes e o próprio Príncipe. Todos os acontecimentos da peça dependem da reacção de Hamlet ao Fantasma, reacção essa tão dialética quanto tudo o mais em *Hamlet*. A questão em *Hamlet* será sempre o próprio Hamlet, pois Shakespeare construiu uma personagem cuja consciência é a mais ambivalente e dividida que uma peça coerente pode conter.

Shakespeare desvia-se das fontes, não adopta o nome histórico do pai de Hamlet (Horwendil), e atribui ao pai e ao filho o mesmo nome, o nome dado ao único filho do autor. Peter Alexander, observa em *Hamlet, Father and Son* (1955) que o Fantasma é um guerreiro digno de uma saga islandesa, enquanto que o Príncipe é um intelectual universitário, céptico e admirador do teatro, representante de uma nova era. Confrontam-se dois Hamlets, tendo quase nada em comum, excepto os nomes. O Fantasma espera que Hamlet seja uma nova versão do velho Hamlet, assim como Fortimbras é uma reimpressão do velho

Fortimbras. A idade Antiga vislumbra a Renascença, com as estranhas consequências que seriam de se esperar. É absolutamente transcendental a ironia de Shakespeare, quando faz esse Rei Hamlet ser o pai da personagem mais inteligente de toda a literatura. Para dar cabo de Cláudio não são necessários um espantoso intelecto nem uma consciência das mais sensíveis, e o Príncipe Hamlet sabe, melhor do que nós, que não está talhado para a tarefa que lhe foi atribuída.

Hamlet não nos parece talhado para a vingança, pois a sua independência intelectual e grandeza de espírito não se prestam à missão imposta pelo Fantasma. Como em Belleforest, o Hamlet dos primeiros quatro actos é um jovem com cerca de vinte anos, aluno da Universidade de Wittenberg, para onde deseja regressar, e onde convive com Horácio, nobre amigo, e os malfadados colegas Rosencrantz e Guildenstern. Laertes, da mesma geração que Hamlet, pelo que consta, deseja regressar a França (talvez à Universidade de Paris?). Mas o Hamlet do quinto acto (após um intervalo de apenas poucas semanas) tem trinta anos (segundo o coveiro) e aparenta, pelo menos, os trinta e sete anos que o próprio Shakespeare tinha à época. Supõe-se que, recorrendo à versão antiga, o autor tenha iniciado a peça com um Hamlet de idade jovem (conforme em Belleforest), e que o processo de revisão tenha gerado o Hamlet maduro que encontramos no quinto ato.

No livro *O Nascimento da Tragédia* (1873) Nietzsche apresenta uma memorável interpretação de *Hamlet*, definindo o personagem não como um indivíduo que pensa demais, mas como alguém que pensa com extrema clareza:

«Neste sentido, o homem dionisíaco assemelha-se a Hamlet: ambos lançaram um olhar verdadeiro para a essência das coisas, tendo chegado ao *conhecimento*, e sentem repugnância em agir; porque a sua acção em nada pode alterar a essência eterna das coisas e eles sentem como ridículo ou humilhante que lhes seja imposta a reordenação de um mundo saído dos eixos. O conhecimento mata o agir, requerendo este um envolvimento pelo véu da ilusão – esta é a lição de Hamlet, não aquela sabedoria de pacotilha do João-que-sonha, que não chega a agir por um excesso de reflexão, como se se tratasse de um excedente de possibilidades; não, o reflectir, não! – o verdadeiro conhecimento humano, o olhar para dentro da tremenda verdade, torna-se preponderante em relação a qualquer motivo que incite a agir, tanto em *Hamlet* como no homem dionisíaco.»

Hamlet paga com náusea o preço desse conhecimento como se vê em toda a cena do cemitério:

«Ai, pobre Yorick! Conheci-o, Horácio. – Era uma criatura com uma graça infinita e com uma fantasia maravilhosa. Andou comigo as costas mil vezes, e agora horroriza a minha imaginação! Vem-me um vômito à garganta em frente dele... Aqui estavam ligados os beijos que beijei não sei quantas vezes. Onde estão agora as tuas troças, as tuas cabriolas, as tuas cantigas, os brilhos da tua alegria que faziam romper na mesa toda um longo riso? Nada te resta agora para troçares da tua própria careta? Não tens

beijos nem língua. Vai agora ao quarto da dama da corte e diz-lhe que, mesmo que ela ponha uma camada de pintura da grossura de um dedo, esta há-de ser um dia a sua imagem. Faz com que ela se ria disto».

Harold Bloom, *a Invenção do Humano*, trad. José Roberto O' Shea [adaptado], Objetiva, 1998.

Há poucas regras absolutas sobre como representar Shakespeare mas muitas possibilidades.

John Burton, 1984

Será talvez impossível encontrar uma peça à qual esta afirmação se adapte de forma tão perfeita e adequada como a *Hamlet*. Objecto de análise para inúmeros estudiosos, é hoje um lugar-comum dizer que existem tantos Hamlet quantos os leitores/espectadores que sobre esta obra se debruçaram. De facto, gerou-se à volta da tragédia um verdadeiro caudal de obras críticas que exploraram uma infinidade de aspectos segundo uma infinidade de critérios e obtendo uma infinidade de conclusões abrangendo um vastíssimo leque de hipóteses. Apesar de todo este impressionante conjunto de textos, nem tudo ficou dito sobre uma peça em que Shakespeare fez cruzar tantos fios num permanente desafio, E é a este desafio que sucessivas companhias de teatro, desde a primeira representação em 1602 pelos *Lord Chamberlain's Men*, têm tentado dar resposta ao levarem a peça à cena, juntando assim o seu contributo ao acervo crítico já referido. No entanto, se no domínio teórico os estudos são abundantes, outro tanto não acontece no âmbito dos aspectos pragmáticos com que se deparam o encenador e o actor. E as possibilidades, como refere John Barton — um encenador com grande experiência em Shakespeare — são múltiplas também...

Da variedade de problemas que surgem quando se trabalha uma peça, a companhia escolhe os aspectos que, num dado momento, lhe parecem os mais relevantes. Como qualquer escolha, a que agora se apresenta é polémica. Outra companhia, outro encenador teriam certamente escolhido um caminho diferente, e talvez mesmo, oposto. Dentro de algum tempo, as opções agora assumidas serão obsoletas mesmo para quem hoje as defende. Mas é neste imediatismo que reside muito da essência do drama e da arte de representar e, mais importante, o seu fascínio. Não se pretende aqui explicar e analisar todas as opções feitas para esta encenação, mas tão somente deixar algumas pistas que complementarmente ajudem à compreensão da escolha sobre a qual se trabalhou.

Maria João da Rocha Afonso

SITUAÇÕES

Deveremos supor que um dramaturgo inglês e o seu público no tempo da Rainha Isabel se preocupariam com os costumes dinamarqueses? Não será muito mais natural pensar que transporiam o caso para a realidade inglesa e o considerariam uma reunião do Conselho Privado como aquelas a que a Rainha constantemente assistia? Trivial, pensar-se-á; no entanto suscita considerações muito importantes. Se Shakespeare e o seu público pensassem na Constituição da Dinamarca em termos ingleses, então Hamlet era o legítimo herdeiro do trono e Cláudio um usurpador, A usurpação é um dos elementos mais importantes do enredo de *Hamlet*, e é vital que não se despreze tal facto. Hamlet, como vimos está

consciente disso e, mais importante, o mesmo acontece com Cláudio. Em resumo, os desejos ambiciosos de Hamlet, ou o que o tio considera como tal, formam, claro que não o mais importante, mas um elemento preponderante das relações entre os dois homens ao longo da peça.

John Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, 1935

Como a consciência que Hamlet tem da distorção subjectiva se afasta de forma tão marcada da tradicional estrutura trágica, não surpreende que Shakespeare tenha chamado a atenção para ela em pormenores diminutos ao longo dos dois primeiros actos. Os comentários de Hamlet a Rosencrantz e Guildenstern no início desta cena, por exemplo, mostram a sua forma especial de apreender as coisas, «A Dinamarca é uma prisão» — a imagem subjectiva não pode ficar imprecisa. «Para mim é uma prisão», — acrescenta. A prisão é real para Hamlet, mas ele sabe que não o é para aqueles que «não pensam assim».

S. Snyder, *The Comic Matrix Of Shakespeare's Tragedies*, 1979

A «peça dentro da peça» é o ponto central de *Hamlet*. É o climax e a crise de todo o drama. É uma ratoeira cuja mola se deve fechar súbita, inesperada e irresistivelmente sobre a vítima. Se tivesse existido um paralelismo demasiado evidente na peça declamada, ou mesmo um indício do assassinio próximo, o rei teria visto a armadilha, e, ou se teria assustado antes de tempo, ou ter-se-ia preparado para resistir ao espectáculo do seu crime, e talvez tivesse evitado denunciar-se aos olhos de Hamlet. Teve de ser levado gradual e inconscientemente para a armadilha e depois apanhado - aos gritos.

John Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, 1935

Se matasse o vilão nessa altura mandaria a sua alma para o céu; e de boa vontade ele mataria tanto alma como corpo. Que isto é mais uma vez uma desculpa inconsciente para adiar, não levanta hoje grandes discordâncias e é inútil descrever de novo o estado de espírito que é a causa real da falha de Hamlet aqui. As primeiras quatro palavras que pronuncia «Agora poderia fazê-lo» mostram que não tem um real desejo de o fazer [...]. O sentimento de intenso ódio que Hamlet exprime não é a causa que o leva a poupar o rei, e no seu coração ele sabe-o, o que não é razão para pensar que o que sente é irreal. Todos os elementos contidos na peça se conjugam para mostrar que é perfeitamente genuíno, e não vejo razão alguma para duvidar que Hamlet se sentiria muito infeliz se enviasse o assassino de seu pai para o céu, nem muito que me leve a duvidar que ficaria feliz se causasse a sua perdição. O motivo que nos leva a não aceitar a sua versão das razões que o levam a poupar Cláudio não é que os seus sentimentos sejam horríveis, mas que já antes, e também no início desta fala, pudemos verificar que a sua relutância em agir se deve a outras causas.

A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 1904

Pela intensidade das suas invectivas Hamlet consegue, momentaneamente, fazer com que Gertrudes se confesse culpada, embora não saiba bem de quê. A única culpa que até então sentira devera-se à rapidez do seu segundo casamento. No entanto, ao interpretá-lo como um acto de mera sensualidade Hamlet, leva-a agora a sentir vergonha (...) Além disso, talvez sinta que o comportamento grotesco de Hamlet reflecte uma falha na educação que lhe dera. Provavelmente a sua auto-crítica sobre estes pontos, quando exacerbada pelo exórdio de Hamlet constitui o único fundamento para confessar «nódoas tão negras e tão marcadas». No fim desta cena, a sua promessa de não denunciar Hamlet reflecte uma exaustão emocional e; também, uma esperança desesperada de se mostrar uma mãe amorável. Que, apesar de tudo, ela tenciona manter os seus deveres de esposa para com Cláudio, é algo que podemos inferir do apoio que ela lhe dá quando, num posterior momento de crise, Laertes o ameaça. Mais tarde, no entanto, quando a óbvia loucura de Ofélia parece corroborar o sentimento de malogro de Gertrudes como mãe, mais uma vez ela menciona uma «culpa» indefinida — agora intensificada, sem dúvida, pela ordem do marido no fim da cena do cemitério: «Boa Gertrudes, põe alguém a velar pelo teu [não nosso] filho». Pressionada deste modo, torna-se ansiosa em ser uma mãe dedicada, e, por isso, bebe o veneno na cena do duelo. Isto, ironicamente, foi o que as palavras de Hamlet provocaram.

Roy W. Battenhouss *Shakespearean Tragedy*, 1969.

Cada solilóquio (...) contém um choque para o público causado, para além daquilo que diz, por aquilo que não diz: o primeiro por não ter nenhuma referência à usurpação; o segundo («Ai como eu sou vilão, boçal e escravo!») nenhuma alusão a Ofélia num momento em que os sentimentos dele a seu respeito são um ponto importante; o terceiro («Ser ou não ser») não refere nem o seu estratagema, nem a sua auto-crítica, nem a sua vida — faz apenas considerações gerais sobre se vale a pena viver e é espantoso que diga que nenhum viajante regressa da morte, não importando quão completa seja a «explicação» de que ele parte do principio que o Espectro era um demónio. O quarto («Esta é a hora em que se embruxa a noite») não tem nenhuma referência ao grande perigo pessoal que obviamente corre agora que o rei sabe o segredo, o quinto (Até os acasos me acusam...) não alude ao facto de que agora não pode matar o rei, ou antes denota uma suposição ilusória de que ainda pode, e é possível também juntar o seu completo esquecimento das auto-críticas anteriores quando chega às últimas palavras. E é este poder de assombrar que, penso, nos mantém na dúvida sobre se ele é particularmente dramática ou particularmente realista, uma parcela básica do efeito que seria óbvia para os primeiros espectadores.

William Empson, *Essays on Shakespeare*, 1986

PERSONAGENS

O Espectro — que cedo faz uma segunda aparição — é uma figura ambígua. Referem-se-lhe como «essa temida visão» e Hamlet pensa que outro espírito qualquer podia ter «usurpado» a forma bela e

guerreira da sepultada majestade da Dinamarca. As diferentes teorias espíritas, as teorias católicas do Purgatório, as teorias protestantes dos espíritos diabólicos, alguma especulação independente sobre se todos os espíritos seriam «ilusões», foram muitas vezes transpostas para o palco e chegaram mesmo a ser objecto de um pequeno panfleto em que o espírito do velho bobo Tarlton — que iria reaparecer como Yorick — discute as várias possibilidades. Hamlet pensa que «o fantasma que eu vi pode ser o demónio» e faz a experiência da peça como forma de testar o Espectro.

M, C. Bradbroak, Shakespeare: *The Poet in his World*, 1978

Contudo, as provas inequívocas sobre a inadequação das hipóteses que estamos a examinar podem ser obtidas, simplesmente, através de uma leitura atenta da peça. Em primeiro lugar há todas as razões para acreditar que, à parte a tarefa em questão, Hamlet é um homem capaz de levar a cabo acções muito efectivas, sem qualquer espécie de escrúpulo ou de compunção a respeito de matar. O acto de matar pode não ser apenas impulsivo, como no assassinio de Polónio, mas também deliberado, como na maquinação para a morte de Guildenstern e Rosencrantz. O seu desprezo mordaz e desdenhoso em relação aos inimigos, e mesmo para com Ofélia, a sua denúncia implacável e cortante da mãe, a sua ausência de remorsos após a morte de Polónio, são sintomas que estão longe de revelar uma natureza gentil, submissa ou débil. A sua mente agiu rapidamente quando se tratou de organizar o espectáculo teatral a ser encenado perante o tio, assim como se mostrou resoluta para desempenhar a tarefa ingrata de romper com Ofélia, por quem Hamlet já não sente qualquer afinidade. Ele não mostra resquício algum de vacilação quando apunhala Polónio, surpreendido de ouvido à escuta atrás do reposteiro; quando ataca violentamente os corsários, salta para dentro da sepultura com Laertes ou aceita o seu repto para o que sabia ser um duelo, e quando segue o espírito de seu pai pelas ameias desertas do palácio; tão pouco se observa qualquer indecisão quando decide ir ao encontro do Espectro

Ernest Jones, *Hamlet and Oedipus*, 1949

Em Cláudio temos as qualidades essenciais da figura central de uma tragédia. Encontraremos algo dele muito desenvolvido em Macbeth. Aí também teremos o homem que mata por uma coroa, não se consegue arrepender e é arrastado cada vez mais para o mal. Cláudio em especial, a «besta incestuosa e adúltera» do início tem de se manter o «dinamarquês incestuoso, assassino e danado» no fim, não importando o que lhe tenha acontecido entretanto (...). A sua simpatia é talvez um pouco felina demais, o seu discurso ligeiramente rebuscado, a sua cortesia demasiado uniforme para não ser fingida e os seus protestos de amor paterno pelo jovem, cuja sucessão — seja qual for o fundamento legal — assegurou, podem ter um vago aroma de hipocrisia. Mas são críticas duras. Cláudio está há pouco tempo no trono e está naturalmente ansioso, dadas as circunstâncias, por estar bem com todos os que o rodeiam. E

mesmo Hamlet, isolado e com o pensamento fixo no casamento, não o considera o principal responsável. A vergonha cabe à mãe.

H. Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, 1930

Mas isso tornaria as relações com Cláudio — e a sua verosimilhança é vital para a peça quase inacreditáveis. Assim ela tem de ser ainda nova, mais velha do que Ofélia apenas aquilo que a roupa e a conduta possam sugerir. Mas Shakespeare, com um truque de mestre, converte aqui a necessidade em vantagem. Em Gertrudes dá-nos uma mulher que não amadureceu, que se agarra à juventude e a tudo o que implica e cujo encanto não muda mas que, por fim, se atenuará e desaparecerá. Vemo-la como uma criatura bonita, que se recusa desesperadamente a envelhecer. E é, de facto, nesta incongruência patética que toda a tragédia se firma. É-nos apresentada em traços pouco expressivos e apenas tem um papel passivo no desenrolar da acção. Move-se na sombra de Cláudio; ele exhibe-a como se a tivesse ganho pelo fascínio do seu espírito. Praticamente nunca a vemos sozinha, excepto quando, a instâncias dele e de Polónio, chama Hamlet ao seu quarto.

H. Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, 1930

Podemos, creio, ver Shakespeare mudar ligeiramente de opinião sobre Polónio. Na primeira cena em que aparece (sem contar com o discurso no Conselho) está longe de ser um «velho louco e aborrecido». As ordens que dá a Laertes e Ofélia são claras e sucintas e contêm um sólido conhecimento do mundo, A mudança surge com a tarefa de que encarrega Reinaldo; e daí talvez a aparentemente indevida ênfase dada a um assunto menor. As primeiras impressões que tivemos de Polónio têm de ser corrigidas. Depois de ter evoluído no sentido do cómico temo-lo espontânea e abundantemente ele próprio... O seu lugar corrigido na estrutura das personagens da peça rapidamente se torna claro. (...) Polónio é o sabichão complacente, pedante nas opiniões, precipitado na acção e geralmente enganado.

H. Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, 1930

Podemos apelidar a sua docilidade de erro quando, como lhe é ordenado, se afasta de Hamlet; como não confiar no cuidado que o irmão lhe demonstra e na sabedoria do pai? Será, ainda, possível questionar o papel que desempenha mais tarde, e para o qual não só o pai como os próprios rei e rainha a preparam? Ela foi treinada para a vida da corte e para estar contente quando a alegria é necessária. E eis Hamlet, a jovialidade personificada, sem vestígios da sua paixão lunática, brincando com o rei e o pai. (...) Mas, finalmente ele já não tem que lhe dizer, e, muito mais do que isso, vira-se de novo contra ela, que sofre na ignorância, o que é a mais desgraçada forma de sofrer. É sensível a obscuras forças que actuam à sua volta, Agora sabe que não foi um amor destroçado por ela a razão da sua loucura. A coisa tem outras raízes e outras promessas — e que assustadora colheita? Ela desaparece com os outros

quando a crise surge e não voltamos a vê-la uma vez que a sombra inconsciente que encontramos já não é Ofélia. O pai que estremecia morto pelo homem que amava; é a última e fatal dor. A sua loucura ultrapassa tragicamente a daquele que a causou.

H. Granville-Barker, *Perfaces ro Shakespeare*, 1930

MOTIVOS

Quando o amor é assassinado, como por Othello, ou rejeitado, como por, Hamlet, a destruição do herói é inevitável. Isto estabelece o sentido primordial da figura alegórica do Amor; seja qual for o seu nome, para além de qualquer equívoco: ela é o trunfo da vida; e se as forças da vida jogarem essa carta e, mesmo assim, perderem a parada, então o resultado será uma morte certa.

John Vyvyan, *Shakespeare and the Rose of Love* 1960

Naturalmente, sendo Shakespeare um escritor pragmático, não deixa de ser simultaneamente um artífice dramático e um poeta dramático. O artifício da ironia dramática ainda acentua situação após situação e é construído com base nos velhos estratagemas: disfarces, solilóquios reveladores, cartas forjadas, intrigas e tudo o mais. Mas os grandes solilóquios dos protagonistas já não criam, como no caso de Ricardo II — uma ironia estritamente dramática; esse papel é deixado a vilões como Edmundo e Iago. Os solilóquios de Hamlet, Othello e Macbeth atingem a mais profunda ironia na desilusão. São quase demasiado familiares para se citar. No entanto, creio, não nos deveríamos esquecer de que a própria desilusão é irónica para o público.

Robert Boies Sharpe *irony in the Drama*, 1959

Se bem que Shakespeare não tenha conhecido Freud, há uma certa dose de verdade na ideia, actualmente muito difundida entre a crítica psicanalítica, de que Hamlet revela tanto um complexo de Édipo como tendências homossexuais. A abordagem freudiana é moderna e pode não ser a melhor. É prejudicada, creio, por um naturalismo redutor. No entanto, em parte, o vocabulário freudiano é coerente com o da teologia cristã. Shakespeare poderia ter tido uma noção dos problemas das tendências homossexuais, muito simplesmente, através da leitura de S. Paulo (...). Quando ouvimos Hamlet fazer o elogio do homem e idolatrar o pai, e, quando em nome desse ideal demonstra crueldade tanto para com Ofélia como para Gertrudes, poderemos negar o factor de homossexualidade - se não no sentido freudiano - pelo menos no sentido teológico e mais profundo de S. Paulo? A ideia de S. Paulo de que a homossexualidade literal é uma manifestação do egocentrismo masculino reflecte--se incidentalmente no vulgar trocadilho isabelino que considera o *malcontent* [descontente] como um male-content [homossexual]. Psicologicamente é esta a tendência do espírito de Hamlet.

Ray W. Battenhouse, *Shakespearean Tragedy*, 1969

Seria absurdamente injusto chamar a Hamlet um estudo da melancolia e, no entanto, contém tal estudo. Mas esta melancolia é muito diferente da demência no sentido usual do termo. Sem dúvida que podia evoluir para demência. O desejo de morte poderia tornar-se um impulso irresistível de auto-destruição, a desordem dos sentimentos e da vontade poderia estender-se à razão e intelecto; poderiam surgir alucinações e o homem poder-se-ia tornar, como se costuma dizer, incapaz e irresponsável. Mas a melancolia de Hamlet é diferente deste estado. É totalmente diversa da loucura que finge, e, quando sozinho ou na companhia de Horácio, nunca exhibe sinais dessa loucura. Também a utilização dramática da melancolia não é passível das objecções que seriam, com razão, levantadas ao retrato de uma demência que conduzisse o herói a um fim trágico. O homem que sofre como Hamlet — e há milhares que assim vivem e sofrem em maior ou menor grau — não é considerado irresponsável nem por outros nem por si próprio: ele apenas tem uma consciência demasiado aguda das suas responsabilidades. Portanto, nesta medida, pode perfeitamente ser um agente trágico, o que um louco, pelo menos segundo a prática de Shakespeare, não pode. E, por fim, o estado de Hamlet não é de molde a que uma pessoa mentalmente sã o não consiga imaginar. Provavelmente não se afasta muito da experiência comum, nem é mais difícil de apreender que as grandes paixões trágicas de Othello, António ou Macbeth.

A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 1904

Aquilo para o qual não estávamos preparados era o tom peculiar da cena do cemitério, o espírito de jogo que domina a sua contemplação da morte. Os dois coveiros, durante a conversa sobre a duvidosa morte de Ofélia, assumem um tom de exame cômico que não muda com a entrada do herói trágico. O coveiro que fica para tagarelar com o príncipe incógnito não é a habitual «outra voz» da tragédia, incluída para desafiar, ou, sobretudo para, por fim, apoiar a postura heróica. Aqui é antes o herói quem parece apoiar a visão cômica do mundo.

Em *Hamlet* a comédia é simultaneamente mais óbvia e mais indissociável do que em *Romeu e Julieta* e *Othello*. Como em *Romeu* a nossa consciência de uma situação trágica é de novo agudizada pela presença de personagens que não a percebem. Polónio e Osric alegres e ruidosos, são dois bons exemplos daquilo a que chamei o princípio da irrelevância. Orientam-nos para a escuridão e profundidade por meio da sua inconsciência brilhante e comum. Se bem que em menor grau, Rosencrantz e Guildenstern fazem o mesmo pela sua ilustração da perfeita criatura política. Todas estas personagens representam uma forma de visão antitrágica apenas para ser desautorizada. Contudo, em *Hamlet*, os estratagemas cômicos da manipulação — enganos, máscaras, espionagem, diversões, enredos e a representação do próprio Hamlet, de Cláudio e Polónio — iludem questões básicas sobre o

poder e a benevolência humanas. As três personagens falham como manipuladores porque não estão acima das paixões e cegueira humanas e porque, muitas vezes escondido por trás da relação aparentemente errática entre objectivo e resultado, está um processo lento que faz alastrar o veneno na Dinamarca, segundo as suas próprias regras inexoráveis,

Susan Snyder, *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies*. 1979

E Por isso Contra a Morte Irás Sobreviver

A 8 de Setembro de 1601 John Shakespeare foi enterrado na velha igreja de Stradford. O filho esteve sem dúvida presente e foi no cortejo com o novo bailio, Richard Quiney. John Shakespeare tinha setenta e tal anos, mas parece que não deixou testamento. Foi por direito natural, portanto, que Shakespeare herdou a dupla casa em Henley Street, bem como as terras de lavradio pertencentes ao seu pai. A verdade é que John Shakespeare era mais próspero do que em geral se supõe. Lá dizer-se homem de poucas posses nos tribunais de Westminster, disse, mas a realidade era muito diferente. Shakespeare começou por investir uma grande soma de dinheiro, aproximadamente £500.

Manteve a casa, onde a mãe viúva continuou a viver na companhia da filha, Joan Hart, e da família da filha. Joan Hart casara com o chapeleiro da terra, William Hart, mas permaneceu na casa de família para cuidar da mãe. É de crer que os Hart continuaram a olhar pelas propriedades de Mary Shakespeare nos sete anos que se seguiram à sua morte.

A morte de John Shakespeare tem sido considerada um acontecimento definitivo na carreira do filho. Costuma associar-se à escrita de *Hamlet*, por exemplo, uma peça composta durante o período de luto obrigatório. Na primeira cena, o fantasma do pai de Hamlet regressa das chamas do purgatório, um território inteiramente católico, para assombrar a Terra. As fontes disponíveis permitem supor que era o próprio Shakespeare que fazia o papel do pai morto. Personificação sugestiva, a somar ao facto de o título da peça invocar o nome do seu próprio filho morto.¹ Neste período, há muitos pais e filhos profundamente implicados nas actividades da sua imaginação. Além disso, na peça a herança do pai para filho é-lhe arrancada e brutalmente desviada. Esta é também a mais longa peça de Shakespeare, calcula-se que exigiria um tempo de representação de quatro horas e meia – excessivamente longa para ser representada inteira no século XVI, mesmo que se esticasse ao máximo o horário do espectáculo. Conclui-se que ele desejava, ou estava determinado a incluir todas as conexões e associações. Não devemos utilizar, anacronicamente, vocábulos como obsessão ou compulsão nesta matéria. A única certeza é que havia muito material para Shakespeare dramatizar.

Richard Burbage desempenhou o herói titular. Era um papel em que podia brilhar e que prova a um grau quase excessivo que a arte do teatro isabelino era a arte dos personagens. Há uma alusão ao desempenho de Burbage como Hamlet num poema de 1604, que conta como a aparente loucura do príncipe era indicada por Burbage chupando uma pena como se fosse um cachimbo e bebendo do tinteiro como se fosse uma garrafa de cerveja. Deve ter sido um memorável *naco* de teatro. Mas se tivéssemos de ritmar uma anatomia das instáveis paixões de Hamlet seria algo assim: Hamlet é à vez irónico, sincero, obediente, desesperante, enfadado, acolhedor, curioso, enfadado, especulativo,

¹ Hamnet Shakespeare morreu com 11 anos em 1596.

impetuoso, iracundo, estudioso, engraçado, divertido, actor, desesperante, de humor mímico, sarcático, acolhedor, especulativo, desesperante, exuberante, auto-punitivo, instável (muito), confuso, conflituoso, actor, cortês, brincalhão, ameaçador, hesitante, violento, zombeteiro, retórico, desorientado, introspectivo, macabro, furioso, escarninho, estóico, paródico e resignado. Tem fama de ser um papel que é um desafio para os actores; é do consenso geral que, para o desempenharem competentemente, têm que trazer a lume partes da sua personalidade que julgavam perdidas.

Shakespeare já era conhecido como o mestre do solilóquio muito antes de Hamlet – era uma das suas «forças», recurso a que deitar mão quando era preciso remendar uma peça como *Sir Thomas More* –, mas nesta peça requinta essa arte a tal ponto que o solilóquio parece tornar-se o indicador de uma consciência em evolução. Já não se trata de uma súmula de «é isto que eu sou» mas antes de «é nisto que me estou a tornar». Já se disse que neste mesmo período o aumento da literacia estava a alargar muito o âmbito da correspondência e dos diários íntimos; o próprio acto de escrever estimulava a «introspecção e reflexão». Surgem assim a uma nova luz as alusões, tantas vezes referidas, a livros em *Hamlet*.

Mas poderemos falar de intimidade no palco isabelino, onde todo um conjunto de convenções teatrais determinava a encenação e a representação? Talvez seja com *Hamlet* que tal começa a ser possível. Pela primeira vez não é anacrónico falar do «carácter» de Hamlet, ainda que este se revele extremamente misterioso, sobretudo para o próprio Hamlet. Júlio César e Henrique V vivem num mundo de circunstância e acontecimentos, como se hóspedes do mundo real. A realidade de Hamlet, pelo contrário, é quase inteiramente uma criação dele próprio. Os seus solilóquios têm muitas vezes uma dupla relação com a acção da intriga, razão pela qual podem ser adicionados ou retirados nas várias versões da peça sem que se note interrupção da história. Não obstante, Hamlet é sempre o eixo da narrativa. Tal como o seu criador, não tem um centro em parte alguma, o seu círculo está em toda a parte.

Hamlet não tem razão de ser excepto como projecção de Shakespeare. É senhor de todos os humores e escravo de nenhum. Está possuído de uma extraordinária agilidade e energia mentais. Tem muitas vozes, mas é difícil localizar uma voz central ou definidora. Ninguém tem tão livre, e contudo tão secreto, o discurso sobre si próprio. É viciado em trocadilhos e jogos de palavras, mas as suas obscenidades são caldeadas pelo que Sigmund Freud chama a sua «frieza sexual». Sempre presente em toda a peça, o tema da dualidade e da duplicidade: parecer ser o que não se é. Por isso perpassa nela também o espírito teatral. Não será excessivo dizer que *Hamlet* só poderia ter sido escrita por um actor consumado.

Depressa se tornou uma das mais célebres peças de Shakespeare. Parece ter a característica singular de ter sido a única peça levada à cena durante a vida de Shakespeare em ambas as universidades de Oxford e Cambridge. Tratou-se de uma viragem na recepção académica ao teatro vernáculo contemporâneo. Antes, as peças em inglês não eram levadas em conta. Sir Thomas Bodley baniu o teatro da sua nova biblioteca em Oxford, declarando que eram «sobre assuntos sem qualquer valor» e que o curador da biblioteca e seus subordinados deviam «desenhar a busca... de uma ou outra peça que valesse a pena conservar: não uma em quarenta». Talvez estivesse certo quanto a esta proporção, mas *Hamlet* foi sem dúvida considerada «de valor». Há uma referência de 1604 que diz: «à fé, há-de agradar a todos, como o Príncipe Hamlet». Três anos depois foi representada ao largo Serra Leoa por um grupo de marinheiros. *Hamlet* surge referida em correspondências privadas e diplomáticas. O jovem John Marston prestou-lhe a homenagem decisiva copiando-a para uma tragédia de vingança visivelmente semelhante intitulada *A Vingança de António*. Na realidade, houve quem sugerisse que a ordem de composição é inversa e que Shakesperare copiou a peça de Marston. Nenhum motivo impede que se tenha inspirado num original engenhoso para produzir uma obra-prima absoluta. Fez isso toda a sua vida.

Peter Ackroyd, *Shakespeare a Biografia* [trad. Telma Costa], Teorema, 2005.

DUAS INTERPRETAÇÕES DE HAMLET NOS PALCOS PORTUGUESES

A primeira apresentação de Hamlet entre nós deveu-se a Eduardo Brasão, que, tendo impressionado o público particularmente pela sua declamação de um monólogo do Príncipe da Dinamarca em Kean, de Alexandre Dumas, pai, foi incitado no Rio de Janeiro, segundo o testemunho que dá nas suas Memórias, a interpretar o herói shakespeariano. Ele próprio confessou que, dado o carácter «confuso e filosófico» da figura, se não abalançou imediatamente a tal tarefa. Mas, após uma interpretação brilhante de Othello e de muitas leituras, resolveu levá-lo à cena, o que fez em Janeiro de 1887, segundo a tradução de José António de Freitas, tendo conseguido aquilo que para ele foi a explicação da personagem Hamlet, «não o idiota e visionário», mas «perspicaz, que se fazia passar por louco na intenção de distrair as atenções de poderosos inimigos, para assim poder realizar o seu maior desejo: descobrir o assassino de seu pai».

Tão bem resultou o seu esforço, que levou a um número importante de representações numa só época — 20 - que esta interpretação ficou como um ponto alto da história do teatro português. A seu respeito escreveu o crítico do Jornal do Comércio: «Deve-se a Brasão a justiça de dizer que compreendeu com alta inteligência o personagem de Hamlet nos momentos em que Hamlet pode ser compreendido por alguém. Sacudiu-me ao vê-lo e ouvi-lo aquele estremecimento misterioso e indefinível com que o «belo» faz vibrar as organizações sensíveis à sua influência, e por um momento rápido, mas inolvidável, eu compreendi o príncipe estranho, o alucinado misterioso, cuja figura mortalmente triste paira como uma aparição melancólica sobre o espírito de todos os poetas deste século.»

Na verdade, Hamlet foi modelo de formas de pensar e de atitudes cujo exagero autores como Eça de Queirós não resistiram a satirizar. E a poesia portuguesa da época reflectiu geralmente um Hamlet estereotipado, que não corresponde à complexidade da personagem shakespeariana e que foi visto apenas como uma figura sombria, sempre de luto, preocupada com dúvidas metafísicas que não são totalmente apreendidas e que se resumem aparentemente no dilema enfrentado por quem pensa no suicídio. A interpretação de Eduardo Brasão, segundo ele próprio resultado de muita meditação, parece ter ultrapassado essa visão a que podemos chamar simplista, num momento que, de acordo com o crítico de O Recreio, «há-de ficar registado nos anais do Teatro português como um confronto soberbo com os primeiros trágicos lá de fora». Esse crítico não poupou louvores, transmitindo-nos a ideia de que Brasão compreendeu realmente essa complexidade que continua a desafiar os estudiosos de Shakespeare: «Apresentando caracteres diversos durante a peça, porque diversas são as feições, que, subordinadas contudo a um pensamento fixo, o personagem toma em toda ela, amoldando-se como uma percepção luminosa, a cada um dos sentimentos múltiplos de que ao actor aprouve animar o seu herói, Brasão toca por vezes as raias do sublime» Registando a opinião da Duquesa de Palmela, que, tendo visto «os Hamlets dos mais célebres actores», dissera não saber qual era o melhor mas que o seu

era o mais racional, Brasão deixou-nos um comentário que dignifica o homem e o actor: Não sei também se o meu Hamlet é pior ou mais certo do que os outros. Sei que o estudei, como estudo tudo: conscientemente». Com este papel, Eduardo Brasão passou a ser, para o nosso mundo teatral, “o intérprete de Shakespeare”, ou, nas palavras de Avelino de Sousa na sua festa de homenagem, no dia 1 de Janeiro de 1918, “o nosso maior prazer de alta comédia e o trágico eminente do “Hamlet” e do “Otelo”.

Nos dez anos a partir de 1887, a peça continuou a ser representada no Teatro Nacional pela companhia Rosas e Brasão, em 59 espetáculos. Entre 1899 e 1904, subiu à cena várias vezes no Porto, enquanto a companhia se apresentou no Real Teatro de S. João. De 1905 a 1908, voltamos a encontrá-la em Lisboa, num total de 17 representações. E no Rio de Janeiro foi recebida igualmente com grande êxito.

Entretanto, em Dezembro de 1895, Lisboa conheceu uma outra interpretação da tragédia, de uma companhia italiana cujo cabeça de cartaz era Novelli, criador, como Brasão, das figuras de Otelo e Hamlet. Tal em parte por comparação com a figura composta pelo actor português, foi mal aceite pela crítica o modo como Novelli a apresentou, no qual faltava a “nobreza régia, que da alma se reflecte sobre o corpo de Hamlet”. Estas palavras são do dramaturgo Henrique Lopes de Mendonça, que viu na interpretação do actor italiano uma deturpação total da personagem shakespeariana:

“Faz de Hamlet, de começo a fim do drama, quase como doido varrido. Nem há destaque sensível entre a ficção da loucura e a loucura, pretendida real, do personagem”.

Nesta perspectiva, as últimas palavras de Hamlet ao saber que vai morrer – “o resto é silêncio” - foram comentadas por Novelli “com gargalhadas estrídulas”, quando “o sorriso de suprema amargura dar-lhe-ia todo o negrume arripiador da solução niilista. Uma vaga expressão de êxtase beato, daria ao auditório a ilusão da sobrenatural esperança. A preocupação da doidice impeliu o artista italiano a atassalhar ainda mais, na hora da morte, a sublime criação do colossal poeta.”

Nesta crítica que publicou na *Revista Theatral*, Lopes de Mendonça mostrou que era mais profunda a compreensão dos críticos portugueses, coincidindo com aquela que Eduardo Brasão declarara e transmitira ao seu público:

“O carácter vago, sonhador, inconsciente do protagonista, o elemento fantástico do drama, prestando-se com efeito, porventura, a interpretações variadas. Por isso, os intérpretes dramáticos da extraordinária tragédia têm de subordinar o seu trabalho a um ponto de vista crítico, meticulosamente escolhido entre os que se podem deparar ao seu espírito”.

Confrontando as opiniões sobre estes dois modos como Hamlet foi apresentado no palco ao público português – e mesmo acrescentando a versão do italiano Emmanuel, em 1896 – parece fora de dúvida

que a grande interpretação e a mais correcta foi a de Eduardo Brasão. Mas infelizmente ele próprio cometeu um erro, ao retomá-la com o novo elenco que repôs a peça no Teatro Nacional em 1916, mantendo-a no seu repertório até à época de 1920-21, num total de 19 representações. Deveria ter-lhe chamado a atenção o comentário que Lopes de Mendonça fizera a Novelli, a respeito da “rematada deficiência dos seus recursos para realizar essa esbelta e nobre figura de príncipe”, tal como Ofélia a descreve. Na verdade, Eduardo Brasão, apaixonado por um papel que tanta glória lhe dera, esqueceu o aspecto lógico do que o público via em cena. E assim incorreu numa falta que, embora o nível da sua actuação não fosse diminuído, provocara a hilariedade do público, no Porto, ao vê-lo dirigir-se em termos dramáticos à mãe, representada por uma actriz cerca de 25 anos mais nova do que ele.

Ressalvando o aspecto triste que este apontamento assinala, há que salientar o que de positivo ele representa: o entusiasmo que Eduardo Brasão pôs no desempenho desta figura, que procurou incarnar da forma mais séria, com o empenhamento que o levava a compreendê-la profundamente, numa atitude que revela, nas palavras de Júlio Ribeiro em Portugal, e, 1920, a sua “paixão divina, avassaladora, inextinguível, o que o fez sempre “adorar o palco com o mesmo arrebatamento de inspiração que o tornou grande”. A verdade é que, desde as críticas do primeiro dia até aos vários artigos que assinalaram a sua morte, em 1925, a sua encarnação de Hamlet foi sempre recordada como um dos seus maiores êxito e com uma interpretação fiel da figura tal como Shakespeare a delineara. Para além das dificuldades suscitadas pela encenação da tragédia e sobretudo pela compreensão do protagonista, a atmosfera quase de mito de que se revestiu a memória do papel tal como Eduardo Brasão o desempenhou poderá ter sido uma das razões para que durante mais de meio século nenhuma companhia tenha tentado voltar a levá-lo à cena.

Maria Leonor Machado de Sousa



Carlos Avilez

Pertenceu enquanto actor, ao Teatro Universitário de Lisboa, dirigido por Fernando Amado. Ingressa profissionalmente, em 1956, na Companhia Amélia Rey Colaço–Robles Monteiro. Pertence ao Teatro Nacional D. Maria II até 1963. Escreveu e dirigiu “Triângulo Equilátero” e “Se Amanhã Fosse Hoje”. Apresenta “A Castro”, de António Ferreira, na Sociedade Guilherme Cossoul. A conselho de Amélia Rey-Colaço, orienta a sua carreira para a encenação. Estreia-se no TEP, com a “Carta Perdida”, de Caraggiale e com um espectáculo de textos vicentinos, criando espectáculos polémicos e ganhando a reputação de “enfant terrible” do teatro português. . Em 1964, é Director do CITAC. Encena “As Bodas de Sangue”, de Lorca. Em 1965, foi um dos fundadores do TEC – Teatro Experimental de Cascais, sendo hoje uma das companhias em actividade de maior longevidade a nível internacional. São muitos os espectáculos aqui encenados, de autores muito diferenciados, nacionais e internacionais, clássicos

e contemporâneos. Apresentados muitos deles na Europa, América, Ásia e África. Bolseiro da Fundação Gulbenkian e do Instituto da Alta Cultura, trabalhou com Peter Brook e Jerzi Grotowsky. Foi Director Artístico do Dia de Portugal na Expo’70- Osaka, Japão. Foi nomeado em 1979, com Amélia Rey-Colaço, para dirigir a “Companhia Nacional de Teatro I – Teatro Popular”. No ACARTE dirigiu “Hamlet”. Encenou as óperas: “Carmen”, “Contos de Hoffmann”, “Kiu”, “As Variedades de Proteu”, “La Traviata”, “Inês de Castro”, “O Barbeiro de Sevilha”, “Madame Butterfly”. No Teatro Nacional D. Maria II dirigiu “Pedro, o Cru”, “Guerras de Alecrim e Mangerona”, “Fígados de Tigre”, “O Leque de Lady Windermere”, “Ricardo II”, “O Crime da Aldeia Velha”, “A Maçon” e “Real Caçada ao Sol”. Dirigiu a peça “Amadeus” para Porto 2001-Capital Europeia da Cultura. Foi Presidente do IAC, Director do Teatro Nacional S. João e Director do Teatro Nacional D. Maria II. Fundador, director e professor da Escola Profissional de Teatro de Cascais. Foi agraciado com a Comenda da Ordem do Infante D. Henrique. Foram-lhe atribuídas a Medalha de Mérito Cultural de Óbidos, as Medalhas de Honra e de Mérito Municipal da Câmara Municipal de Cascais, a de Mérito Cultural da Secretaria de Estado da Cultura e a da Associação 25 de Abril. Foi distinguido com vários prémios: o Prémio António Pinheiro, SNI e Prémio de Imprensa, Se7e, Nova Gente e Globos de Ouro.



Miguel Graça

Nasceu em Lisboa em 1980. Licenciou-se na Universidade Nova de Lisboa em Línguas e Literaturas Modernas, onde também concluiu uma pós-graduação em Tradução. Em 2004 integrou o corpo docente da Escola Profissional de Teatro de Cascais, onde se mantém até hoje leccionando diversas cadeiras na área do teatro, nomeadamente Dramaturgia, sendo também orientador teórico da Prova de Aptidão Profissional dos alunos finalistas. Desde 2009 que colabora com Carlos Avilez no Teatro Experimental de Cascais enquanto dramaturgista e tradutor, publicando artigos diversos sobre teatro, especialmente nos programas dos espectáculos em que colabora, destacando-se os seus trabalhos em *A Cozinha* de Arnold Wesker, *O Inferno* de Bernardo Santareno, *Comboio da Madrugada* de

Tennessee Williams, *Divinas Palavras* de Valle-Inclán e *Cais Oeste* de Bernard-Marie Koltès (dramaturgia), e *A Nossa Cidade* de Thornton Wilder, *Bruxas de Salem* de Arthur Miller, *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, *Marat-Sade* de Peter Weiss, *Peer Gynt* de Henrik Ibsen, *Macbeth* de William Shakespeare, *Splendid's* de Jean Genet, *Peter Pan* de J.M. Barrie, *Lulu* de Frank Wedekind e *Yerma* de Federico Garcia Lorca (dramaturgia e tradução). É também dramaturgo tendo sido levadas à cena as suas peças *Fedra*, *Répteis*, onde é que estavas quando te vi pela última vez, *ICTUS*, *Cassiopeia*, *se eu não fechar os olhos*, *Minotauro*, *Lugares#1* e *Dédalo*.



Fernando Alvarez

Lisboa, 29 de Novembro de 1969. Diplomado pela Escola Superior de Teatro e Cinema em 1991. Nesse ano torna-se colaborador fixo do Teatro Experimental de Cascais, participando em quase todos os espectáculos com encenação de Carlos Avilez, nas áreas de cenografia, figurinos, grafismo e produção. Destaca Casamento de Witold Gombrowicz, O leão no Inverno de James Goldman, Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltés, Woyzeck de Georg Büchner, A Cozinha de Arnold Wesker, O dia de uma sonhadora de Copi, Marat-Sade de Peter Weiss, Deserto, deserto de Jean-Pierre Renault, Os biombos de Jean Genet, Guernica de Fernando Arrabal, O comboio da madrugada e Bruscamente no Verão passado, de Tennessee Williams e Macbeth e A Tempestade de William Shakespeare entre cerca de noventa produções. Colaborou com Marco D' Almeida, em Caixa de Sombras de Michael Cristofer, com Rita Calçada Bastos em Truc, no Teatro Municipal S. Luís; e com Rute Rocha, para a Gato que Ladra, em vários espectáculos, como

Casa - o cultivo de flores de plástico de Afonso Cruz, enquanto cenógrafo e figurinista. Fez assistência de cenografia a José Rodrigues e a Graça Morais, no TEC e assistência de figurinos a Graça Morais, no Teatro Nacional D. Maria II. Colaborou com João Vasco na realização de espectáculos infantis de cariz social para a Misericórdia de Cascais/ATL da Galiza, organização com quem colabora ainda hoje. Responsável pelos figurinos de Tordesilhas, O Sonho do Rei, de Walter Avancini | RTP, 1995. Cenógrafo e figurinista das óperas Inês de Castro de Persiani, Don Giovanni de Mozart e Dido e Eneias de Purcell. Co-responsável pelo Espaço Memória do Teatro Experimental de Cascais e membro fundador da APCEN-Associação Portuguesa de Cenografia. Prémio SPAutores2017 | Melhor Trabalho Cenográfico, pelo espectáculo A tempestade .



Rui Monteiro

Nasceu em Braga em 1988. Concluiu, em 2008, o curso de Iluminação na ACE Escola de Artes. Trabalhou como Desenhador de Luz em espetáculos de Ana Luena, António Capelo, António Júlio, Bob Wilson, Baboo Liao, Catarina Vieira, Carlos Pimenta, Cláudia Lucas Chéu, Crista Alfiate, Daniel Pinto, David Marques, Fernando Alves, Gintare Minelgaite, Joana Providência, João de Castro, João Paulo Costa, João dos Santos Martins, James Bonas, Jorge Andrade, Luciano Amarelo, Lígia Roque, Lígia Soares, Luísa Pinto, Luís Araújo, Luís Miguel Cintra, Marta Lapa, Marta Pazos, Mickael de Oliveira, Miguel Loureiro, Nicola Raab, Nuno Carinhas, Nuno M. Cardoso, Pedro Almendra, Pedro Filipe Marques, Pedro Penim, Raquel André, Raquel Castro, Ricardo Alves, Rodula Gaitanou,

Sara Barbosa, Solange Freitas, Tânia Bruguera, Tiago Correia, Tiago Guedes, Tiago Cadete, Marco Mendonça, João Pedro Leal, Eduardo Molina, Fernando Moura Ramos entre outros. Participou com instalações de iluminação no Watermill Center Summer Program, em Nova Iorque, em 2014, 2015 e 2016, juntamente com artistas de todo o mundo, entre os quais se destacam Jim Jarmusch, Cocorosie e Dimitris Papaioannou. Foi assistente de iluminação dos desenhadores de luz A.J. Weissbard e John Torres. Fundou a empresa de iluminação Visualight, onde trabalhou até ao ano de 2010. Lecionou a disciplina de Iluminação na ACE Escola de Artes e deu formações na área de design de iluminação no Teatro Faialense e no espaço Bruto. Na área da música, foi responsável pelos desenhos de luz das bandas Super Nada, Manel Cruz e Holy Nothing.



João Pedro Fonseca

Nasceu em 1990, é um artista visual e plástico sediado em Lisboa. Com um trabalho dedicado ao surrealismo, ao animismo, à transcendência, aos territórios experimentais e às questões da identidade na metafísica, caminha num campo multidisciplinar contando com várias criações e desenvolvimentos artísticos nas mais diversas expressões. É fundador da editora eletrônica e experimental ZABRA, das residências artísticas ZONA e vice-presidente do festival Zigur Fest. Desenvolve um trabalho cenográfico e visual nas artes cénicas, contando com várias peças de teatro e ópera, já tendo trabalhado com nomes como o encenador Carlos Pimenta (Opera: L'Isola Disabitata, 2016. Teatro: A Grande Vaga de Frio, 2017, Morte De Um Caixeiro Viajante,

2019 e As Três Irmãs, 2021), Miguel Moreira (Dança contemporânea: Fraternidade I e II, 2018), a criadora Olga Roriz (Ópera: O Castelo Barba Azul, 2019, Voz Humana, 2019) e a atriz e encenadora Emília Silvestre (Teatro: Emilie e Voltaire, 2019). É focado maioritariamente na expressão da videoarte já sendo destaque em vários festivais nacionais e internacionais: FUSO, LOOPS. LISBOA, Mundos Alternativos, Videoformes, ARTNIT e FICMA. O corpo, a cenografia e os visuais são uma tríade inseparável nas suas criações performáticas, destacando a trilogia EXTINÇÃO, 2019. Na música tem o projecto colectivo audiovisual com a artista Carincur e o baterista João Valinho chamado SPECTRUM AWARENESS onde desenha os visuais e toma posse de um processo semi-controlado de sons em loop e electrónica. individualmente assina com nome próprio onde procura um diálogo entre a consonância e a dissonância dos espectros sonoros. Já expôs em galerias nacionais como a APPLETON, Galeria das Belas-Artes de Lisboa, Desvio, entre outras. No cinema, realizou, escreveu e protagonizou a curta metragem Estirpe.



Hugo Neves Reis

Nasceu em 1975, começou a estudar piano aos 9 anos. Mais tarde, estuda órgão de tubos, guitarra, bateria, contrabaixo, trombone e guitarra portuguesa. Desde cedo começa a compor bandas sonoras para teatro e pequenos filmes, bem como canções várias. Divide-se ainda pelo desenho de som e luz e direcção técnica de espectáculos. Após uma incursão forçada por Ciências Farmacêuticas, cursa Composição, Direcção de Orquestra e Engenharia de Som na Royal Academy of Music. Colabora com várias companhias de teatro, estúdios, eventos, televisão e cinema. Membro da A.E.S., Audio Engineering Society, colaborador da Dolby Labs, Abbey Road Studios e programador da Kurzweil. É professor de técnica vocal na Escola Profissional de Teatro de Cascais. Actualmente exerce actividades diversificadas na área do audiovisual e da música, compondo, tocando, produzindo, desenho de som, direcção técnica, mas especialmente, na correcção

acústica de salas, calibração de sistemas de amplificação stereo e multicanal, mistura e masterização de audio surround, em vários formatos e para várias plataformas, (ao vivo, cinema, televisão, CD, DVD, BluRay, ...).



Mónica Alves

Nasce a 5 de Maio de 1982 em Lisboa.

Desde muito nova mostra a sua paixão pela ginástica e foi atleta de alta competição durante 9 anos, representando Portugal na Selecção Nacional e em diversos Campeonatos da Europa e do Mundo.

Em 1999 inicia o seu percurso artístico na Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espectáculo. Do estágio com a Companhia francesa de Dança Vertical Adrenaline, vem o convite para ser aí artista residente, durante três anos.

Em 2005, foi acrobata e intérprete em “Circo da Lua”, encenado por André Gago. Durante cinco anos trabalhou com produtoras nacionais e internacionais.

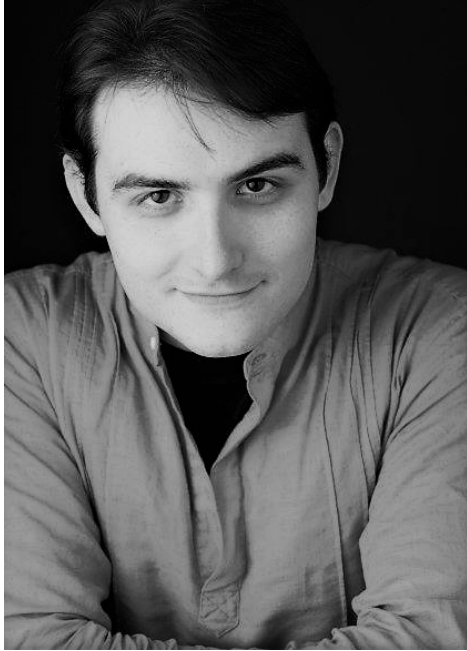
Inicia em 2010, com Filipe La Féria, o trabalho de acrobata e intérprete em vários musicais.

Também, no Politeama coreografou e foi responsável de segurança e montagem de espectáculos infantis.

Juntamente com outros artistas, criou um projecto de

artes já extinto, onde teve o cargo de Direcção durante nove anos.

Leccionou vários anos na EPAOE, actualmente é professora de Movimento na Escola Profissional de Teatro de Cascais e acrobata residente para a produtora UAU.



Tiago da Cruz

Tiago da Cruz estreia-se como actor ao lado de Beatriz Batarda, Joaquim de Almeida, Luís Lucas e Luísa Cruz numa grande campanha contra a droga em 1997, mas só depois de acabar a sua formação como actor pela Escola Superior de Teatro e Cinema, em 2004, é que se profissionaliza. Desde então, tem trabalhado como actor em espectáculos que vão desde a rua ao Teatro de ópera e em formatos que vão desde o Cinema às Dobragens, passando pela Televisão. Associando à sua experiência a sua formação musical e especialização em combate cénico e esgrima artística com Mestre Eugénio Roque, tem sido capaz de superar muitas e interessantes provas que lhe têm surgido na arte de representar.



Rodrigo Aleixo

Em 2014 começa o seu percurso teatral na Escola Profissional de Teatro de Cascais, cujo curso de Interpretação que frequentou, serviu para conhecer o trabalho do actor e perceber que pertencia ao outro lado, a encenação. É desse lado que tem vindo a desenvolver o seu percurso profissional. Em 2015 estreia-se como encenador, ao criar o espectáculo O Último Desejo. No mesmo ano é ainda co-criador de Autos de Violência. Seguiram-se os espectáculos Um Pedido de Casamento e Um Urso, adaptação a partir de Anton Tchekhov (2015); Troianas, a partir de Eurípedes (2015); The Freak Show (2016); Chatroom de Enda Walsh (2017); Penetrador, de Anthony Neilson (2018). Desde 2016 colabora com o Teatro Experimental de Cascais onde integrou a equipa de vários espectáculos: A Tempestade (2016); Diabruras de Renhaunhau (2016); Cais Oeste (2016), na função de assistência ao espectáculo; E em Splendid's (2017); O s l r m ã o s Karamazov (2017); Peter Pan (2017); Auto D'El Rei-Seleuco (2017); As You Like It (2018); Cristo Recrucificado (2018); Peter e Alice (2018); O Beijo de Judas (2019); O Sonho (2019); entre outros espectáculos, como assistente de encenação de Carlos Avilez. Em 2019, e a convite do Teatro Experimental de Cascais encenou os espectáculos Ninguém é Garrett, um texto inédito de José Jorge Letria e Quando Jesus voltou à Terra, um inédito de Armando Martins. Em 2020 encena A 20 de Novembro, de Lars Nören.



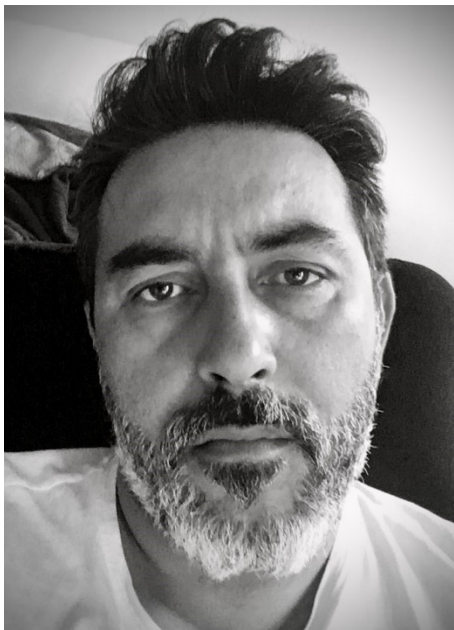
Raul Ribeiro

Nasceu a 16.04 de 1979 em Vieira do Minho. Formado em Gestão Cultural e Artística pela Universidade Católica Portuguesa, é Músico/Compositor/Intérprete formado na Escola de Jazz do Porto e tem uma vasta experiência na gestão e produção de eventos.

Foi produtor em alguns dos principais festivais e eventos nacionais, leccionou iconografia da arte, história da arte, foi júri em concursos de pintura e música, foi curador em exposições e desenvolve projectos para angariação de apoios e patrocínios. Domina equipamentos audiovisuais e tecnologia de informação e comunicação.

Foi durante 10 anos Programador Artístico do Auditório Municipal de Vieira do Minho, onde desenvolveu variadíssimas iniciativas para hábitos

culturais de construção de públicos e dinamizadoras da comunidade local. É actualmente Produtor Executivo no Teatro Experimental de Cascais.



Rui Casares

Nasceu a 30.05.1975, em Cascais.

Começou a trabalhar no Teatro Experimental de Cascais em finais de 1992, onde desempenhou funções de assistente de montagem do Mestre Manuel Amorim (nos cenários dos espectáculos do TEC), e também, operação de luz, frente-de-casa, figuração e contra regra.

Fez assistência à pintora Graça Morais na peça "Os Biombos", em 1993.

Foi um dos fundadores do Palco 13 onde desempenhou funções de cenógrafo, aderecista e montagem, onde já não exerce nenhuma função.

É actualmente o director de montagem do Teatro Experimental de Cascais.



Jorge Saraiva

Nasceu a 14.12.1976, em Cascais.

Começou a trabalhar no Teatro Experimental de Cascais em Dezembro de 1995, onde já desempenhou funções de contra-regra, frente-de-casa, bilheteiro e assistente de ensaios.

Colabora com a Escola Profissional de Cascais, na montagem e operação de luz para diversos exercícios..

É actualmente o operador de luz e assistente de montagem do Teatro Experimental de Cascais.



Ricardo Reis

Nasceu a 27 de Fevereiro de 1999.

Ingressou em 2016 na Escola de Arte e Ofícios do Espectáculo - CHAPITÔ no curso de Cenografia, Figurinos e Adereços.

Em 2018, durante o seu segundo ano de curso, estagiou com algumas pessoas e entidades desenvolvendo trabalhos relacionados com a área de cenografia, figurinos, adereços, assistência de costura, produção, divulgação, caracterização e cabelos, acrobacia, luz, som, imagem, modelo de fotografia, entre outros...

Estagiou com Marta Carreiras no Teatro Meridional em "Carmen", co-produção com o Teatro da Trindade; com João Nunes e Cátia Terrinca no Festival "A Salto - Tomada artística da cidade de Elvas"; com Fernando Alvarez no Teatro Experimental de Cascais em "Peter e Alice", "O Marinheiro", "Lisístrata" e no

Festival "Mostra_T"; com Miguel Tira-Picos para os espectáculos nos Casinos de Lisboa e Estoril; com Pascoal Furtado no Clube Atlético de Alvalade.

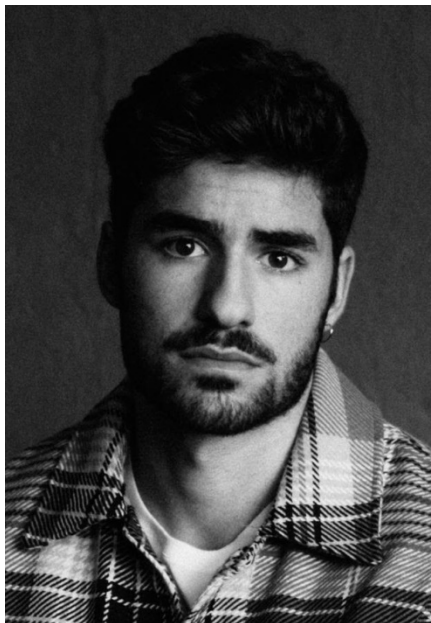
Concluiu o seu curso em 2019.

Em 2017 participou na Acção de Formação "Histórias em viagem", realizada por António Oliveira e Julieta Rodrigues (Radar 360°) enquanto intérprete e contra-regra; na Acção de Formação "Do filme à Música", realizada pelo cineasta António Pedro enquanto intérprete; em 2018 participou na Acção de Formação "Agora faz tu", realizada por Rui Catalão enquanto intérprete.

Participou em 2020 no Workshop de Face painting 3D e Body painting leccionado por Matteo Arfanotti.

Actualmente, desenvolve trabalho para o Teatro Experimental de Cascais, enquanto assistente do cenógrafo Fernando Alvarez, nas áreas de figurinos, adereços e maquilhagem, nos espectáculos "Lulu", "Camino Real", "Yerma" e "Hamlet".

Tem também colaborado em algumas exposições do TEC, enquanto maquetista, reproduzindo cenografias históricas da Companhia.



José Condessa (foto Tomás Monteiro)

Nasceu em 1997. Concluiu o Curso de Interpretação da Escola Profissional de Teatro de Cascais (2012-2015).

Em 2016 frequentou o Workshop sobre o Método de Lee Strasberg, ministrado por Marcia Haufrecht.

Destacam-se os seus papéis em Peer Gynt (protagonista) de Ibsen, Macbeth, de William Shakespeare, Splendid's, de Genet, Os Irmão Karamazov, a partir de Dostoievski, Peter Pan (protagonista) de J.M. Barry, e Como Vos Arouver (protagonista) de W. Shakespeare, peças levadas à cena no TEC e encenadas por Carlos Avilez. Foi também protagonista em A Morte do Príncipe, espectáculo encenado por Ricardo Boléo a partir de textos de Heiner Muller, Fernando Pessoa e William Shakespeare. Participou na peça Se eu não Fechar os Olhos, um original de Miguel Graça.

Dirigido por Carlos Avilez, foi de novo protagonista na peça Peter Pan, de J. M. Barry e na peça original de Guilherme Pelote, Um rapaz chamado Rupert partiu-te o nariz com um pau?. Com encenação de Rodrigo Aleixo, fez parte do elenco de Penetrador, de Anthony Neilson. De novo no TEC, e de novo encenado por Carlos Avilez, protagonizou Peter and Alice, de John Logan, ao lado de Lia Gama.

No Teatro da Trindade, foi Romeu, em Romeu e Julieta, de William Shakespeare, encenado por João Mota, dividindo o protagonismo com Bárbara Branco.

Estreou-se em 2015 em Jardins Proibidos (TVI/Plural) a que se seguiram Santa Bárbara (TVI/Plural), Rainha das Flores (SIC/SP), Espelho d' Água (SIC/SP), A Herdeira (TVI/Plural), O Valor da Vida (TVI/Plural).

Em 2019, participou na novela da Globo Salve-se Quem Puder.

Actualmente pode ser visto em écran como protagonista da novela Bem Me Quer (TVI/Plural).

Em 2018, foi antagonista no filme Gabriel, de Nuno Bernardo. Dirigido por Sérgio Graciano, protagonizou O Som que Desce da Terra (2019). Em 2020 voltou a trabalhar com Sérgio Graciano no filme O Implicado.



Bárbara Branco (foto Maria Vasconcelos)

Nasceu em 1999. Concluiu o Curso de Interpretação da Escola Profissional de Teatro de Cascais (2014-2018).

Em 2016 frequentou o Workshop sobre o Método de Lee Strasberg, ministrado por Marcia Haufrecht.

No Teatro Experimental de Cascais interpretou o monólogo Lamento em Dó Menor, autoria e encenação de Renato Pinto, bem como o original de Guilherme Pelote Um rapaz chamado Rupert partiu-te o nariz com um pau?, encenado por Carlos Avilez que a dirigiu também nas peças Peter Pan, de J. M. Barry e Como vos aprouver/As You Like It, de William Shakespeare.

Recentemente, e de novo sob a direcção de Carlos Avilez, protagonizou Lulu, de Frank Wedekind e Bruscamente no Verão passado, de Tennessee Williams.

Na Comuna, foi Nina, na peça Os apontamentos de Trigorin, de Tennessee Williams, com encenação de João Mota. Com o mesmo encenador, mas no Teatro da Trindade, foi Julieta, em Romeu e Julieta, de William

Shakespeare, dividindo o protagonismo com José Condessa.

Em 2019, a sua interpretação na peça As You like It, valeu-lhe as nomeações como Melhor Actriz SPA Autores bem como para os Globos de Ouro, na categoria de Melhor Actriz Teatro.

Em 2020, pela sua interpretação em Lulu, venceu o Prémio SPA Autores como Melhor Actriz de Teatro.

Em televisão, participou nas novelas Jogo Duplo (TVI/Plural), A Impostora (TVI/Plural) e na série País Irmão (RTP).

Actualmente pode ser vista em écran como antagonista na novela Bem Me Quer (TVI/Plural).

Em 2021, estreia-se em cinema no filme BEM BOM, de Patrícia Sequeira, onde é co-protagonista, interpretando a personagem Fá.



Elmano Coelho

Elmano Coelho nasceu em 1982, iniciou os seus estudos musicais aos 5 anos numa igreja Evangélica onde teve oportunidade de crescer musicalmente com excelentes músicos.

É Licenciado em Saxofone pela Escola Superior de Música de Lisboa desde 2006 na classe do Professor José Massarrão e frequentou o

Mestrado na Universidade de Évora, paralelamente frequentou aulas de jazz e música improvisada com Saxofonistas como Pedro Moreira, Guto Lucena, Tim Price, Ohad Talmor, David Binney entre outros.

Conta com inúmeras participações em tão diversificadas áreas como Teatro, Musicais, Televisão (Programas, Séries, Concursos), a solo ou com artistas nacionais e internacionais das mais diversas áreas musicais do Jazz, Afro, Pop, Soul com os quais teve já o privilégio de actuar em inúmeros festivais e salas de concerto pela Europa, Africa, USA, Brasil, Taiwan, Vietnam, Macau, Timor e China. Artistas como Aurea

(Saxofonista e Director Musical), Herman José (Saxofonista residente em Talk Shows do artista Herman José desde 2004 até a actualidade onde acompanhou já vários artistas nacionais e internacionais sempre com Direcção Musical do Maestro/Pianista Pedro Duarte.), Rui Veloso, Mallu Magalhães, Fernando

Tordo, Paulo Carvalho, Tony Carreira, Trovante, Carlos Mendes, Paco Bandeira, Paulo Flores, Yuri da Cunha, Eduardo Paím, Marisa Monte, Cool Hipnoise, Matias Damásio, The Black Mamba, Marco Lobo, Tabanka Djazz, Yola Semedo, Playing for Change, Kutiman, Chris Bower, Grace Évora entre outros, tendo integrado também formações como European Movement jazz Orchestra, Orquestra Calouste Gulbenkian, Chattanooga Big Band, Hot Club Big Band, Claus Nymark Big Band e é membro fundador do Lisbon Underground Music Ensemble (L.U.M.E.).

Leciona Saxofone desde 2004 na prestigiada Academia de Musica de Santa Cecília.

Tendo também já Leccionado no Conservatório Metropolitano de Música de Lisboa, Conservatório Regional Silva Marques e Conservatório de Música de Santarém.

Actualmente lidera o seu Trio em nome próprio, "Elmano Coelho Trio".

É Saxofonista residente no Talk Show "Cá por Casa" de Herman José na RTP1 e Saxofonista do artista Tony Carreira.

Elmano Coelho é Artista D'Addario Woodwinds e Endorser SD-Systems Mics.



Elmano Sancho (fotografia José Pinto Ribeiro)

Bilingue em Português/Francês e fluente em Espanhol e Inglês. Tem o curso de Formação de Atores da Escola Superior de Teatro e Cinema (**ESTC**). Estudou em Madrid (Real Escuela Superior de Arte Dramático - **RESAD**), São Paulo/Brasil (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo- **ECA/USP**), Paris (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris - **CNSAD**) e NY (Saratoga International Theater Institute – **SITI COMPANY**/Anne Bogart)

Representou nos seguintes países: Portugal, Espanha, França, Itália, Bélgica, Grécia, Brasil, Irão, Japão, Turquia, EUA, Cabo Verde, Colômbia, Chile e Cuba. Trabalhou com o Teatro da Garagem, Teatro dos Aloés, Ensemble, Jorge Silva Melo/Artistas Unidos, Emmanuel Demarcy-Mota, Pedro Gil,

Rogério de Carvalho, Ana Tamen, Miguel Abreu, Maria João Miguel, Paulo Lage, António Aguiar, Bruno Freyssinet, Barney O'Hanlon. Integrou o elenco da primeira Companhia Teatral Europeia (encenação de Virgínio Liberti e Annalissa Bianco - Festival de Nápoles e Mérida). Integrou a XVIII edição da École des Maîtres com encenação de Arthur Nauzyciel. Em 2010-11 trabalhou em Paris, no elenco da Comédie Française, com Bruno Bayen e Jacques Allaire. Em 2014-15 foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian para trabalhar e investigar em Nova Iorque, junto à SITI COMPANY- Anne Bogart.

Foi nomeado melhor actor de Teatro para os Globos de Ouro com *Não se Brinca com o Amor* (2012), *Herodíades* (2013), *A Estalajadeira* (2014) e *Display* (2018) e para os prémios SPAAUTORES com *Não se Brinca com o Amor* (2012), *O Campeão do Mundo Ocidental* (2014) e *Lulu* (2019).

Foi nomeado pela revista TimeOut na categoria de melhor ator do ano de 2012 com *Herodíades*.

Estreou-se como encenador em 2014, com o espetáculo *Misterman*, de Enda Walsh e com o qual recebeu o prémio de melhor ator da Sociedade Portuguesa de Autores. Em 2015, encenou o seu segundo espetáculo, *I Can't Breathe*, no Festival Temps d'Images, com o qual recebeu a menção especial do prémio da crítica da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

Foi bolseiro da Direção Geral do Livro e das Bibliotecas para a Criação Literária em 2018 com o projeto *A Sagrada Família*.

Em 2018, recebe o Prémio Carlos Avilez, da Fundação Mirpuri com *A Última Estação*.

No cinema e na televisão, trabalhou com Keren Ben Rafael, Odile Brook, Jorge Paixão da Costa, Hugo Diogo, Solveig Nordlund, Valéria Sarmiento, Jérôme Cornuau, Benoît Jacquot, Sérgio Graciano, Yuri Alves, Francisco Manso e Marco Pontecorvo.

É igualmente licenciado em Economia pela Faculdade de Economia da Universidade do Porto e em Tradução (Francês/Espanhol/Inglês) pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.



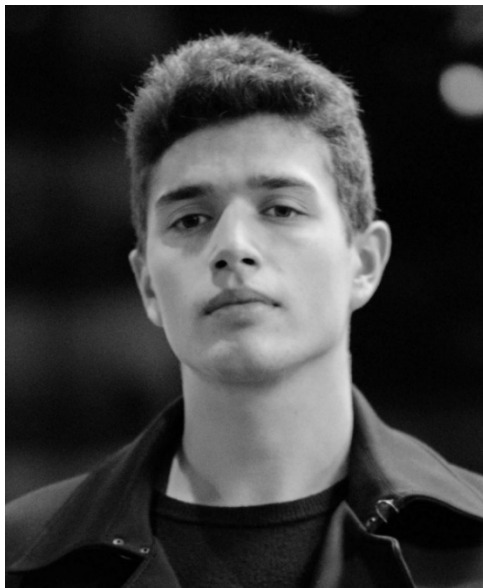
Flávio Gil

Nasceu em 1990. Faz a sua formação no trajecto singular do teatro amador e a sua estreia profissional dá-se em 2008 no espectáculo “Reviver Hermínia Silva”. Rápido se afirma no palco do Teatro Maria Vitória, quer como actor, quer, posteriormente, como autor e encenador. Em 2010 e 2011 é chamado por Filipe La Féria para integrar o elenco dos espectáculos “Fado, História de um Povo” e “O Melhor de Filipe La Féria”, ambos apresentados no Salão Preto e Prata do Casino do Estoril. Em paralelo desenvolve também actividade como cantor e como letrista apresentando, por duas temporadas, espectáculos no Chapatô.

A par do percurso teatral, faz diversas participações em projectos de televisão: “O Quinto Poder” (2008), “Morangos Com Açúcar” (2012), “A Única Mulher” e “Jardins Proibidos” (2015), “Santa Bárbara” (2016) e “Ouro Verde” (2017).

Em 2019, distingue-se com “Mário - A História de um bailarino no Estado Novo” com autoria e encenação de Fernando Heitor, apresentado no Cinema São Jorge e em digressão, com quase todas as apresentações esgotadas.

A sua estreia em cinema acontece em 2018 no filme “Parque Mayer”, de António-Pedro Vasconcelos e já este ano participa no telefilme “Um Jantar Muito Original”, para a RTP, realizado por Leandro Ferreira.



Gonçalo Almeida

Frequenta o 3º ano do Curso da Escola Profissional de Teatro de Cascais aonde tem participado em algumas peças nas quais se destacam O Sonho, Quando Jesus Voltou à Terra e Camino Real. Estreou-se em televisão na série Esperança (Opto SIC), aonde interpreta Rodrigo.



Henrique Gomes

Nasceu em Lisboa, começando por integrar, em 2000, o elenco do Grupo Cénico de Direito, da Faculdade de Direito de Lisboa, encenado por Pedro Wilson. Em 2003, assumiu as funções de respectivo Director de Produção.

Colabora habitualmente com diversas companhias, nomeadamente, a ALTACENA, a ARTEVIVA, o TEATROESFERA, o TEATRO ESTÚDIO FONTE NOVA e O NARIZ.

Em televisão e cinema trabalhou, designadamente, com os realizadores Luís Ismael, Tiago Guedes, Valeria Sarmiento, João Mário Grilo, Mário Barroso, Thomas Dirnhofer, Diogo Rola, Bernardo Antero.

Foi formando de Aloysio Filho, António Feio, John Mowat, Katrien Van Beurden Luís Madureira, Marcia Haupfrect, Marta Carreiras, Micaela Miranda, Miguel Seabra, Rui de Luna, John Frey, António Simão, Mattieu Bellon e Manuel Puro.

Actualmente frequenta o Curso de Mestrado em Artes Performativas na Escola Superior de Teatro e Cinema.



João Gaspar

Nasceu em Almada em 1994. Licenciado em Teatro/Actores pela ESTC. Frequentou o Curso de Formação de Actores da escola InImpetus e a Masterclass de Rodrigo Garcia e John Romão no TNDMII. Integrou também o workshop de Interpretação para TV, na Plural Entertainment. Em Teatro foi dirigido por Maria Duarte, Miguel Mateus, Martim Pedroso, Afonso Molinar, Rui Neto, Elmano Sancho e Carlos Avilez.

Em 2019 integrou o elenco dos espectáculos “Boudoir” (Martim Pedroso & Nova Companhia), “Maria, a Mãe” (Elmano Sancho), co-protagonizou “O Beijo de Judas” (Carlos Avilez, TEC), e ainda o espectáculo “Sobreviventes” (Carlos Avilez, TEC) e “Bruscamente no Verão passado” (Carlos Avilez, TEC). Integrou o elenco adicional das novelas “Paixão” (SIC), “Alma e Coração” (SIC), “Valor da Vida” (TVI). Foi um dos actores seleccionados para a École des Maîtres 2019, com direcção de Angélica Liddel.

Nomeado para Melhor Actor nos prémios SPAutores2019 pelo seu trabalho em “O beijo de Judas”.



João Pecegueiro (foto Ricardo Rodrigues)

Em 2017, completou o curso de formação de actores pela Escola Profissional de Teatro de Cascais.

Depois de ter passado pelo Teatro Independente de Oeiras, estreia-se em 2016 pela mãos de Carlos Avilez no Teatro Experimental de Cascais, onde fez parte dos espectáculos *A Tempestade*, *Os Irmãos Karamazov*, *Peter Pan*, *Auto d'El Rei-Seleuco*, *As You Like It – Como Vos Arouver*, *Um Rapaz Chamado Rupert Partiu-te O Nariz Com Um Pau?*, *Cristo Recrucificado* e *O Marinheiro*. Também no TEC participa em *Ninguém é Garrett*, com encenação de Rodrigo Aleixo.

Em 2016, integrou o elenco de *Dom Quixote ou Sancho Pança* e em 2017 de *Punk Rock*, ambos com encenação de Jorge Costa. Também em 2016 participou no Festival FOLIO com *Hamlet*, sob direcção de Beatriz Batarda, e em *MARY JOHN*, com Alice Medeiros.

Fez assistência de encenação aos espectáculos *Penetrador*, com encenação de Rodrigo Aleixo, e *Hipotenusa*, dirigido por João Henriques.

Em cinema, participou nas curtas-metragens *Dia Mau*, de Rúben Fajardo e *O Lince*, de Mafalda Capela Martins, bem como na longa-metragem *Der Lissabon Krimi: Feuerteufel*, de Jens Wischnewski.

Fez formação adicional com Mario Biagini, Hajo Schüller, Ayse Tashkiran, Cathleen McCarron, Pascal Rambert, Jorge Silva Melo, João Mota e Miguel Loureiro.



João Vasco (foto Maria Luísa Gomes)

Formou-se no Conservatório Nacional, em 1964. Dá os primeiros passos no Teatro do Gerifalto, na Companhia Teatro de Arte e ainda, no Teatro Popular de Lisboa. É convidado por Amélia Rey-Colaço para colaborar no Teatro Nacional D. Maria II, onde desempenha alguns papéis. Em 1965 funda o Teatro Experimental de Cascais, juntamente com Carlos Avilez, Maria do Céu Guerra, Zita Duarte, Santos Manuel, Manuel Cavaco, António Rama, Francisco Relógio, Carlos Paredes e outros jovens.

Foi promotor e responsável pelo projecto “O Professor, O Aluno, O Teatro e A Escola”, cuja finalidade constituía em criar novos públicos, através do ensino e do Teatro.

Desde a fundação da Escola Profissional de Teatro de Cascais, em 1992, integra o Conselho Directivo, sendo professor de Interpretação.

Dinamizador do Espaço Memória – TEC, sendo responsável por várias exposições e homenagens sobre a vida de personalidades da cultura e sobre artes plásticas. Desenvolveu um trabalho cívico de alcance social, com a Santa Casa da Misericórdia de Cascais. Trabalhou com Luciano Bério, Cathy Barberian e Nikolay Lalov. Colaborou também num espectáculo de Teatro para Surdos promovido pelo Instituto Americano.

Colaborou em inúmeros programas de teatro radiofónico, na RDP e nas “Noites de Teatro” da RTP. Em cinema, participou em “O Trigo e o Joio”, de Manuel Guimarães e “O Rei das Berlengas”, de Artur Semedo.

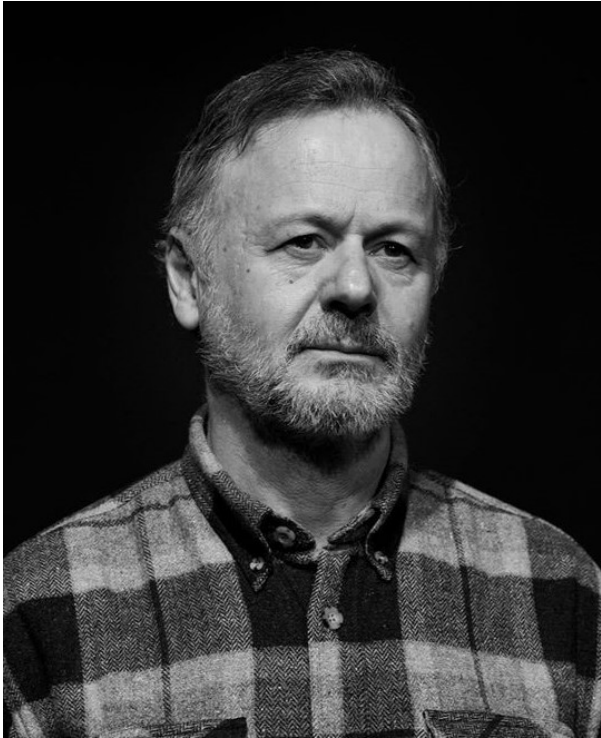
Foi galardoado com o Troféu da Revista Nova Gente para o Melhor Actor em 1982 e 1986, e com o Prémio da Crítica, em 1987 com o Troféu Actor 1991, pelo Jornal “A Zona” e pelo programa de Televisão Entretenimento Total.

Recebeu a Medalha de Mérito Municipal de Cascais; Medalha de Teatro da Associação 25 de Abril; e distinções concedidas pela Câmara Municipal de Sesimbra.

Em 2006, recebe o título de Comendador da Ordem Infante D. Henrique atribuído pelo Presidente da República, Dr. Jorge Sampaio.

No 45º aniversário do TEC, em 2010, foi homenageado pelos colegas, alunos e pelo Presidente da Câmara Municipal de Cascais, Dr. António Capucho.

Em 2016, é homenageado pelo Grupo de Teatro Intervalo, dirigido por Armando Caldas.



Luiz Rizo

Terminou o Curso de Formação de Actores do Conservatório Nacional em 1978.

Em 1982 licenciou-se em História na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em Janeiro de 2005 concluiu o Mestrado em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Estreou-se como actor profissional na companhia Os Cómicos, em Julho de 1978, no Teatro da Trindade, em Lisboa, numa peça de Marguerite Duras, *Eden Cinema*, com encenação de Fernando Heitor. Em Novembro é convidado pelo Teatro Experimental de Cascais onde permanece até ao presente, fazendo parte do seu elenco fixo. Como tal participou nos vários espectáculos da companhia e interpretou personagens em obras de: Gil Vicente, Almeida Garrett, André Brun, Maria Alberta Menéres, Luiz Francisco Rebello, Orlando Neves, Jaime Gralheiro, Norberto de Ávila, Yves Jamiaque, Gombrowicz, Lope de Vega,

Witkiewicz, Hofmannstahl, Naum Alves de Sousa, Alexander Vampilov, Brecht, Molière, Genet, Shakespeare, Aristófanés, António Ribeiro (Chiado), Büchner, Miguel Rovisco, Alice Vieira, Colin Higgins, Frances Goodrich/Albert Hackett, J.B.Priestley, Alexandre Dumas, James Goldman, Maria do Céu Ricardo, Miguel Torga, Carlos Pessoa, Moisés Kaufmann, Jorge Guimarães, Marie Jones, José Jorge Letria, Tennessee Williams, Arrabal, Natália Correia, Casona, Koltés, Ibsen, Dostoiévsky, Camões, Dostoiévsky, J.M. Barrie, Guilherme Pelote, Nikos Kazantzaky e Strindberg. Trabalhou com os encenadores: Águeda Sena, Fernanda Lapa, Carlos Avilez, Artur Ramos, Zita Duarte, António Marques, Rogério de Carvalho, Jorge Listopad, Carlos Pessoa e Rodrigo Aleixo. Trabalhou como actor em televisão, rádio e dobragem, tendo dobrado a personagem de Manfred no filme *Ice Age*. É autor dos textos *João das Regras*, *Bartolomeu e Diogo Dias*, *D. Luiz o Homem e a Obra*, *D. António de Castro*, *A Torre do Olhar de D. João II* e *Gama de Encontros e Desencontros*, que também representou. Foi professor na Escola Profissional de Teatro de Cascais entre 2005 e 2008. Leciona Animação Sociocultural e Oficina de Teatro na Escola Secundária 2, 3 de Alvide desde 1991.



Marco Sá Pedroso (foto Ricardo Rodrigues)

Nasceu a 3 de Dezembro de 2000, em 2016/17 participou no Workshop Intensivo “Interpretação TV, Cinema e Publicidade” com Rita Alagão (Nível I, Nível II e Nível III - Patologias). Formou-se em 2017/20 na Escola Profissional de Teatro de Cascais onde trabalhou com Carlos Avilez, Fernanda Lapa, Beatriz Batarda, Miguel Seabra entre outros. Trabalhou com o Teatro Experimental de Cascais em espectáculos como: *Cristo Recrucificado*, *O Sonho*, *Quando Jesus Voltou à Terra*, *Camino Real* e *Yerma*.

Em 2020 participou no *warm-up Um Jantar Muito Original* no MOTELX - Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa.



Maria João Pinho

Concluiu o Curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo, em 2005. Em 2008, dá continuidade à sua formação em La Nouvelle École de Maitres, com Enrique Diaz.

Estreou-se em teatro, no ano de 2006, com o espectáculo A Mata, encenação de Franzisca Aarflot. Posteriormente trabalhou com Emmanuel Demarcy-Mota, em Tanto Amor Desperdiçado (2007), com Maria João Luís em A Casa de Bernarda Alba (2009), com Gonçalo Amorim em A Morte de Um Caixeiro Viajante (2010), Do Alto da Ponte (2011) e Chove em Barcelona (2012), Trabalha diversas vezes com os Artistas Unidos sob a direcção de Jorge Silva Melo Unidos, nas peças A Morte de Danton (2012), A Estalajadeira (2013), O Campeão do Mundo Ocidental (2013) e Regresso a Casa (2014). No ano de 2017 trabalha com Nuno Cardoso na peça Os Veraneantes e em 2018 com Nuno Carinhas em Oteló.

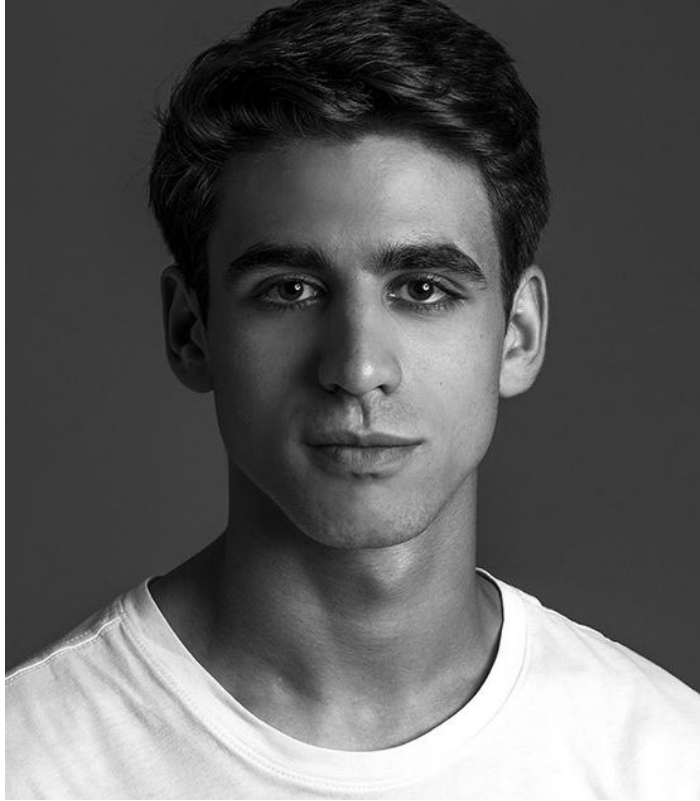
Em cinema interpreta Olímpia em A Corte do Norte, de João Botelho (2008), Condessa de Viso em Os Mistérios de Lisboa, de Raúl Ruiz (2010) e Adriana em Rosto, de Vitor Gonçalves (2010). Participa nas longas metragens A Morte de Carlos Gardel, de Solveig Nordlund, Em Camara Lenta, de Fernando Lopes (2011) e em Os Maias, de João Botelho (2013).

No ano de 2014 participa no filme de João Salaviza, A Montanha e em 2019 nos filmes Ruth, de António Botelho e Snu, de Patrícia Sequeira.

Em televisão estreia-se na novela Dei-te Quase Tudo (2005). Posteriormente integra os elencos das novelas como Doce Fugitiva (2006), Mar Salgado (2014) e Paixão (2017).

Participa no telefilme Casos da Vida (2008), e nas séries:

Pai à Força (2009), Maternidade (2010), Terapia (2016), ATeia (2018), Sul, Luz Vermelha, Conta-me como foi e Amar depois de Amar (2019), entre outros.



Miguel Amorim

Nasceu em Maio de 1998 na Amadora. Em 2016 concluiu o curso de profissional de Artes do Espectáculo – Interpretação na Escola Profissional de Teatro de Cascais. Actualmente frequenta o 3º ano do curso de Teatro – Ramo de Actores, na Escola Superior de Teatro e Cinema. Profissionalmente estreou-se em teatro no Teatro Experimental de Cascais, sob a direcção de Carlos Avilez, com quem trabalhou frequentemente durante os 4 seguintes anos, em espectáculos como: *Macbeth*, *A Tempestade*, *Cais Oeste* e *Splendid's*. Integra também o elenco do espectáculo *Sonho de um noite de Verão*, produzido pela Palco13. Em televisão recentemente participou na novela *Herdeira*. Em cinema já participou em algumas curtas-metragens académicas, tais como, *Onde o Verão Vai (episódios da juventude)*, realizado por David Pinheiro Vicente.



Miguel Loureiro (foto Vitorino Coragem)

FICT – Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral. Escola Superior de Teatro e Cinema.

Seminário 'The Rhetorics of Testing', com Jan Ritsema e Bojsana Cvejic, Fundação Gulbenkian, 2002.

Intérprete em espectáculos de teatro, ópera e performance com Nuno Carinhas, Luis Miguel Cintra, Bruno Bravo, João Grosso, Luís Castro, André Guedes, Pedro Barateiro, Sara Carinhas, Lúcia Sigalho, Maria Duarte, Álvaro Correia, Jean -Paul Bucchieri, Carlos Pimenta, André e. Teodósio, John Romão, Tónan Quito, João Pedro Vaz, Nuno Cardoso, Nuno M. Cardoso, Carla Maciel, Pedro Gil e Carlos Avilez; como encenador, com estruturas como o Cão Solteiro, O Rumo do Fumo, Galeria ZDB e Mala Voadora.

Entre as suas encenações, destaquem -se as mais recentes: 'Nova, Caledónia' com André Guedes (Culturgest, 2014); 'Do Natural', de W.G.Sebald (S.Luiz, 2015) ; 'O Impromptu de Versalhes' de Molière (TNDMII, Sala Garrett, 2016), "Paris-Sarah-Lisboa" (Thèâtre de la Ville, Paris e São Luiz, 2016), "A Fera na Selva" de Marguerite Duras (CCB, 2018) ,"Frei Luís de Sousa" de Almeida Garrett (TNDMII, Sala Garrett, 2019) e "A Dama das Camélias" de Dumas, filho (São Luiz, 2019).

É autor de várias performances, entre elas: 'MINAJesque' (Casa Conveniente, 2013); 'Experimentalismo Social' (Há-Que-Dizê-Lo, 2013); 'Melania Melanoma" (Gaivotas 6, 2017) e " O Dia do Sabat" (Gaivotas 6, 2018)

Por 'Juanita Castro' (Casa Conveniente, 2008), recebeu uma Menção Honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

Recebeu ainda o Prémio de Interpretação do Concurso Teatro na Década, em 1997, por 'Contos do Ócio'.

Nomeado para o Prémio de Teatro Europeu - Novas Realidades Teatrais, em 2000.

Globo de Ouro de Melhor Actor de Teatro por "Esquecer" de D.Dimitriadis; enc. de Jean-Paul Bucchieri em 2017.

Melhor Actor de Teatro Prémio SPAutores 2019 por "Timão de Atenas" de William Shakespeare; enc. de Nuno Cardoso / Ao Cabo Teatro.

Melhor Actor Secundário para o blog Guia dos Teatros por "D.Juan Esfaqueado na Avenida da Liberdade", texto e enc. de Pedro Gil.

Escreveu as peças 'Pergunta a Duquesa ao Criado:', Ciclo Leituras no Mosteiro, TNSJ, 2012. "Paris-Sarah-Lisboa", Thèâtre de La Ville, Paris, 2016.; "Os Papéis de Abu-Simbel", 2017 e "O Dia do Sabat", Gaivotas 6, 2018.



Renato Pino

Renato Pino nasce em 1990, em Lisboa.

Tem o curso da Escola Profissional de Cascais, onde teve como professores Carlos Avilez e João Vasco.

Desde 2008 colabora regularmente com o TEC, entrando em espectáculos de William Shakespeare, Arthur Miller, Bernard Marie-Koltés, entre outros.

Colabora na escrita e na encenação de alguns espectáculos ("Natália", "Lamento em Dó Menor", "Aos Que Ficaram", "Santa Mãezinha").

Desde 2015 também integra alguns espectáculos de digressão.

Assistente de Carlos Avilez na Escola Profissional de Teatro de Cascais.



Rodrigo Cachucho

Nascido em 1996 e natural de Sintra, iniciou os estudos profissionais em teatro em 2011 na Escola Profissional de Teatro de Cascais e seguiu para a licenciatura na Escola Superior de Teatro e Cinema, finalizada em 2018.

Esteve presente no festival F.I.N.D. da Schaubühne em 2018 com diversos artistas internacionais e no programa F.I.N.D. Plus, acompanhado de estudantes franceses, americanos e alemães.

Trabalhou textos de Lorca, Brecht, Shakespeare, Tennessee Williams, Valle-Inclán, Genet, Theckóv, Goldoni, Frank Wedekind, José Jorge Letria, entre outros, sob orientação de Carlos Avilez, Beatriz Batarda, Luís Barros, Maria Camões, Jean-Paul Buchieri, Álvaro Correia, Luca Aprea, Howard Sonenklar, Luís Moreira, João Henriques, Francisco Salgado, Rodrigo Aleixo, Natália Luiza e Maria Duarte.

Desde 2017 que colabora com a associação "Corações Com Coroa", num projecto que visa a violência no

namoro e as problemáticas próprias da adolescência através de um espectáculo levado às escolas.

Estreou-se em cinema em 2019 com a curta-metragem "O HOMEM NÚ", realização de António Moura e produção de Teresa Delgado Martins.

Tem colaborado com o Teatro Experimental de Cascais ao longo do último ano.



Sérgio Silva

Em 1981 estreia-se no teatro amador com o Grupo Tentativa do Centro de Cultura Popular de Sintra. Em 1987 termina o Curso de Formação de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema. Em 1985 estreia-se como actor profissional, com a Associação Cultural Marionetas de Lisboa, na peça D. Quixote e Sancho Pança de António José da Silva, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Desde 1986 com Madame Sans-Gène, colaborações regulares em teatro radiofónico. Em 1988 com a série Duarte e Companhia inicia a sua actividade televisiva, tendo participado em várias séries e novelas. Em 1990 começa a fazer cinema com o filme "Até ao Fim da Noite". Desde 1994 que faz dobragens. Passando pelo Centro de Arte Moderna, Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Nacional de S. Carlos, Teatro Maria Matos, Teatro S. Francisco, Teatro Aberto, Teatro da Trindade e Teatro Experimental de Cascais, onde se encontra desde 1987, fez autores como António José da Silva, Molière, Bertolt Brecht, Shakespeare, Jean Genet, Gombrowicz, Aristófanes, Chiado, Georg Büchner, Alice Vieira, Miguel Rovisco, Bernardo Santareno, Roberto Cossa, Collin Higgins, Gil Vicente,

Frances Goodrich e Albert Hacquet, Francisco Efe, J B Priestley, Luiz Francisco Rebello, Copi, Alexandre Dumas Filho, Yves Jamiaque, James Goldman, Maria do Céu Ricardo, Miguel Torga, Ronald Harwood, Carlos J Pessoa, Moisés Kaufman, Jorge Guimarães, Marie Jones, José Jorge Letria, Tennessee Williams, entre tantos outros.



Teresa Côrte-Real

Lecciona a cadeira de Expressão Dramática na Escola de Dança de Ana Manjerição de 1989 a 2014 e desde 2008 que é professora FCT na Escola Profissional de Teatro de Cascais. Estreia em Teatro em 1971-72, no papel de Columbina na peça Pinóquio, com encenação de António Cabo (Teatro Monumental). Desde 1975, com A Morgadinha dos Canaviais, colaborações regulares em teatro radiofónico. Em 1982, com Porque Hoje é Sábado, inicia a sua actividade televisiva. Em 1987 termina o Curso de Formação de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema. Passando por Teatro Nacional D. Maria II, Grupo Persona, Teatro Ibérico, Comuna – Teatro de Pesquisa, Teatro Maria Matos e Teatro Experimental de Cascais, onde se encontra desde 1991, fez autores como Camilo Castelo Branco, Beaumarchais, Valle-Inclán, Mishima, Beth Henley,

Feydeau, António Ferreira, Molière, António Patrício, Alice Vieira, Miguel Rovisco, Bernardo Santareno, Roberto Cossa, Collin Higgins, Jean Genet, Gil Vicente, Orlando Neves, J.B. Priestley, Philippe Minyana, Luiz Francisco Rebello, Copi, Dumas Filho, Yves Jamiaque, Luís Fonseca, Maria do Céu Ricardo, Miguel Torga, Ronald Harwood, Carlos J. Pessoa, Moises Kaufman, Jorge Guimarães, Gombrowicz, José Jorge Letria, Tennessee Williams, Didier Kaminka, Natália Correia, Shakespeare, René Obaldia, Maria Clara Machado, Alejandro Casona, Arnold Wesker, Augusto Sobral, Teixeira de Pascoaes, Tom Stoppard, Arthur Miller, Bernard-Marie Koltés, Joseph Kesselring, Guerra Junqueiro e Guilherme de Azevedo, Renato Pino, Nazareth Almadanim e Paulo B. e Teresa Côrte-Real e Sérgio Silva, Peter Weiss, Chico Buarque, Manuela de Azevedo, Miguel Graça, Ramón del Valle-Inclán, Henrik Ibsen, Fernando Arrabal, Fiódor Dostoiévski, James Matthew Barrie, Luís de Camões. Tendo trabalhado com os seguintes encenadores: António Cabo, Ruy de Matos, Blanco Gil, João Canijo, Álvaro Correia, Carlos J. Pessoa, Alberto Villar, Renato Pino, João Mota e Carlos Avilez. Sendo assistente de encenação dos seguintes espectáculos: Diário de Anne Frank, Pedras nos Bolsos, Noite de Anões, Com a Pistola de Antero, Doce Pássaro da Juventude, Solidão de um Guarda-Redes, Sonho de uma Noite de Verão. Encenou os seguintes espectáculos: Temperantia - Estou de Dieta, de Ricardo Boléo, Falar Verdade a Mentir, de Almeida Garrett. Cinema: O Jovem Toscanini, de Franco Zeffirelli, Os canibais de Manoel de Oliveira, Para Além da Memória, de Miguel Babo, Erros Meus Má Fortuna Amor Ardente, de Tiago Durão.

ANEXO III

- O LEVANTAMENTO DO ESPECTÁCULO -

BREVE REGISTO FOTOGRÁFICO



