

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



OLHARES SOBRE HAMLET

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ENCENAÇÃO

Maria Cecília Osório de Sousa Piscarreta

A m a d o r a, O u t u b r o 2 0 1 6

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

OLHARES SOBRE HAMLET
TRABALHO DE PROJETO

Maria Cecília Osório de Sousa Piscarreta

Trabalho de projecto, submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro – especialização ENCENAÇÃO, realizado sob a orientação científica de Professora Doutora Eugénia Vasques e co-orientação do Professor Doutor David Antunes.

Amadora. Outubro 2016

Índice

	Pág.
Agradecimentos.....	5
Resumo/Abstract.....	7
Preâmbulo.....	9
Introdução.....	10
Capítulo 1 - Contextualização do projecto	
1.1 Contexto.....	14
1.2 Experiência.....	16
Capítulo 2 – Metodologia	
2.1.Psicodrama.....	20
2.2 .Autor.....	20
2.3.Fundamentos Conceitos.....	23
2.3.1. Procedimentos.....	30
2.3.2. Técnicas.....	33
2.3.3. Instrumentos.....	35

Capítulo 3 – Realização do Projecto

3.1 – Adaptação do Texto.....	36
3.1.- 1º Fase de Ensaaios – Junho.....	38
3.2 - Reflexão 1ª Apresentação.....	55
3.3 - 2ª Etapa do Processo.	57
3.4 - Reflexão Ensaaios e apresentação Outubro.	58

Conclusão.	61
------------------------	-----------

Bibliografia.....	66
--------------------------	-----------

Anexos

Anexo A Reações do público.	69
Anexo B Citações dos atores.....	73
Anexo C Folha de sala.	75
Anexo D Texto.	79
Anexo E Fotos do processo.....	103
Anexo F Pen com registo de vídeo da apresentação Olhares sobre Hamlet	

Agradecimentos

Gostava de agradecer a João Mota, que tornou possível a compreensão desta abordagem, a partir da experiência que me proporcionou no seu trabalho e na partilha de reflexões ao longo de 20 anos. Tudo isto ficará para sempre no meu ADN criativo, permitindo-me a sensibilidade e a disponibilidade para o que é novo e realmente transformador.

Ao Tomi Janezic que me cedeu o material necessário para este projecto e a prática do mesmo.

A Márcia Haufrecht pela experiência do método de Lee Strasberg.

À Professora Eugénia Vasques, orientadora deste projecto, pelas leituras aconselhadas que permitiram fundamentar etapas do projecto e compreender o desenvolvimento da primeira para a segunda fase do projecto.

Gostava também de agradecer ao Professor Carlos Pessoa, apoio prestado no acompanhamento do primeiro ano de Mestrado que me deu força e empenho e permitiu-me conhecer Rasas conceito que integra a abordagem para este projecto. Estabelecer as emoções de participação e degustação conjunta do que compreende a ação público /actores, espectáculo.

Agradecer à Manuela Maciel, Psicóloga - membro da Ordem dos Psicólogos Portugueses nº 745, Terapeuta Acreditada em EMDR pela EMDR Europe, Certificada em Psicodrama e em Psicogenealogia, pelo acompanhamento e esclarecimento de dúvidas relativas ao Psicodrama.

Agradecer à Comuna Teatro de Pesquisa pela cedência de espaço, guarda-roupa e cenário, que durante um mês ficou reservado para os nossos ensaios e para a apresentação da aula aberta a 30 de Junho.

Agradecer ao Teatro da Trindade pela cedência do Salão Nobre para o período de 10 dias de ensaios e apresentação final no dia 15 de Junho.

Agradecer à GDA, a concessão de bolsa que viabilizou o 1º semestre de mestrado de teatro.

Agradecer ao Carlos Garcia, luminotécnico que se disponibilizou para a montagem e operação de luzes durante os ensaios e apresentação no Teatro da Trindade.

Agradecer ao professor José Espada a disponibilidade para o acompanhamento técnico na apresentação na Comuna Teatro de Pesquisa.

Agradecer a Luís Santos pela disponibilidade e conversa sobre o espaço cénico, ao José Pedro Caiado pela disponibilização do som e por fim agradecer aos actores, André Susano, Almeno Gonçalves, João Cabral, Isabel Sousa, Mariana Caiado, Teresa Faria, a disponibilidade e confiança que depositaram em mim e no empenho demonstrado para a concretização do projecto.

Resumo

O presente relatório descreve o projecto de encenação Olhares sobre Hamlet adaptação de minha autoria de *Hamlet* de Shakespeare, realizado no dia 15 de Junho 2016 no salão nobre do Teatro da Trindade. A proposta integrou processos de psicodrama na construção do espectáculo e das personagens. Valorizando a identificação emocional como motor da ação, a adaptação de Hamlet, protagonista do desenlace de horrores provocados pelo Desamor, é produzida no espectáculo, exatamente para apelar à sensibilidade de quem o observa, apontando a identificação de emoções como a possível forma de não repetir a história que conta. Provocando a espontaneidade, a catarse acontece, como J. L. Moreno definia ser o objetivo do Teatro Espontâneo, aqui utilizado como método de construção do espectáculo.

No palco dialogamos com o duplo do actor, como afirmava Artaud, - o ser emocional e criamos uma rede de participação para que em conjunto publico, ator, personagem, possam partilhar, saborear, degustar, o que o mais antigo tratado de teatro do mundo, *Natya Shastra*, no século VI a.C. descreve como concretização de espectáculo, o meio através do qual se proporciona Rasa, cuja explicação se fará entender mais adiante.

Abstract

The present assay describes the staging project “looks About Hamlet”, adaptation of My authored over Shakespeare's Hamlet. The open day was on June 15, 2016, in the noble hall of the *Teatro da Trindade*. The Proposal integrated psychodrama processes in performing construction and Characters . Valuing emotional identification with the engine of the action. The Hamlet play, propose a view of horrors outcome of the emptiness of love (Desamor), these production appeal to the Sensitivity and Emotions ,

wich could probably be a possible way of Do not repeat the story to account. By Causing spontaneity the catharsis, pops up as defined Moreno, it was to Be the Objective for the spontaneous Theatre. Used here as a construction method.

Onstage we dialogued with the double of the actor, as stated Artaud – “the emotional being.” and we created on stage a Participation Network for what in public set, actor, character, Share. Providing taste, nurthing as What the Oldest treated World Theatre in VI century A. C. described, what necessary confirm the happening of the show, the means to provided Rasa. The explanation come in the chapter two.

Preâmbulo

“Algo está podre no reino da Dinamarca” diz Shakespeare em *Hamlet*.

Quem somos que dormimos sob este lema em tão diferentes reinos e por tanto tempo?

Que desconhecido guarda a natureza humana para preservar tão continuamente tais preceitos? Cobiça? Poder? Desgraça? Assassínios?

O actor com a sua natureza o personagem que é interpretado e o actor intermédio que cria.

Estabelecem na cena no tempo e espaço laços com a natureza humana. Expressam-na com o conhecimento das emoções e sentimentos que descobrem e significam.

Introdução

O projecto de encenação “Olhares sobre Hamlet” apresenta em cena exemplos de um processo conjunto de técnicas de psicodrama com representação teatral. A necessidade deste projecto resulta da constatação das dificuldades dos actores face a determinadas criações. Tomi Janezic, encenador sérvio, psicodramatista e professor de actores, realiza esse trabalho de psicodrama para a representação, utilizando as técnicas de Jacob Levy Moreno, psicólogo, filósofo, dramaturgo turco-judeu nascido na Romênia: criador do psicodrama e pioneiro no estudo da terapia em grupo. Janezic trouxe a Portugal um exemplo dessas técnicas que experimentei através de um *workshop* na ACT- Escola de Atores de 1 a 5 de Julho, de 2014. Embora essas técnicas sejam utilizadas para terapia, a proposta de Janezic explica como reunir as técnicas de psicodrama no desenvolvimento do processo artístico individual, porque, como afirma nas sebatas que me enviou: “O processo de criação é um processo pessoal.”.

Esta questão é também referenciada por outros autores de teatro como Grotowski “Talvez devêssemos perguntar a nós próprios quais as ações que conduzem à criação artística. Por exemplo se durante a criação escondemos coisas que têm um papel nas nossas vidas pessoais, pode estar certo de que o nosso poder criador falhará. Apresentamos uma imagem irreal de nós, não nos revelamos e iniciamos uma espécie de desvanio intelectual ou filosófico – usamos truques e a criação torna-se impossível.” (Grotowski, Jerzy, 1968)

Saber lidar com as dificuldades pessoais suscitadas nos processos criativos é promover a espontaneidade - “ A vinculação da espontaneidade à criatividade foi um importante avanço, a mais elevada forma de inteligência de que temos conhecimento assim como o reconhecimento de que ambas são as forças primárias no comportamento humano” (Moreno, 1978, p. 37) e proporcionar a utilização do potencial artístico. Nesta

proposta, procuro pôr em cena a riqueza inerente ao processo criativo do actor, - a ação que este desenvolve de transformação para a personagem - a partir das técnicas de psicodrama. O método em cena seguirá o seguinte procedimento: durante o processo de criação na cena, (diálogos entre a encenadora e os actores), a partir da observação do erro, identificado como algo que produz mal-estar, desenvolver um procedimento de transformação do actor. A utilização das técnicas de psicodrama em cena, em tempo real, permite demonstrar a experiência dos actores e a capacidade de transformação para algo salutar e de *empowering*, tanto para quem representa, como para quem assiste, integrando, na arte, em simultâneo, a realidade.

“Eu descobri que o princípio comum produtor de catarse é a espontaneidade”
(Moreno 1978, p. 20)

O projecto em presença assenta estudo da capacidade do actor solucionar as questões pessoais levantadas no processo da construção de personagens e da construção do espectáculo: encontrar a espontaneidade e apresentar em cena o resultado desta experiência, mantendo diálogos que permitiram os passos de ação do actor para a espontaneidade conforme as técnicas de psicodrama descritas nos capítulos 2. Metodologia e Capítulo 3 Realização do projecto. Este estudo começa nos ensaios, na construção do projecto e continua com a apresentação do espectáculo. Para isso, foram registadas as impressões individuais dos actores nos ensaios e as impressões do público na apresentação realizada. O interesse do público na proposta valida até agora a abrangência a que o projecto se propunha e o caminho que estava a ser percorrido. Ou seja, a concretização prevista no processo que origina o espectáculo.

A peça *Hamlet*, de Shakespeare, foi escolhida para este projecto por pertencer ao cânone da literatura o projecto pretendia utilizar um texto que fosse conhecido do grande público.

O Relatório organiza-se em Capítulo 1 Contextualização do projecto, Capítulo 2 Metodologia, Capítulo 3 Realização do projecto e anexos.

Capítulo 1 - Contextualização do projecto

1.1 Contextualização

Quando me propus desenvolver este processo de encenação, tinha realizado como último trabalho de teatro o primeiro capítulo do mito *Natya Shastra*, o mais antigo tratado de teatro do mundo, século VI, A.C.. Neste tratado, o autor (desconhecido) narra a história do início do teatro no mundo: o propósito porque foi criado; a forma para a sua prática; a utilização e descrição de todos os elementos essenciais nesta Arte, são eles o gesto, orquestra, cor, arquitetura, guarda-roupa, maquilhagem, ornamentos, temperamento, etc. No capítulo VII, (p.117 à p. 147), introduz todas as emoções e estados que devem ser representados pelo actor, para produzir o Rasa.

Os textos que se seguem relativos ao termo Rasa, servem o objetivo de contextualizar o termo Rasa que integra a proposta para a apresentação do espectáculo.

Of rasa, the Natya Shastra (1) says:

There is no natya without rasa. Rasa is the cumulative result of vibhava [stimulus], anubhava [involuntary reaction], and vyabhicari bhava [voluntary reaction]. For example, just as when various condiments and sauces and herbs and other materials are mixed, a taste is experienced, or when the mixing of materials like molasses with other materials produces six kinds of taste, so also along with the different bhavas [emotions] the sthayi bhava [permanent emotions experienced “inside”] becomes a rasa.

But what is this thing called rasa? Here is the reply. Because it is enjoyably tasted, it is called rasa. How does the enjoyment come? Persons who eat prepared food mixed with different condiments and sauces, if they are sensitive, enjoy the different tastes and then feel pleasure; likewise, sensitive spectators, after enjoying the various emotions expressed by the actors through words, gestures, and feelings feel pleasure.

This feeling by the spectators is here explained as the rasas of natya. (Bharatamuni p. 54 – 55).

O que são os Rasaesthetics, ou Rasaboxes:

Rasa Boxes, jogo prático, estava inicialmente previstos para o desenvolvimento da construção e apresentação do espectáculo, apesar de não se verificar a prática do jogo, são mantidos os objetivos de participação que o Rasa contém, para esse propósito apresento o desenvolvimento de um ensaio de Richard Schechner no (*The Drama Review*) sobre Rasaboxes.

“ Das indicações de *Natya Shastra* (Tratado de Teatro mais antigo do mundo) surge Rasaboxes, um ensaio desenvolvido por Richard Schechner, (*The Drama Review*). que associou o conceito de rasa, extraído do texto sagrado indiano *Natyasastra*, que em sânscrito significa, suco, sabor, essência, e que descreve a experiência transmitida através da performance, às teorias de neurobiologia que reconhecem um sistema nervoso entérico que envolve as células do aparelho gastrointestinal e onde podemos viver e experimentar emoções sem necessariamente precisar do comando cerebral: às ideias de Antonin Artaud sobre o ator como um atleta das emoções.

“De facto, no exercício das rasas, gradativamente vamos entendendo que cada uma das caixas (*boxes*) compreende uma gama de emoções que pertencem àquele grupo de estados e se diferenciam às vezes apenas pela gradação na sua intensidade. Por exemplo, em Raudra, podemos ir desde a ira, a fúria, passando pelo aborrecimento, ou a irritação, até uma simples perturbação ou agitação, segundo a qualidade com a qual expressamos a nossa ação.” (Martins, Rasa Boxes)

Na apresentação realizada, a forma e significado Rasa foi alcançada pela manifestação como o público enunciou como se sentiu na apresentação. Referindo e

valorizando a partilha e vivência de emoções de forma determinante no processo do espectáculo. (A experiência e noção da riqueza que traz a literacia emocional criou a necessidade de, paralelamente ao espectáculo, realizar um *workshop* com o público, permitindo trabalhar também com eles a experiência de serem Hamlet, Rei, Rainha, Ofélia, no jogo de inversão de papéis a que o psicodrama recorre e que o jogo dos Rasa Boxes permite invocar. Mas este será um projecto futuro.)

1.2 Experiência

Tomi Janezic citando Moreno nas suas sebatas que recebi afirma, “ Há mais Michelangelo (s) do que aqueles que pintaram as grande pinturas, mais Beethoven (s) do que aqueles que compuseram as grandes sinfonias e mais Cristo (s) do que aquele que se tornou Jesus de Nazaré. O que todos tinham em comum era a criatividade, motivação, inteligência, habilidades e educação. O que os separava era a espontaneidade, o que, em casos de sucesso, habilita o condutor a tomar o comando dos recursos quando as falhas existem.”

Experimentei, ao longo de vários anos, como actriz e como formadora nas aulas de representação, a dificuldade que os actores, os alunos, os encenadores e os realizadores, enfrentam na capacidade de lidar com os problemas pessoais durante os processos de trabalho.

Para Tomi Janezic, o sucesso de um actor, resulta principalmente da capacidade que este tem para lidar com os seus processos pessoais. A minha experiência no *Workshop* com Tomi, permitiu a observação disso mesmo, a identificação de rápidos processos, através de *insights*, que proporcionam a expressão espontânea da natureza do actor, no processo de criação da dramaturgia, da cena e do personagem. Para mim, passou a ser uma prioridade, depois deste *workshop*, aprofundar o meu conhecimento nesta área do psicodrama. Julgo ser uma ferramenta fundamental no panorama mundial

que se nos depara. O verdadeiro processo de integração e compreensão da diferença do outro e de si próprio. Quem é o homem que rouba? Quem é o homem que ama? Quem é o homem que manda matar? O que há para que cada ser tenha necessidade de destruir o outro? O que há para que cada um seja altruísta?

É urgente esta aceitação, consciência de sermos todo o mesmo homem! O homem enquanto humanidade que precisa de ser salvo de si próprio (no que provoca de Guerras, Crimes e Assassínios) e que só o pode ser em conjunto com os outros, em conjunto com a sociedade e com a consciência desta enorme riqueza que são todas as diferentes perspectivas a que o homem hoje no mundo globalizante consegue ter acesso.

O ser Plural de Fernando Pessoa! (“Sê plural como o universo” surge escrito no topo de uma folha branca de papel do legado de Fernando Pessoa)

Concretiza-se com a experiência através das técnicas de Psicodrama a aceitação das diferentes perspectivas e visões que uma pessoa consegue ter em si e que são o reflexo do enorme mundo que a todos é possível vivenciar. A arte pode ser o processo e este *workshop* mostrou como o psicodrama o pode fazer. O teatro tem todos os personagens que existem no mundo para os tornar visíveis nesta nova forma de compreensão do homem que permite- O contacto com a sua natureza criadora -

Realizei após *workshop* com Tomi Janezic, uma *Master Class* de Psicodrama, no ISPA, desenvolvida pela Sociedade Portuguesa de Psicodrama, Outubro de 2014 a fevereiro de 2015 com diferentes professores, que me permitiu conhecer, identificar, fomentar, todas as técnicas, ferramentas, utilizadas no Psicodrama conforme exponho no Capítulo 2, ninguém tinha conhecimento deste psicodramatista/encenador, nem da prática que ele propunha. Troquei alguns *mails* com Tomi no sentido de pedir mais informação e aprofundar conhecimento para desenvolver o meu projecto de mestrado e

fiquei a saber que não existe mais ninguém a desenvolver este processo, para o meu trabalho Tomi sugeriu boa literatura sobre psicodrama e uso da intuição artística. Enviou-me um documento escrito (a que dou o nome de sebatas) sobre um seminário que realizou e que tem sido o meu caderno de orientação, sobre o qual ele afirma “...not to take too seriously and not for public use”. Apesar deste seu comentário o documento escrito que me enviou apresenta não só factos de sucesso comprovado na sua prática profissional, como os autores que fundamentam a sua experiência. A pertinência do seu trabalho é também comprovada no sucesso das encenações, que têm sido alvo de convites para serem apresentadas em diversos países.

A minha experiência de encenação recorda as aulas a que assistia ainda em pequena do actor Costa Ferreira, com o grupo de teatro da Caixa Geral de Depósitos, que a minha mãe integrava. Recordo a sensação de desconforto que os actores amadores transmitiam na dificuldade em gerir as suas personagens perante o entusiasmo do encenador que promovia a espontaneidade dos que a conseguiam atingir e o enorme esforço que se aplicava para levar a obra teatral a cena, conquistando esses processos individuais para uma expressão espontânea em palco. Palavras que só agora valorizo. Alguns anos depois iniciei o meu percurso no Teatro da Comuna, primeira escola e mais tarde o teatro onde realizei a minha estreia como atriz, deparei-me tantas vezes com as minhas próprias questões pessoais que sem solução me detiveram sem grande sucesso na representação. Ainda assim a grandeza do encenador e o muito empenho que eu perseguia permitiu-me a participação como atriz em muitos espetáculos. Mais tarde saí do teatro, embora como atriz tenha tido outras experiências na televisão e teatro, experimentei encenar com actores profissionais, e encenar também no desenvolvimento de formações teatrais, para não actores, crianças, jovens, adultos, seniores, grupos socialmente desfavorecidos, classes médias, classes média alta e classes altas. Esta

abrangência de públicos proporciona uma consciência de experiências diversificadas relativas ao público que acede como espectador aos espetáculos teatrais.

Talvez a minha questão pessoal seja o principal motor desta minha proposta, em conjunto com o que aprendi e me proporcionou para demonstrar o processo como o psicodrama promove a espontaneidade e a criatividade;

A consciência das impossibilidades no sucesso criativo do actor remetem-me para a descoberta do que o teatro proporciona a actores e publico. (cf. Moreno, p17)

“Drama é uma transliteração da palavra grega que significa ação, ou coisa feita. Portanto o Psicodrama pode ser definido como a ciência que explora a “verdade” por métodos dramáticos.”

Esta exploração da verdade descrita por Moreno, tem como objetivo uma ação libertária, espontânea e criativa. (cf. Moreno,1978) “No início da sua carreira não conseguia conter o seu desejo messiânico de recriação do universo social e de construir um palco para expurgar as dores e sofrimentos dos pequenos grupos. Admirava Marx, pela sua preocupação social e humanística em relação ao povo, mas criticava-o por haver esquecido o cidadão enquanto indivíduo. Moreno era então um socialista convicto e atuante, embora não adepto à massificação da sociedade. Dirigia sua energia para questões sociais, sem nunca esquecer a própria existência como significação do indivíduo, que queria fosse libertária, espontânea e criativa.” E foi este o motor que o levou a criar o Psicodrama.” (psicodrama, 1978,p. 6)

Capítulo 2 - Metodologia

Os excertos e citações que se seguem neste capítulo explicam as técnicas de Psicodrama, assim como o trabalho do seu autor, procedimentos e conceitos, para que melhor se compreenda a prática descrita no capítulo 3 – Realização do Projecto.

Seguem-se mais dois autores, Winnicott, Winnicott (1896 – 1971), médico pediatra e psicanalista, construiu sua teoria sobre a constituição e desenvolvimento do aparelho mental a partir de um método de tratamento e investigação e Jung que me foram dados a conhecer pela professora Eugénia Vasques e que se tornaram parceiros para a compreensão prática da técnica de Moreno e integração nas relações com o trabalho criativo

2.1 Psicodrama –

Nascimento do Psicodrama, 1922-1924

Em 1923 é editado o livro O Teatro da Espontaneidade. Moreno, em consonância com a sua época tentava acabar com o Teatro tradicional. Para Moreno o Teatro tradicional é aquele que mantém o palco tradicional e distancia dos espectadores, a mesma apresentação ensaiada e repetida todos os dias.

2.2 Autor do Psicodrama

O que move Moreno?

Moreno afirmava ser o espaço vivencial demasiado exíguo e restritivo de modo que o individuo pode perder o equilíbrio e apontava o palco como o lugar onde pode voltar a encontrá-lo devido à metodologia da liberdade. Liberdade em relação às tensões, liberdade de experiência e liberdade de expressão. (Moreno, 1978, p. 17)

Moreno afirma no livro teatro da Espontaneidade – “Quando descobri reduzida a cinzas a orgulhosa casa do Homem, na qual havia trabalhado durante cerca de dez mil

anos para conferir-lhe a solidez e o esplendor da civilização ocidental, o único resíduo que detetei em meio às ruínas, prenhe de promessas, foi o “espontâneo-criativo”.(Moreno,1923. p.24)

No livro as palavras do pai, Moreno afirma, “Deus é a Espontaneidade, conforme o mandamento, sê espontâneo.” Moreno propõem um Deus – eu, em contrapartida a um Deus – ele do Judaísmo e a um Deus-tu do Cristianismo.

Desta forma Moreno afirma que o homem assume a sua responsabilidade co criadora e co destruidora do Universo. Nesta introdução interessa-me o que move Moreno e o que é motor de ação para a ideia de espontaneidade em que Moreno investe, no sentido da liberdade individual, que sente ser necessário na época vivida.

A ação de Moreno

Com o intuito de revolucionar a forma de fazer teatro, em 1921 funda o “*Stegreiftheater*”, ou “Laboratório *Stegreif*”, e apresenta os Interplay, junto à Ópera de Viena, com o patrocínio do irmão *William Levy Moreno*. Sua proposta resumia-se em cinco itens:

1 – Eliminação do dramaturgo e do texto escrito, o objetivo passa a ser de caracter social e político.

2 – Participação da plateia “ Um teatro sem espetadores” todos são atores.

3 – Os actores e a plateia são, os únicos criadores; tudo é improvisado a obra, a ação, o tema, as palavras, o encontro e a resolução dos conflitos.

4 – O velho palco desaparece e em seu lugar surge o palco aberto, o palco – espaço, o espaço-aberto, o espaço da vida, a vida enfim. (Moreno, 1923, p.13)

Moreno inspira seguidores de *Stanislavski*, afirma existir relação entre o seu trabalho e o trabalho de *Stanislavski*. Enquanto *Stanislavski* usava a improvisação

parcialmente para aperfeiçoar o desempenho dos actores, Moreno não só permitia como incentivava a imperfeição a fim de alcançar a espontaneidade total. (Moreno, 1923,p16) Na prática desenvolvida foi por vezes necessário para a solidificação do trabalho encontrado nas improvisações recorrer aos processos de ação realizados, aos movimentos produzidos, desta forma enquadrámos também processos da escola de Stanislavski.

Sabemos por Moreno que o Teatro da Espontaneidade encontra grande resistência por parte do público e da imprensa. Não acreditavam no teatro espontâneo, habituados que estavam às conservas culturais de teatro. (Que para Moreno significava o teatro texto, a repetição igual todos os dias, os actores no palco e o publico na plateia) Moreno procura então, defender e afirmar o seu teatro através do Jornal Vivo, a proposta era improvisar a partir das notícias acabadas de sair, dessa forma não haveria margem para dúvidas de se tratar de uma improvisação, para isso divide os protagonistas: o diretor do jornal, o editor e o publicitário, mas as sessões resultavam em acessos de revolta e agressão entre a assistência e os actores. No entanto para moreno Os *Interplay* (teatros espontâneos), continuam a ser promissores devido à espontaneidade na relação com o público mas a verdadeira arte do momento continua a ser uma utopia.

Para Moreno no livro do Teatro da Espontaneidade, levantava-se então a questão o psicodrama embora se apresente sempre novo, - como garantir o máximo de qualidade da criação e da estabilidade nas atuações?

Ele mesmo responde que a espontaneidade pode ser treinada. Os diretores e duplos podem ser escolhidos, nem todas as pessoas têm o potencial para desempenharem estas responsabilidades. Para Moreno este será o teatro do futuro. Após o desinteresse do público, resultado das ações violentas e abandono dos próprios actores de Moreno, o psicodrama encontra o seu lugar na terapia, o resultado das dramatizações

com doentes mentais e actores é um trabalho terapêutico de sucesso. Ainda assim deve salientar-se que o conceito de terapia em Moreno difere do que Freud defendia, apesar de ter acompanhado de perto o trabalho de Freud, Moreno afasta-se dizendo – “ O senhor vê as pessoas no ambiente artificial do seu gabinete. Eu vejo-as na rua, na casa delas, no seu ambiente natural. O senhor analisa o sonho das pessoas. Eu procuro dar-lhes mais coragem para que sonhem de novo.” (Moreno – 1923, p.)

O psicodrama assim retratado descreve a ação motivadora que reconheço eficaz nos processos criativos individuais - o processo libertador para as continuadas tensões e inquietações daí resultantes.

Existem várias formas do Teatro de Espontaneidade mas resumo aqui só as abordagens específicas das técnicas desenvolvidas no processo de criação do espectáculo *Olhares sobre Hamlet*, permitindo antes uma breve passagem pelos fundamentos do Psicodrama

2.3 Fundamentos do Psicodrama - Conceitos desenvolvidos por Moreno:

Encontro nestes fundamentos o que solidifica e estrutura a abordagem das técnicas utilizadas:

“ A vinculação da espontaneidade à criatividade foi um importante avanço, a mais elevada forma de inteligência de que temos conhecimento assim como o reconhecimento de que ambas são forças primárias no comportamento humano.” (Moreno, 1978, p.37)

A espontaneidade de Moreno é uma espontaneidade de ação, do instante, do aqui e agora, em que se dá o ato espontâneo e criador. Este será o fator que o difere de outro actor que nomeia também o conceito de espontaneidade mas no plano metafísico Bergson, filósofo. (cfMartin,p.19)

Este autor faz um estudo sobre a obra de Moreno, quais os possíveis opositores ou antecessores, descreve Moreno como um existencialista, com alguns pontos comuns a Kierkegaard, e descreve o movimento Seinismo onde Moreno desenvolve e afirma os princípios do Psicodrama – manter o fluxo natural e espontâneo e a boa vontade de todas as coisas existentes, em contradição aos clichês e normas de cultura já superada. (Martin, p.21)

Mas para Moreno a Espontaneidade não é um estado uniforme.

“No “como se” (semelhante ao que Stanislavski refere como o mágico “Se”“ Expressar-se por expressar-se a todo o custo não é necessariamente ser-se espontâneo. Pode significar precisamente o contrário, pode servir para esconder ou mascarar os sentimentos autênticos. É desse exemplo aquele que fala e gesticula sem parar. Um indivíduo não deixa de ser espontâneo quando, por exemplo, sentado numa cadeira, olha tranquilamente para os outros e para os objetos que o rodeiam. ” (Moreno, 1973).

Moreno explica que o Psicodrama é como um Nascimento, produz um Encontro, e nesse encontro o outro como parceiro, espelho e em simultâneo complementa, no Momento, o aqui e agora, o Momento não como parte da História, mas a História como parte do Momento. A Tele é no aspeto social o fator integrador desta técnica (cf. Moreno,1978, p36) O fator tele pode definir a direção que assume a expansão de si mesmo – engloba o fator projeção (lançar sobre as outras pessoas as nossas ideias) e retrojeção (captar e receber ideias e sentimentos que sejam de outras pessoas), (Moreno,1923,p.29)“A tele é a mutua, percepção íntima dos indivíduos, o cimento que mantém os grupos unidos.”

Compreendo a tele como processo que permite compreender a capacidade de representar o outro quando o protagonista enumera e representa outros na sua dramatização.

Outro conceito do Psicodrama é o *Acting Out*

O processo da dramatização tem início com o *Acting out*, falar e expressar espontaneamente, pode ser uma forma de integração grupal, ou de enumeração de conflitos. O indivíduo pode falar livremente.

O conceito de Papéis que integram a representação do indivíduo, variam em psicossomáticos, psicodramáticos e sociais. Sobre os papéis Moreno diz

“ Todo e qualquer indivíduo está cheio de diferentes papéis em que deseja estar activo e que nele está presente em diferentes fases do desenvolvimento.” “ Todo o indivíduo assim como tem um número conjunto de amigos, e um conjunto de inimigos, vê-se a si mesmo numa variada gama de papéis e vê os outros que o cercam numa variada gama de contra papéis.

Esta consciência dos diferentes papéis que representamos, permite na dramatização a existências de todos os personagens, símbolos, estátuas.

. Por outro lado a diversidade de papéis que cada indivíduo representa pode ser um fator de Stress”. (Moreno, Psicodrama. P.28).

Relativo a este assunto gostava de integrar fundamentos de dois autores que me permitiram estender a compreensão dos papéis na ação da dramatização; começar por Carl Gustav Jung, suíço psiquiatra e psicoterapeuta que fundou a psicologia, (1875-1971) Jung descreve o inconsciente pessoal, que é superficial e que está assente num inconsciente mais profundo a que dá o nome de inconsciente coletivo, comum a todos os seres humanos e afirma “ só podemos falar de um inconsciente na medida que conseguimos reconhecer os conteúdos capazes de serem conscientizados. Os conteúdos do inconsciente pessoal são os complexos de tonalidade emocional que constituem a atividade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do consciente profundo são os arquétipos. “ (Jung, p.15)

Identifico no processo criativo utilizado a descrição do reconhecimento deste inconsciente pessoal e coletivo que se torna consciente estimulando a representação de diversos papéis simbólicos e imaginários, sugeridos nas ações das personagens. (cf. Jung, 2002) “Para Jung o arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta”.

Essa ação surge sempre que a espontaneidade é produzida com as técnicas de psicodrama no ato criativo. Esse é o aspeto primordial que as técnicas do psicodrama permitem para o reconhecimento da personagem pelo actor.

Jung prossegue e levanta questões “Mas em que medida o homem se conhece a si mesmo? Bem pouco, como a experiência revela. Assim sendo, resta muito espaço para o inconsciente. Mal o inconsciente nos toca e já o somos, na medida em que nos tornamos inconscientes de nós mesmos. Uma onda do inconsciente pode facilmente arrebatá-lo e ele se esquecer de quem era, fazendo coisas nas quais não se reconhece. Por isso, os primitivos temem os afetos (emoções) descontrolados, pois neles a consciência submerge com facilidade, dando espaço à possessão. Todo o esforço da humanidade concentrou-se por isso na consolidação da consciência. Os ritos serviam para esse fim, assim como as *représentations collectives*, os dogmas; eles eram os muros construídos contra os perigos do inconsciente, *os perils of the soul*. Para o perfil do nosso projecto *Olhares sobre Hamlet Jung afirma na página 33 muito a propósito* “Seja ela primitiva ou não, a humanidade encontra-se sempre no limiar das ações que ela mesma faz, mas não controla. Para dar um exemplo: todos querem a paz e o mundo inteiro se prepara para a guerra”. E continua explicando o que confirma a minha intenção neste projecto “Na consciência, somos nossos próprios senhores; aparentemente somos nossos próprios

"fatores". Mas se ultrapassarmos o pórtico da sombra, percebemos aterrorizados que somos objetos de fatores.”

Este foi justamente a descoberta que o grupo em conjunto participou de uma forma não aterrorizada mas empenhada e valorizada pelo prazer do que proporcionava essa descoberta. «Ultrapassar o pórtico da sombra».

Mas é justamente no inconsciente que está a nossa memória de outrora (cf. Jung, p. 39)

“Nosso inconsciente, porém, contém a água viva. Espírito que se tomou natureza, e por isso está perturbado. O céu tornou-se para nós, espaço cósmico físico, o empíreo divino, uma encantadora lembrança de como as coisas eram outrora.”

Para Jung há uma relação contínua entre a vida e a sombra inconsciente.

“Os arquétipos são para Jung um complexo de vivências que acontecem nos indivíduos como destino e os efeitos são sentidos na vida pessoal. “ (Jung, p.39)

O trabalho continuado com o inconsciente na descoberta de quem somos refere Jung permite ainda outra observação:”...este aspeto só se apresenta a quem se confronta com a alma. Somente através de um árduo trabalho é possível reconhecer progressivamente que por detrás do jogo cruel do destino humano se esconde algo semelhante a um propósito secreto, o qual parece corresponder a um conhecimento superior das leis da vida. Quanto mais este sentido é conscientizado, tanto mais a alma perde seu caráter impetuoso e compulsivo. Pouco a pouco vão se criando diques contra a inundação do caos, pois o que tem sentido se separa do que não o tem. Quando o sentido e o não sentido não são mais idênticos, a força do caos enfraquece, por subtração; o sentido arma-se com a força do sentido, e o não-sentido, com a força do não-sentido. Assim surge um novo cosmos” (Jung, p. 40)

Foi exatamente esta a experiência de quem participou neste processo de criação *Olhares sobre Hamlet*, traduzir do inconsciente para o consciente os sentidos antes desconhecidos. Jung define da seguinte forma o inconsciente coletivo;

“O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de *complexos*, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. Outra fonte de acesso ao material necessário (inconsciente) é a *imaginação ativa*. Entende-se por esta última uma sequência de fantasias que é gerada pela concentração intencional.” (Jung,p.57)

Embora um pouco extenso gostava de apresentar o que em Jung também fundamenta o que se processa nas dramatizações com as técnicas de psicodrama;

“ Minha experiência ensinou-me que a intensidade e a frequência dos sonhos são reforçadas pela presença de fantasias inconscientes e inapreensíveis e que quando estas emergem na consciência o caráter dos sonhos se transforma tornando-os mais fracos e menos frequentes. Cheguei à conclusão a partir disto que o sonho muitas vezes contém fantasias tendentes a se tornarem conscientes. As fontes oníricas são muitas vezes instintos reprimidos, cuja tendência natural é influenciar a mente consciente. Em casos

desse tipo entregamos ao paciente a tarefa de contemplar cada fragmento de sua fantasia que lhe parece importante dentro do seu contexto, isto é, examinando-o à luz do material associativo em que está contido, até poder compreendê-lo. Não se trata da livre associação como a que FREUD recomendava para a análise dos sonhos, mas da elaboração da fantasia através da observação de outro material da mesma, tal como este é naturalmente agregado ao fragmento acima referido... Bastaria dizer que a sequência de fantasias que vêm à tona alivia o inconsciente e representa um material rico de formas arquetípicas “ (Jung p.59)

É inevitável relacionar o trabalho das formas dos sonhos com a imaginação que surge de forma espontânea para a dramatização e a observação que se segue relativa aos espaços e objetos utilizados. Que podem ser os arquétipos pessoais ou arquétipos coletivos. Voltando a Moreno, enquadro os arquétipos de Jung nos papéis psicodramáticos.

As três classes de papéis de Moreno são – psicossomáticas; psicodramáticos e sociais, significam; Psicossomáticas - As funções Corporais, defecar, dormir, atividade sexual, os personagens imaginários como fantasmas, fadas e outros e os papéis culturais pai, mãe, irmão, polícia, etc.. Os papéis sociais são os últimos a ser conquistados e resultam da operacionalidade dos anteriores. Só quando os três papéis se operam em plenitude que surge, segundo Moreno o Eu. Na construção do personagem teatro é semelhante o trabalho de dramaturgia, as ações, as ideias e a relação que estabelece com o meio e com os outros.

O outro autor que permite fundamentar este trabalho é Donald W. Winnicott, precursor de uma nova direção no pensamento psicanalítico, voltado para o estudo da identidade e do Self, distanciando-se da teoria Freudiana por não recorrer à teoria pulsional como recurso explicativo e também da teoria Kleiniana, por retirar ênfase

sobre o mundo interno da criança e suas fantasias inconscientes, para Winnicott é a relação mãe - bebê, (mãe enquanto figura cuidadora) que torna possível a construção do self, e a apresentação do Self é bastante particular “...o self que não é ego, é a pessoa que eu sou, que é somente eu, que possui uma tonalidade baseada na operação do processo maturativo. Ao mesmo tempo, o self tem partes e é na verdade, constituído destas partes. Tais partes se aglutinam, num sentido interior-exterior no curso da operação do processo maturativo, auxiliado, como deve sê-lo (principalmente no início) pelo ambiente humano que o contém, que cuida dele e que de certa forma ativa facilitado” (Guanaes (2003), p.137)

Winnicott nos processos de desenvolvimento do Self contém no meu ponto de vista o que integra o actor na descoberta das suas personagens, enquanto criador, enquanto personagem e enquanto actor.

Estão reunidos os fundamentos para passar à explicação dos procedimentos como decorrem as sessões de Psicodrama.

2.3.1 Procedimento das sessões de Psicodrama

As sessões de Psicodrama têm tres etapas distintas: O aquecimento, a dramatização e a reflexão.

Aquecimento

É o momento que o director pergunta aos elementos do grupo se existe algum assunto ainda por falar relativamente a sessão anterior e se gostariam de se debruçar por qualquer outro tema. A partir das questões que possam ser levantadas os participantes começam a interagir acabando por emergir o assunto principal, dando lugar ao aquecimento específico. No nosso projecto foi a forma de sinalizarmos e desenvolvermos as cenas e prioridades a trabalhar no processo.

Dramatização

A dramatização é o acto de pôr em acção o emergente grupal proveniente do aquecimento específico. Oferece no “aqui” e no “agora” três dimensões temporais, ou seja, pode entrar em jogo o presente, passado e futuro. Por outro lado oferece uma dimensão espacial permitindo aos elementos do grupo trazer, ao palco dramático, espaços do real ou do imaginário. É na dramatização que os actores, vivenciam as cenas, personagens, imaginando a dramatização, nas diferentes dimensões, psicodramáticas, psicossociais e sociais.

A dramatização permitiu aos actores a exteriorização das suas vivências interiores, suscitadas pelas personagens, através do acting out de ideias, emoções, sentimentos, necessidades, dificuldades. A troca de papéis, promove a espontaneidade. Integrando outros papéis, o contacto com o outro e descentrando-se de si, possibilita a compreensão e conseqüentemente desenvolver competências de âmbito social. No caso das personagens, a dramatização permite ao actor encontrar as respostas para as questões suscitadas na ação.

Todo o grupo está integrado na dramatização ainda que alguns elementos possam estar só a assistir. Acontece por vezes surgirem imagens fortíssimas por parte de quem assiste à dramatização. O grupo mantém a rede, (Tele) com o que se passa na dramatização, com as vivências íntimas individuais. Para além do que é dito, a linguagem corporal revela muitas vezes o que o discurso não consegue expressar, permitindo descobrir a realidade do que se esconde.

Ao longo da dramatização são utilizadas várias técnicas (inversão de papéis, solilóquio, espelho, duplo, entre outras). É nesta fase que os protagonistas deixam de descrever as situações e passamos para o campo do inconsciente para o consciente.

É necessário que o protagonista termine a sessão conquistando o aspeto positivo da situação observada.

Sendo o termo “positivo” considerado como algo motivacional, libertador, com significado. E cito o professor Eduard Tony Higgins, 1946, de psicologia na Universidade de Colômbia, que foi convidado a apresentar uma palestra no ISPA a que me foi possível assistir sobre a motivação, que enquadra o que menciono como a situação necessária para o final da dramatização. (cf E Tony Higgins) *“In addition, its formal dictionary definitions capture best what I have in mind, and what others have said, about this motivation 82 : (a) having the power of acting upon something ; (b) that part of a force that is instrumental in producing a result ; (c) executing or accomplishing a notable effect ; (d) fit for work or service .More broadly, I have also discussed three answers to the question, “What do people really want?” Each of these three answers — “to survive,” “to maximize pleasure,” and “to be effective in life pursuits” — tells us something important about motivation and has supporting evidence. My reasons for preferring the answer “to be effective in life pursuits”*

Partilha / Comentários

Este é o momento no qual se integra as fases precedentes. É um momento de partilha sobre a sessão. A partilha compreende um processo organizado. O director começa a dar voz ao protagonista sobre a sua vivência dramática, de seguida ao auditório, posteriormente os egos auxiliares e por fim, a última palavra é a do director. É importante salientar que este momento não se deve confundir com um debate. Em silêncio cada um deverá ouvir o que o outro tem para dizer. É deste procedimento que se desenvolve a integração grupal construtiva e afasta o confronto destrutivo. Distingue-se o pensado e o pensar.

2.3.2. Técnicas do Psicodrama

Durante a acção do Psicodrama, o director, neste caso a encenadora, utiliza determinadas técnicas de forma a favorecer a meta comunicação, a empatia, os sentidos para os sentimentos e a espontaneidade. Existe um grande número de técnicas, irei nomear as utilizadas. Inversão de papéis, espelho, duplo, solilóquio, representação simbólica, estátua.

Inversão de papéis

Como o próprio nome indica o processo desta técnica é a troca de papéis. Quando na dramatização o protagonista interage com o ego auxiliar e o director enuncia a palavra troca o protagonista toma o papel do seu interlocutor.

...Quando o protagonista «troca» de papel, desempenha o papel de alguém de quem se está a referir, real ou imaginário, é uma variação da técnica de apresentação de papéis, em que ele toma o papel do outro e expressa o modo como o vê, observando-se na realidade a si próprio, na forma com expressa o outro.

Solilóquio

O solilóquio acontece quando o director durante a acção congela a cena e pede ao protagonista que «pense alto» ou «diga em voz alta o que está a sentir».

Durante o contexto psicodramático estes aspectos perpetuam-se e para tal o director utiliza esta técnica para aceder aos afectos e às percepções internas do protagonista. Sempre com o objectivo de encontrar o que se esconde e prosseguir a acção.

Espelho

Esta situação ocorre quando o director pede a um ego auxiliar para imitar o protagonista retratando as condutas, a forma de comunicar, etc. com o átomo social.

Permite que o protagonista se possa observar na actuação do espelho. Esta ação é muito eficaz na produção de insights imediatos no protagonista

Duplo

O duplo é utilizado quando é necessário recorrer a outras ações que promovam o diálogo espontâneo ou expressão do protagonista. Desta forma o protagonista pode observar sem actuar a sua própria dramatização. Produz um efeito de distanciamento e estranhamento produzido a compreensão de algo escondido.

Representação simbólica

A representação simbólica foi a mais utilizada nas nossas práticas. São utilizadas como forma de reproduzir situações não reais, ou situações complicadas de representar na realidade, por exemplo questões sexuais. Houve uma situação específica em que foi possível observar aspectos íntimos de personagens que não entenderíamos de outra forma.

Estátua

É habitual o uso desta técnica pelos psicodramatistas encaminhando o protagonista para “esculpir”, utilizando os egos auxiliares ou simplesmente panos, para representar concretamente um sentimento, uma vivência, um valor, entre outros. Após a estátua é pedido ao actor que fale sobre a sua obra. No nosso caso foi também utilizada como aquecimento.

Role-Playing

Os role – playing são a representação de papeis, na pratica do psicodrama é muito funcional para que cada pessoa não só experimente, como pode tomar consciência da multiplicidade de papeis que representa. No caso do nosso projecto houve momentos em que foi possível as personagens representarem o papel de outras personagens, criando diferentes pontos de vista, enriquecedores para os actores que assistiam e para

os próprios actores que os representavam na consciência íntima que ganhavam da personagem com quem iriam contracenar.

2.3.3 Os instrumentos do Psicodrama

Palco

É o espaço onde decorre a dramatização que pode ser qualquer lugar. Embora no psicodrama seja um lugar específico que se repete. É o lugar do improvisado onde tudo é possível

Protagonista

O protagonista é aquele que exterioriza a questão mais urgente para o processo do grupo. Será o que irá representar primeiro o drama. No nosso projecto aquele que dá início à ação, linha condutora do processo de ensaios. Pode ser dado pela circunstância ou pela necessidade do grupo. Deve ser sempre de livre vontade.

Diretor

O director é o nome dado a quem dirige a sessão com tudo. Deve reger-se pelo seu instinto, emoções e espontaneidade. O director é responsável pelo percurso da dramatização. No nosso caso fui sempre eu a encenadora.

Egos auxiliares

Os egos-auxiliares são aqueles que colaboram com o director e que interagem durante a dramatização com os protagonistas. Os papéis que assumem os egos-auxiliares, têm que ser idênticos à situação original, provocam nos protagonistas uma nova reavaliação da situação real, ou imaginária. Ao contracenar com o outro, repetindo as vezes necessárias, livres de tensões do quotidiano, os protagonistas encontram possíveis razões para a situação vivencial. O grupo de actores foi ego auxiliar e protagonista.

Auditório

O auditório é o nome dado aos restantes elementos que não entram na acção dramatizada. É o público que assiste, no fim da dramatização, é convidado a expressar as suas emoções e elações sobre o que se produziu de experiência em si.

Termino assim a explicação de todos os procedimentos que estão na realização do projecto no Capítulo 3. Mas antes de passar para o ultimo capitulo, desenvolvo a apresentação da adaptação do texto para que possa dar a entender a razão da concretização do projecto.

Capitulo 3 – Realização do Projecto

3.1 - Adaptação do Texto

Olhares sobre Hamlet , adaptação a partir de *Hamlet de Shakespeare*

Numa conferencia realizada em Lisboa, na comemoração dos 400 anos de Shakespeare, é mencionado Hamlet, como referi, integra o Canon da Literatura Mundial, a cima do texto da bíblia. Desconhecia este processo. Hamlet surge no momento que sem o saber precisava dele e assim despertou a minha intenção de o realizar. A adaptação foi feita a partir da tradução de Antonio M. Feijó, editada pela relógio de água editores.

António Feijó. inicia a introdução da tradução, Hamlet de Shakespeare , com a seguinte frase – A fixação do texto de Hamlet, de que não existe qualquer manuscrito do autor, depende de um conjunto de decisões que o organizador de qualquer edição deve tomar.

Prossegue, descrevendo as diferentes versões e dimensões que a peça integrou ao longo destes 400 anos. Sempre que li Hamlet, tinha a estranha sensação de que algumas cenas não pareciam ter sido escritas pela mesma pessoa, assim que li esta introdução

comprovei a minha suspeita. Por outro lado uma outra questão relevante para o meu projecto foi mencionada na conferência o total desconhecimento da existência real comprovada de Shakespeare. Existe uma enorme polémica à volta dos restos mortais do autor, houve um corpo, com o nome de Shakespeare, encontrado, mas não tinha cabeça. Foi também referenciado que existem fortes suspeitas de Shakespeare ter sido alguém com uma grande proximidade ao poder, pela forma como domina os conhecimentos que expõem e de ser essa razão porque teria sido autorizado a representar as suas peças. Numa última leitura de Hamlet após decidir avançar com esta obra, apercebo-me que Hamlet pede a Horácio para contar a sua história pela mundo. A este facto, junto a questão do desconhecimento de Shakespeare, o que me inspirou escolher Horácio como o narrador que tem a missão de andar pelo mundo contar a história de Hamlet.

A necessidade desta narração, pedida por Hamlet, no texto de Shakespeare, surge como a vontade de espelhar o exemplo para que gerações vindouras se apercebam do que ali se passou – A historia narra a morte dos seus heróis, espelho de múltiplas atrocidades humanas, provocadas pelo desejo de posse do alheio, inveja, adultério, crime, ambição, soberba, acaba por destruir a possibilidade de vida aos descendentes.

Principia mencionando o medo em que vivem, todos, no reino com guardas atentos, por ocuparem uma terra, que já tinha sido de Fortinbras, figura que ameaça investir e retomar o que é seu, e embora se pacifique ao longo da história, surge numa impecável casualidade final, para retomar, sem o saber, o que acaba por voltar a ser seu.

Fala-se aqui da loucura humana, a loucura que atinge o ser mais ingénuo e jovem, Ofélia. Loucura que é afinal o que move a humanidade aqui descrita. Sem consciência o homem, age sem preocupação pelo outro e pelo que o que pode advir de seus actos. Essa loucura começa por conquistar uma terra alheia pela força, comete o assassínio de um irmão, deseja e ambiciona o poder, possui a mulher de outro, manifesta-se até nas

forças invisíveis que revoltadas incitam a juventude de Hamlet à vingança, Hamlet que embora, questione e procure agir com consciência é forçado, pela exaltação das emoções desconcertadas a cometer o crime que será o motor, causa do desenlace final para todas as mortes. Um desenlace sem um único amor, vítimas de um desamor maior.

A adaptação consistiu na realização de cortes e compilação de texto com o objectivo de reduzir o tamanho mínimo possível para a compreensão da história. Todo texto na adaptação foi retirado do livro a partir do qual foi realizada a adaptação.

A construção do projecto integrou dois períodos de ensaios, o primeiro durante o mês de junho, na Comuna Teatro de Pesquisa que terminou com a aula aberta a 30 de Junho e o segundo período que decorreu em Outubro com a apresentação a 15 de Outubro no salão nobre do Teatro da Trindade. Os próximos capítulos integram o cronograma de ensaios e a descrição dos processos desenvolvidos.

“A expressão exterior de um papel é ela própria grandemente influenciada pelo subconsciente. De facto, nenhuma técnica artificial pode rivalizar com as maravilhas que opera a natureza.”

(Stanislavski, A formação do ator.)

3.2 – 1º Fase de Ensaios - Junho

Dias de ensaio – 6, 7, 11, 13, 14, 18, 20, 21, 25, 28, 29, 30 junho. Das 15 às 18h.

Na sala cedida pela Comuna Teatro de Pesquisa.

Estrutura dos ensaios – 1º Fase

1º Ensaio – Apresentação do grupo. Apresentação do projecto. Explicação das técnicas e objectivos.

2º Ensaio – Leitura do texto e dramaturgia.

3º Ensaio – Apresentação das técnicas de Psicodrama.

4º, 5º, 6º, 7º Ensaio – Desenvolvimento das cenas e personagens.

8º Ensaio - Utilização do texto completo, ensaio seguido.

9º Ensaio seguido completo.

10º Ensaio – Técnico- Luz som, guarda-roupa.

11º Ensaio Geral.

12º Aula Aberta.

O Processo desenvolvido nos Ensaio

Foi pedido que todos os actores tivessem o texto Hamlet de Shakespeare lido para o 1º ensaio.

1º Ensaio - O imprevisto com um dos actores não permitiu desenvolver uma ação prática. Realizamos um processo de apresentação do projecto e de cada um dos actores que não se conheciam.

2º Ensaio – Leitura – Dramaturgia- Apresentação do cenário. Apresentação do texto e da adaptação. Seguiram-se conversas sobre as certezas e as ambiguidades que o texto levantava. Alguns actores já tinham trabalhado Hamlet. Fiz uma apresentação narrada de todas as cenas que integravam o projecto. Apresentei o cenário que gostava de utilizar. Cadeiras dispostas em círculo. Com mais cadeiras dispostas em grupo pelo espaço para o público, como se todos estivessem sentados na corte. O lugar dos tronos Rei e Rainha será o palco para a apresentação da cena de Teatro, produzida por Hamlet. Foram formuladas diversas informações e questões que passo a expor:

- Constatação da riqueza da primeira cena de *Shakespeare*, como referência na comunidade literária, por compreender o máximo de informação no mínimo de frases.
- Porque é que todos veem o fantasma no início?

- Porque é que se inicia o espectáculo dando referência à existência de um Fortinbras que foi vencido pelo Rei Morto que assim ganhou as terras que habitam. E no fim ser preocupação de Hamlet ao morrer, informar o seu apoio para que seja Fortinbras a tomar a posse das terras?
- Fica ou não a Rainha consciente e contra o Rei, após cena de conversa que decorre entre Hamlet e mãe nos aposentos desta?
- A personagem do Rei é alguma vez, acometida de necessidade de perdão divino no monólogo após a apresentação do Teatro na corte
- O que questiona o Rei na sua oração?
- Existe uma riqueza de multiplicidade de personagens em cada personagem, quase como se fossem Bipolares. (a constatação partiu de uma jovem psicóloga que integrava o elenco.)
- Alguém afirma que estão todos loucos.
- Hamlet está ou não louco?
- Hamlet utiliza a sua loucura de forma a fazer crer que está louco. Mas mostra a sua lucidez a quem confia - Horácio.
- O que move o Rei para ter morto o irmão? O Poder, a ambição, a Rainha?
- O que leva a Rainha a casar-se após a morte do marido?
- O motor da ação são os jovens. Hamlet é chamado para ouvir o fantasma, para concretizar a vingança.
- Figuras manipuladas: Guildenstern e Rosencrantz.
- Laertes vem vingar o pai, e cai numa espécie de artimanha do novo Rei que o incita a matar Hamlet.
- Hamlet hesita, não quer agir, provocando a morte?

- Retrato dos coveiros; salienta a relação com a morte de uma forma banal. Constatação e consciência de que todos independentemente da qualidade e estatuto terminam da mesma forma.

Toda a sessão foi apresentada como um processo de descoberta conjunta de significados. Posiciono-me como alguém que está a ler pela primeira vez ou a ouvir tudo pela primeira vez, no sentido de acompanhar as inquietações que o grupo inicia.

3º Ensaio - Introdução à prática do psicodrama. O aquecimento desenrolou-se numa conversa sobre o processo que propunha e a prática que iríamos desenvolver. Para isso começámos com alguns exercícios que serão desenvolvidos nas dramatizações conforme o psicodrama de Moreno. E de acordo com o que desenvolvi na prática com Tomi Janezic e aprofundei na Master Class no ISPA.

Exercícios :

Aquecimento

Entrar e sair do papel (Troca de papéis)

Diferentes Perspectivas

Posição

As escolhas dos outros – Egos auxiliares, estátuas, solilóquios, monólogos, espelho.

O processo de trabalho no psicodrama segue a seguinte ordem: Aquecimento, Dramatização e Reflexão.

Entrar e sair do papel

Os participantes são convidados a transformarem-se num dos seus pares no grupo. E a contarem algo que esse par contou. Moreno dizia que quanto maior for a capacidade de representarmos diferentes papéis maior é a saúde mental do indivíduo. Esta ação será usada pelos egos auxiliares. Determina a capacidade dos intervenientes se transformarem no outro, a capacidade de observação e atenção aos pormenores, na

forma como espelha o outro. Entrar e sair do papel é usado na troca de papéis e quando da utilização do duplo nas dramatizações.

Diferentes perspectivas

O protagonista dialoga sobre um tema, a partir de diferentes pontos estabelecidos. Por exemplo: o protagonista dialoga consigo tendo como pontos no espaço: o início de algo, (vida, formação, ação, cena, etc.) e o final de algo, (vida, formação, ação, cena, etc.) Expressa desejos e expectativas posicionando-se nos diferentes pontos de vista. Para este procedimento é necessário recorrer a um ego auxiliar que espelha e verbaliza as expressões que o protagonista afirma, despoletando assim a espontaneidade do diálogo.

A premissa proposta foi – num ponto da sala A - Quais as minhas expectativas para este trabalho? No outro ponto da sala B - Terminei o trabalho o que consegui, o que sinto?

O grupo constatou, estranheza, curiosidade no confronto com a sua imagem representada, espelhada. Os mais novos sentiram-se inibidos, o prosseguimento da ação provocou uma maior aproximação de todos. No exercício de diferentes perspectivas os actores experimentam as técnicas de solilóquio, ou de estátua, a serem usadas na dramatização.

Posição

Moreno assinala como as crianças gostam de observar a realidade de diferentes pontos de vista, por baixo da mesa, em cima do sofá, etc. Afirma que o prazer nesta experiência está para lá da ação física, cada posição provoca novas formas de observar a realidade. No psicodrama, o protagonista usa diferentes posições no espaço e na forma com que expressa e modela o corpo. Ao contrário do que Tchekov afirma, imaginar para impregnar uma sensação ao movimento, no exercício da Posição, o ponto de partida é

justamente desvendar, focando a atenção para o que a ação do movimento provoca como sensação. Esta atenção ao movimento permite a consciência da sensação, que por vezes determina/apela a uma ação, transformando-se por isso numa emoção, que ao ser verbalizada e integrada num discurso coerente revela um sentimento, o sentimento permite a consciência de um novo olhar face a uma, já conhecida/antiga situação.

De acordo com o posicionamento no espaço, a aproximação e afastamento dos outros actores e dos objetos, é solicitado que os actores possam expressar-se espontaneamente. Nesta primeira fase realizámos o exercício das Estátuas.

1ª Posição - Estátuas em grupo sobre o texto Hamlet – Foto 1. Foi pedido ao grupo que encontrasse uma posição no espaço de acordo com o que a sua personagem suscitava. De uma forma espontânea todos se posicionaram, foi pedido que verbalizassem as sensações que suscitava aos actores a nova posição. Desenvolvemos a ação de troca de papéis, de forma a que todos conseguissem expressar o que provocava neles a imagem, espelho do que tinham construído. As reações por parte dos actores foi de surpresa pela profundidade das características que foram possíveis nomear de forma espontânea. Foi pedida uma segunda estátua, cada um criou um gesto preciso e uma posição relativa aos outros personagens (foto de trabalho 2). A cada um foi pedido que expressasse o que lhe sugeria aquele posicionamento. Os solilóquios remeteram-nos para espaços, emoções, ansiedades de cada um dos personagens. Iniciou-se a troca de papéis e cada um, a partir das diferentes perspectivas, dialogou, com as estátuas criadas. Este processo permitiu de imediato a compreensão de um novo patamar de reflexão - as questões pessoais que cada personagem provoca/convoca nos actores.

Espaço de reflexão - Cada um expressou o que tinha experimentado e sentido na proposta. Conseguimos compreender que é necessário a identificação do que sentimos

no período de reflexão. Principalmente a necessidade de compreender o que realmente significa a necessidade de falar sobre o que sinto a partir do que o outro produziu em mim, em vez da descrição ou julgamento do que o outro fez. Revelou-se nesta reflexão a importância do grupo, que produz auto conhecimento e descoberta de novas formas de olhar para antigas questões pessoais.

Os exercícios tinham sido apresentados, pairava a questão do que seria o processo com estes exercícios. A sensação de bem-estar e confiança no grupo tinha sido atingida.

Foi possível conhecer a partir dos primeiros exercícios as características encontradas no grupo para estabelecer o processo de diálogo e forma de corresponder às necessidades individuais produtoras de criação. Descrevo as primeiras ideias que registei - Prazer no que faz, desejo de sucesso, ninguém se levar muito a sério, vontade e prazer de brincar, responsabilidade, sensibilidade, atenção e respeito pelo outro, disponibilidade e curiosidade sobre o que é novo, talento, generosidade, rigor.

O grupo de actores compreende cinco elementos entre os 35 anos de experiência e 1 ano de experiência. Entre os 60 e os 24 anos de idade.

Iniciamos o processo de construção do nosso Hamlet.

A pergunta inicial :

- Quem quer começar a ação?
- Rainha deu início ao processo.

A segunda pergunta:

- Qual a cena mais forte da personagem?
- A cena da Rainha com Hamlet.

Qual e como é o espaço que imaginas para esta cena?

- A actriz descreve o espaço e os objetos.

“E se“ fosses um dos objetos, (o termo “e se“ substitui o ”como se“ descrito nas técnicas de psicodrama, aproxima-se do “e se“ de Stanislavski, o actor questiona em relação ao personagem o que é que eu faria se estivesse nestas condições, aqui o diretor propõem a abordagem e dirige o “e se”.

(A opção do objecto, decorre da intuição do Diretor de acordo com o que identifica ser o objecto mais urgente para quem o nomeia. A intuição e sensibilidade do Diretor é um fator determinante para a atenção com que irá identificar, nas expressões do actor, o valor emocional que este utiliza na descrição dos objetos. O interesse e riqueza das cenas e das personagens constroem-se com base nestas seleções que vão desvendando o percurso emocional que provoca a ação, *leitmotiv* do personagem.)

Passo a descrever o processo realizado com as personagens na descoberta das suas questões pessoais

Rainha

Exemplo: O Objecto escolhido foi a coluna do dossel.

No solilóquio a actriz expressa o que diz a coluna: - segura o teto, é um suporte, mas é uma coluna ondulante. A actriz expressa sensualidade ao movimentar – se como uma coluna, adquire uma postura de corpo que permanecerá até ao fim como a expressão física da Rainha. Esse movimento é observado, pede-se que a actriz o produza com o corpo e experimente a sensação que lhe provoca. Que sensação é essa? O que lhe apetece fazer? No desenvolvimento da ação a actriz toma consciência de algo que expressa por palavras – o prazer, o movimento é o prazer. (Mais tarde a atriz irá acrescentar que este movimento está relacionado à serpente que matou o Rei).

A sessão termina com a reflexão sobre o que a actriz sentiu no processo, o que os outros actores sentiram e a minha observação sobre a relação do que foi realizado com as características da Rainha no texto.

Registamos a questão da forte sensualidade e a força da Rainha, possível suporte para toda a corte como elo de ligação entre o antigo marido e o novo. Observamos o facto de que, se a Rainha não tivesse casado com o irmão do Rei, nem ela nem o seu filho teriam, provavelmente, permanecido na corte. A sensualidade da Rainha faz parte do aspeto íntimo da personagem, campo indeterminado no texto, mas passível de existência, trazendo um novo facto: o de o prazer ser algo muito presente no comportamento/ temperamento da Personagem.

Foi necessário dar por terminado o ensaio.

O grupo ficou perplexo com a relação imediata entre a experiência e a consolidação/compreensão da personagem.

4 ° Ensaio - Aquecimento – Troca de impressões sobre o que tinha acontecido.

A Rainha ofereceu-se para ser a primeira a trabalhar. O espaço convocado pela actriz foi o mesmo, acrescentou um banco com almofadas.

O trabalho com o objecto cortina iniciou a ação e neste processo foi encontrada a fragilidade da Rainha. Prosseguimos com a descrição do espaço cénico criado pela espontaneidade da actriz, surge a descrição de uma fonte, água que jorra sem parar.

“E se” fosses esse objecto o que dirias – a actriz começa um solilóquio, ou expressa alguma dificuldade em construir frases, apresentando apenas palavras, para essa situação utilizou-se a troca de papel, com a ajuda de um ego auxiliar. E a actriz estabeleceu um diálogo, com ela própria, com o auxílio desse ego. O ego auxiliar reproduz exatamente o que o protagonista (atriz) realiza e a actriz dialoga a partir da sensação que lhe provoca o que ouve e o que sente o ego auxiliar dizer. No final, a

atriz ficou surpreendida, estar a observar-se provocava estranheza. Surgiram novos aspectos da personagem, que contribuíram para nomear a consistência da força da Rainha, por exemplo para iniciar a cena no diálogo com o filho. Encontra também doçura, e algo em que é viciada, este vício, é uma força maior, que a obriga a fazer coisas a ir contra tudo e contra todos. Hamlet é nesta improvisação, mencionado como uma referência na vida da Rainha.

Prosseguimos o processo para a cena da entrada de Hamlet – A rainha seleciona um dos actores para ser Hamlet (não tem de ser o actor porque o que vai construir é o seu cenário mental no espaço. Por outro lado permite que o actor que realiza o Hamlet possa assistir a outro ponto de vista da personagem que irá representar.)

O Hamlet entra, reage aos gestos de doçura da rainha. A rainha estranhamente sente que o filho é uma forma que tem de se divertir. Os gestos eram muito fortes e prestamos a atenção ao que queriam dizer. “ e se “ esses gestos falassem o que diziam? O actor revela que sente dúvida em relação ao amor da Rainha, sente que lhe estão a esconder qualquer coisa, sente revolta, sente que não acredita nas suas emoções fingidas. (Durante este monólogo, o actor vai andando pelo espaço reagindo de forma agressiva, recusando os gestos de afeto da mãe. Isto provoca na rainha a vontade de brincar com Hamlet.)

Reflexão

O actor, protagonista, diz que sentiu uma força para que o confronto não se instalasse.

Os actores que assistiam sentiram a vida do personagem Hamlet identificada na dramatização.

Foi notória a existência de um assunto importante, que contornam, sem nunca o resolverem.

Foi possível observar a necessidade de afeto e de aproximação da mãe por parte de Hamlet.

Na observação que realizo, identifico o que os actores fazem durante este período de trabalho para as cenas do texto, embora seja o que se faz sempre, neste processo os actores envolvem-se de tal forma nos pormenores que parece para quem esta na dramatização, não pertencer nem ao texto, nem às personagens.

A cena, o que está escrito no texto, toma conta da ação. As emoções a certa altura desenrolam-se conforme o texto. Estabeleceu-se no grupo a curiosidade de experimentar no processo o que pode ser revelado sobre as suas personagens. Um dos temas foi o assassinato. Foram discutidos diferentes pontos de vista sobre a ação de um assassinato. Qual o motor, o que realmente provoca a ação? A racionalidade deixa de existir? Há consciência do ato? O prazer no ato de matar? O que é que o outro tem que eu não tenho?

Exercício – Rei assassinado. Objectos e espaço – Uma enorme lage de cimento cobre a terra. Uma mulher posiciona-se sobre a placa impossibilitando a saída. O rei morto vive aprisionado na terra por baixo da placa. Surge uma semente que o acompanha e que vai germinando a seu lado. O Rei pede ajuda à semente; em conjunto, conseguem vencer e destruir a placa.

O processo desenrola-se conforme as descrições de ações semelhantes com as outras personagens. Encontrámos, inveja, confusão, frieza, por parte do rei que assassina o irmão.

Reflexão

É necessário tempo para que todos se recomponham. A ação dramatizada pode muitas vezes convocar em quem assiste outras experiências igualmente fortes.

A rainha observa que identificou a forma ondulante, como uma serpente, algo relacionado com a morte do marido.

É também observada a questão do machismo.

São referidos por parte do actor que realizou a dramatização do Rei a sensação de afetos destruidores.

O grupo constata a sensação da falta de emoções na família.

Observo - O que aqui se passou são os factos da relação do Rei morto, agora Fantasma, com o filho Hamlet. A imagem da natureza destruída, tapada, esmagada, transmite a sensação da vida roubada ao Rei. O horror que o Fantasma descreve na dramatização, «de estar a ser esmagado», é o horror que o Fantasma descreve no texto, do que existe na morte. Será possível também fazer uma relação desta improvisação com o espaço do reino, descrito no texto, no início do espectáculo, já que roubado a Fortinbras dono por direito, perde a relação que seria natural e justa com quem o ocupa e aparece por isso como uma lage que tapa a natureza. Os actores surpreendem-se! Como pode tudo o que se faz de forma espontânea, ter tudo a ver com o espectáculo?

Agora que descrevo o processo, tudo parece demasiado óbvio mas durante o processo de dramatização, são tão envolventes e profundos os significados individuais que na medida da ação de descoberta, parece alheada, para os actores a ação do drama que ali os trás. Estes processos integram a conscientização de formas inconscientes, pessoais e grupais, produzem sentidos muito fortes, mas há como que uma linha limite invisível que nos conduz para a descoberta das personagens e do contexto em que vivem. Esta baliza só é possível pela realização inicial, de uma reflexão conjunta do contexto da dramatização que se passa a realizar.

5º Ensaio- O processo de aquecimento voltou a desenrolar-se com uma conversa entre todos sobre o que tinha sido convocado no ensaio anterior. Alguém mencionou a proposta de Hamlet ser sexista e machista. Focou-se a inexistência nas cenas de um momento de emoção ou sentimentos nobres, são todos afetos destruidores. Nada no texto existe, que refira a família ou como cada um a vê. A família foi o tema urgente neste ensaio. O início do espectáculo decorre na corte. Horácio é a personagem que entra para contar a história, o objecto que refere para o tema família é uma mesa. Seguimos para a dramatização com os objectos. A mesa de Horácio é de vidro e madeira, no processo sabemos que, incomoda-a que a sujem, existe uma fragilidade e receio de ser destruída; A base de madeira está a ser comida pelos bichos. Vamos tentar descobrir quem são os bichos. “e se”... fosses os bichos de madeira.... Descobrimos que na medida do que escolhem para comer vão construindo o percurso que os guia.

Observações

A ação do actor na dramatização transforma-se num “digerir de percursos”, reproduz um movimento constante de diferentes direcções, sem começo nem fim, transmite a sensação de ausência de espaço ou da permanência constante num outro espaço que não é o real. Corresponde exactamente à função descrita para Horácio, o contador da História, que se alimenta do que conta, é a sua função, é o que o faz mover, na adaptação criada. Mais uma vez surge o espanto e a delícia na descoberta realizada.

Prosseguimos uma nova dramatização com o Rei. - Objeto - A mesa - O Rei diz; congrega as pessoas à volta; é muito forte. Os pratos são deliciosos, mas, quando começam a comer, a comida são minhocas de vários tamanhos, umas compridas e finas, outras curtas e gordas. Ofélia após comer uma minhoca, recusa continuar a comer. Hamlet não come e todos os outros comem. Está também à mesa um padre gordinho, não para de comer. Enquanto come as mãos transformam-se também em larvas. Ofélia

quer sair. Estão todos presos com ferros à mesa e não podem sair. O padre diz, “comei, comei, eu como todas as larvas do mundo para vos libertar.” O rei afirma duvidar “se o padre come para a remissão dos pecados, ou se pela sofreguidão de comer”.

Usámos egos auxiliares, duplos.

No final todos ficámos expectantes pela sensação de horror que provocou a imagem descrita

Reflexão

Esta sensação de horror manteve-se no ambiente que envolvia o espectáculo. O peso da morte, da podridão.

Naquele momento todos tivemos necessidade de refletir sobre o que tínhamos assistido. O processo criativo, espontâneo, na projeção de espaços e objetos consciencializa nos significados descobertos o inconsciente, transformando-se num processo promotor de espontaneidade, libertador e motivacional. A observação deste processo no personagem do Rei, por trabalhar não só o inconsciente pessoal como o coletivo convoca nos inconscientes de quem assiste, a consciencialização de sentidos, antes desconhecidos.

A Rainha fez a dramatização – Objecto: mesa - Uma mesa de cristal. O aspeto do desejo foi marcante.

Continuámos para a dramatização com Hamlet. Objecto: mesa, - Na dramatização o objecto imaginado de Hamlet, está coxo, num espaço onde decorre a sua festa de aniversário, Hamlet tem sete anos, está irritado, afasta tudo e todos. Não suporta o barulho que fazem. É um Rei da Festa sozinho, há algo nele que é doentio, não consegue comunicar com os outros. Quer dizer-lhes que fiquem, mas não consegue e fogem todos. Ele fica sozinho com os seus brinquedos. Tem um pequeno berlinde verde, que guarda numa bonita caixa de presentes. Esse berlinde é a única alegria que

guarda. A frase que soa nos seus ouvidos por parte das outras crianças é “ ele é doido”. Esta frase, faz com que se lembre do seu pai. O pai diz-lhe “ ele é doido porque não cumpre o que o manda fazer”. Devia continuar o trabalho do pai na terra. Isto faz com que Hamlet se sinta incompreendido. O pai é violento. Hamlet sente desconfiança. Não se sente bem em parte nenhuma.

Observação final

Foi referido por parte dos actores que assistiam o peso que sentiram relativo à autoridade na família real, provavelmente relativo à existência de um livro de honra. Na dramatização sentiu o peso da educação e o peso da norma.

Para o actor que dramatizou a cena identificou a loucura de Hamlet com a desconfiança.

No início da dramatização de Hamlet, observamos uma mesa que balanceia porque é coxa, como uma doença que persegue o personagem. Um pequeno berlinde é o seu único amor. A cena do pai, na dramatização, provoca em Hamlet incerteza em relação ao mundo e ao que deve fazer. Hamlet vai ter de compreender e construir o seu próprio caminho, cena do Ser ou não Ser. Hamlet surge como um jovem, isolado do mundo, na forma como começa o espectáculo, na sua conversa com o Rei. Hamlet precisa de companhia mas não consegue estabelecer os diálogos para manter perto quem ama. Revela incapacidade de comunicação com Ofélia e a necessidade de a afastar.

Predestinado ao sofrimento

6 ° Ensaio - Dramatização de Ofélia – No espaço imaginado por Ofélia, começa por descrever uma coluna, e transmite a sensação de ser tudo muito frio, no espaço descrito existe uma janela. A janela está a lançar calor para aquecer a coluna. A coluna sente-se quente. Ofélia deseja abraçar a coluna e dar-lhe beijinhos. A coluna é um mal necessário. Se a coluna sair tudo se desmorona. A coluna e a janela expressam as suas

palavras: – Coluna “Tenho frio”, janela – “Eu aqueço-te.” Ofélia diz-lhes – “vocês parecem loucos”. A janela diz-lhe “tu é que estás louca”. Ofélia responde “vocês é que me puseram assim”. Depois a coluna e a janela transformam-se em Rei e Rainha. Ofélia empurra o Rei tem vontade de o expulsar. Expulsa-o. Ofélia no lugar da coluna acalma-se e está bem.

Reflexão

Ofélia é a personagem, vítima que enlouquece na sequência dos atos cometidos pelo Rei. Ofélia vive sozinha, tudo para ela é frio. Hamlet é o sol que a aquece. Mas que a abandona. Ofélia transmite fragilidade provoca em quem assiste tristeza e comoção pelo destino que a espera, pela dor que provoca a quem a vê caminhar para um abismo sem retorno que é a loucura.

Demos início à leitura do texto, no espaço com o cenário.

A marcação no espaço realizou-se de acordo com as memórias do que tinha sido realizado nas dramatizações.

Nesta fase, compreendia à medida que os actores iam representando, a necessidade de cortar texto.

7º; 8º; 9º Ensaios

Este momento foi crucial para a escolha do processo a seguir, realizar a encenação seguindo o texto ou pelo contrário, construir o espectáculo através das consequências das técnicas de improvisação com o psicodrama? Os actores, muito generosos, estavam disponíveis para o que fosse a minha decisão, apesar de terem as suas opiniões que revelavam à medida que íamos refletindo. Todos estavam dispostos a seguir com as improvisações, existia uma enorme curiosidade, relativa ao caminho que surgiria.

Segui o meu sentido de paz e continuei o percurso do texto

Os três ensaios que se seguiram foram para marcação no espaço do movimento das personagens e acabamentos do texto.

Faltavam três ensaios para a apresentação e finalmente o texto estava terminado.

10º Ensaio - Fizemos um ensaio exaustivo de marcações. Com Guarda Roupa Preocupava-me em chamar atenção para o que tinha sido feito, apelando à ordem pré estabelecida pelas dramatizações. Mas tudo surgia com uma grande naturalidade. Já tinha sido tudo criado. Agora era o momento de lembrar e fixar. Respeitamos os espaços criados. Tudo estava intimamente interligado, personagens, espaços, emoções, ações. Tinha sido criada uma rede de ligações com percursos muito sólidos. O espaço era uma arena, um palco, onde todos são visíveis, na medida da ação que desenrolavam. O teatro dentro do teatro, ficou marcado no espaço do palco que ocupava o trono.

11º Ensaio - Marcações luz e som. – Na entrada de cada personagem estava previsto um som como uma nova desarmonia, e a sequência dos sons terminava na coexistência de todos os sons, culminando na cena final de Morte de todos os personagens. Por fim a personagem de Horácio saía levando consigo os seus actores e um som, ouvido pela primeira vez, transmitia a sensação de novo caminho a percorrer

A luz – foi disposta para acompanhar cada um dos actores individualmente nas suas cadeiras, criando com o conjunto das diferentes luzes, um círculo no espaço, uma espécie de ilha isolada, visível na sala nova do Teatro da Comuna

Para além destas luzes existia uma luz que projetava a sombra da estrutura, de projetores no chão do espaço cénico, identificando o espaço do diálogo que a encenadora estabelecia com os actores em cena, provocando uma imagem de ensaio, transmitindo, a sensação de um espaço íntimo e ao mesmo tempo estranho.

12º Ensaio - Ensaio Geral – Correu muito bem. Não tivemos ninguém a assistir o que permitiu a experiência focada em todos os elementos cénicos pela primeira vez. Os actores estabeleciam no espaço os seus percursos interiores para a segurança na apresentação.

13º Ensaio - Aula Aberta.

3.3 - Reflexão 1ª Apresentação

A ação do psicodrama no palco era pontual, utilizara breves diálogos que provocavam ação no personagem, ou identificavam a emoção do actor, num momento de insegurança na cena. A intervenção do encenador em cena transportava o público para a dimensão vivenciada nos ensaios, provocando curiosidade e estranheza. Por momentos distinguia-se o actor e o personagem, no diálogo com o encenador. A ação do psicodrama tinha criado no processo de construção dos personagens e das cenas a dimensão esperada de auto conhecimento e de profundidade dramática. O grupo construiu simultaneamente um olhar conjunto e diversificado, pelas diferenças individuais dos actores, mas com consciência e participação idêntica de todos.

Fiquei feliz, o processo tinha conseguido integrar os actores num processo criativo gregário construtivo, identificador de emoções, produzindo bem-estar, revelando a capacidade de encontrar na análise em ação das personagens momentos reveladores de compreensão e entendimento de velhas situações com um novo olhar. Esse era o primeiro dos passos mais importantes.

O segundo passo era pôr em cena, tornar visível: - valorização da identificação das emoções. Observar o processo transformador, criatividade como fator de equilíbrio. Foi possível ver em cena pequenas ações do processo de diálogo com os actores. Mas impedi-me sempre de avançar mais nas interrupções porque sentia a

necessidade de deixar seguir o percurso emocional individual da ação, dos actores e da cena. Situação que só esclareço e compreendo após a apresentação final. Na reflexão com o público, surgiram várias questões; Existirem mais intervenções por parte do encenador. Para o público cada intervenção criava uma curiosidade para o que poderia ser a próxima intervenção. No sentido de conhecerem, “melhor” o que o actor expressava, ou estava e sentir naquele momento. Todos os actores terminaram o processo com vontade de o continuarem. Foram extremamente generosos, inclusive disponibilizaram o dia de jogo de Portugal na meia-final do mundial de futebol, para a realização da apresentação da aula aberta!

Desde a primeira fase até à segunda pergunto-me se devo relacionar o trabalho com outras metodologias. O método do Stanislavski está também no processo da ação o“ e se”, continuado mais tarde com Lee Strasberg, Chekov, sobrinho de Tchekov, é aqui mencionado também por integrar a importância do movimento na leitura das sensações. Compreendo-os e são um apoio neste processo, por ter experimentado a sua prática como actriz. Sinto que o psicodrama consegue provocar no processo uma prática mais rápida e mais integradora da natureza do actor. Concluo deste projecto que a demanda conjunta do aqui e agora, expressivo da natureza humana, acontece realmente neste processo de encontro com a espontaneidade promove a criatividade para a arte da representação e encenação.

“ O actor, na ação provocada pelas diversas abordagens das técnicas de psicodrama representa a personagem, constroi a personagem, mas está consciente das questões pessoais do personagem e do desenvolvimento experimentado na relação com os outros.” (Moreno, in Teatro Espontaneo).

3.4 - 2ª Etapa do Processo

De 6 a 15 de Outubro (3 meses depois)

Imprevistos - Por motivos de doença foi necessário substituir a actriz que representava Ofélia.

O espaço passou a ser o Salão Nobre no Teatro da Trindade.

Alguns dos actores tinham compromissos profissionais que se entrecruzaram com as datas dos ensaios.

1º Ensaio – Leitura do texto. Reencontrar as pessoas. Ponto de situação. O ponto de partida será acentuar a diferença entre as personagens e os actores. A capacidade criativa dos actores na ação da transformação/construção das emoções para a representação dos personagens.

2º Ensaio – Trabalhar os processos das técnicas de Psicodrama com a nova Ofélia, construção da dramaturgia da personagem, no texto de Hamlet. Solidão, diferença, como se fosse um monstro com alguma deficiência que tem de esconder.

3º Ensaio – A presença de todos os elementos tornou necessário as marcações da cena no novo espaço. A apresentação é adiada para 14 e a gravação de vídeo será realizada a 15.

4º Ensaio – Trabalho sobre o percurso emocional dos personagens Ofélia e Hamlet, ação do texto nas emoções dos atores.

A apresentação é adiada para dia 15.

Dia 11 não há ensaio- indisponibilidade do espaço

Dia 12 – Ensaio com os actores disponíveis.

Ensaio dia 13 – 14h30 – 17h com todos e tudo, jovens da escola secundária Passos Manuel assistem ao ensaio.

Ensaio dia 14 – Guarda roupa, som e luz. Com todos os actores, das 14h30 às 16h30 - 17h – Ensaio geral

Dia 15 Apresentação às 17h

3.5 - Reflexão Ensaios e Apresentação Outubro

Na segunda fase do trabalho, a minha proposta procurava que os actores se deixassem conduzir através das técnicas do psicodrama, para o desenrolar da trama existente no texto. Esta proposta, desconhecida para a equipa, levantava nos actores o problema de limites. Os limites neste tipo de trabalho existem no texto, neste caso na adaptação *Olhares sobre Hamlet*, adaptado de *Hamlet* de *Shakespeare*. Mas surgiram indisponibilidades que reduziram o tempo de trabalho. Resultado, foi necessário tentar concretizar um processo, o mais eficaz possível, para proporcionar os objetivos que pretendíamos nesta segunda fase. - Salientar as diferenças entre as personagens e os actores, a riqueza na capacidade criativa dos actores na construção das personagens através do trabalho de identificação, e ação das suas emoções.

Um dos actores levantou a questão da necessidade pelo pouco tempo que tínhamos da certeza das marcações. Avançámos imediatamente por esse processo, recordando o que tinha sido realizado e confrontando-nos por vezes com personagens deslocadas do seu significado na ação, mas que nos ensaios conseguimos ultimar. O espaço certo e seguro para os actores caminharem estava estabelecido.

Imaginei por momentos que se tivesse tempo e dinheiro para poder garantir os actores durante um período necessário, este espectáculo começava pelo fim e seguia o percurso inverso, passo a passo até chegar à origem dos males que o texto descreve, terminando no início com a cena na Corte, o discurso de pesar do Rei, personagem falsa e desonesta, criminosa que provoca a morte do seu irmão, pelo desejo, ambição, do

poder, da Rainha, mas o que a sua natureza, o que as suas questões pessoais nos revelaram, foi o desamor, a falta de amor como a origem de todos os males.

Os recursos ditam por vezes a Arte e sou grata pelo que encontro. Agarro as palavras do texto e trabalho a ação das emoções para o percurso das personagens. Neste processo, dispo-me de todo o conhecimento e parto com o actor à descoberta de todas as palavras do texto. Dizer a Palavra, expressar o que sente ao dizê-la, que movimento surge, qual a ação que provoca. Ou no sentido inverso, começar pela ação, o que faz sentir, que palavra traduz esse sentir, que movimento provoca.

O gesto arquétipo “O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. (Jung, Os arquétipos e o inconsciente coletivo, p. 16).

Constatei nesta experiência que o corpo inconsciente produz no actor o significado que decorre ao nível do temperamento da personagem.

O processo de necessidade de identificação e diferenciação do actor personagem surge no trabalho desenvolvido para a personagem Ofélia, no momento em que se vê irremediavelmente abandonada por Hamlet, e ao procurar que a actriz conseguisse sair do processo de trabalho de uma forma equilibrada e salutar, questiono a actriz, Isabel Sousa; “o que faria se estivesse naquela situação?” O processo desenrolou-se a partir do que a Isabel estava a sentir e do que desejava ouvir por parte do Hamlet. Foi uma profunda alquimia de emoções. Este, será o percurso interessante a prosseguir após esta primeira experiência de encenação. O que aconteceu a partir desse momento refletiu a experiência do que a criatividade humana tem ao alcance na construção dos percursos que vivencia e que os actores utilizam para as suas construções de personagens.

A apresentação final correu muito bem. Todos os actores estiveram plenos. O prazer do que tinham conquistado estava agora seguro. O público no final mostrou o seu generoso agrado. Houve necessidade de verbalizarem a vontade de verem mais interrupções, de quererem perceber o que se passava com os personagens, o que estes sentiam noutras cenas que não foram interrompidas pela encenadora. Também houve quem não quisesse mais interrupções e transmitisse a sensação de prazer exatamente com o que tinha visto, e sentido.

Descrevo a intervenção de um público que será a outra fase para prosseguir neste projecto.” Porque é que as interrupções não têm consequências na ação?”

Sim, esse foi o processo que permitiu chegarmos até aqui. E concluo que o mais importante foi a identificação das emoções, no trabalho de construção e no trabalho do diálogo que estabeleço com os actores em cena. E que compreendo agora a razão pela qual eu não consegui nunca interromper mais nenhuma vez a ação - foi justamente pelo respeito que compreendo deve existir pela emoção que os outros revelam. Pelos percursos individuais da sua descoberta. E pelas múltiplas formas de o sentir. Foi esse o meu projecto inicial, o Guardador de Emoções, transformado em Hamlet, fábula mortifica de ausência de amor, numa representação que procura entender e dar a conhecer, não só a Fábula mas o que sentem estas personagens, motor de quem são. Chamar a atenção para a sensibilidade ao outro, no que o ato teatral tem de político, social, o exemplo de curiosidade em querer saber, atento ao outro, mas o outro por dentro, com respeito, admiração e amor. Acrescentar que essa atenção às emoções pode provoca o bem-estar e o bem viver. Conforme, seguem as dez cartas de jovens que assistiram ao exercício e que se pronunciaram por escrito sobre o mesmo. O teatro é uma possibilidade de revisitar todos os personagens do mundo por dentro a partir deste

olhar sensível e emocional que todos temos e que os actores maravilhosamente expressam nas suas criações.

Este sentimento de pertença, provoca motivação, compreensão, integração.

O prazer que cada pessoa mencionou foi com um delicado desejo de repetir essa sensação. A vontade de ver e rever no palco outros mundos. Tenho a certeza que é um contributo para a conquista de novos e muitos públicos.

Conclusão

Conclusão sobre a proposta de Encenação

(Grotowski p.16) "Compreendi que a encenação não é um produto do conhecimento, antes conduz ao conhecimento.

Para Grotowski a Arte serve para nos realizarmos. Não como condição mas como processo no decurso do qual o que em nós é obscuro lentamente transparece... Entregamo-nos, no trabalho do teatro a algo impossível de definir mas que compreende Eros e Cáritas."

"O teatro era já teatro fazia parte integrante da religião. Libertava a energia da congregação ou da tribo pela integração do mito. Profanando-o ou melhor transcendendo-o. Desse modo, o espectador regenerava a consciência da sua verdade pessoal, na verdade do Mito e, através do temor e do sentimento do sagrado, atingia a catarse."

"In a series of three studies we investigated the construct validity of the Revised Spontaneity Assessment Inventory (SAI-R [Kipper, D. A., & Shemer, H. (2006). The Revised Spontaneity Assessment Inventory (SAI-R): Spontaneity, well-being and stress. *Journal of Group Psychotherapy, Psychodrama & Sociometry*, 59, 127–136]). Specifically, we explored the congruence between the SAI-R and some of the

theoretical characteristics of spontaneity. The participants were students from Roosevelt University, Chicago, who volunteered to take part in the investigations. The results of the first study show that spontaneity cannot be considered either a performance or a learning goal orientation. This was interpreted as adding credence to the view that spontaneity is an intrinsic motivational energy. As predicted, the results of the second study show that spontaneity correlates positively with a measure of intrinsic motivation but not with extrinsic motivation. The third study investigated the relationship among spontaneity, self-efficacy, and self-esteem, the latter being two psychological agencies that affects the adequacy aspect of spontaneity. As expected, the results show that spontaneity is positively correlated with both self-efficacy and self-esteem, but more with the former than with the latter.

A proposta de Encenação reuniu no espectáculo, a espontaneidade, na representação através do diálogo que a encenadora estabelece em cena com as personagens e com os actores, o que foi unanimemente um fator de eficácia para a curiosidade e identificação de quem assiste.

O diálogo começava por apelar às sensações e emoções dos personagens, depois dirigia a questão da vontade que daí resultava e terminava com as possibilidades que existiam para a realização da vontade enquadrada na ação do texto do espectáculo. Esta intervenção foi o foco de atenção com que a encenação apontava como olhar o que não se vê na representação. Alguém na assistência referiu que sempre tinha tido curiosidade de saber o que os actores pensavam enquanto representavam e que desta forma tinha conseguido, saber quase sentir o que eles sentiam.

Os actores estavam em cena permanecendo como actores e como personagens, através do fato que vestiam quando representavam e despiam sempre que não

representavam, estimulando a ideia do actor presente para além da personagem que representa e da qual é criador.

Mostrámos em cena algo que a professora Eugénia identificou após assistir à aula aberta, o actor, o personagem e o criador. E que após a apresentação final compreendo que o projecto pretende demonstrar a desconstrução dos processos como integração destes no espectáculo, trazer a cena os espaços normalmente invisíveis ao espectador. A arte teatral no espectáculo ao integrar igualmente as três práticas aqui apresentadas, no mesmo patamar de visibilidade, reflete a atenção para a intimidade, o lugar invisível, dando luz em palco para o cuidado a ter com o que se passa por dentro de cada um na sua forma de pensar e na sua forma de sentir. “ Imaginar que tudo o que pensamos e sentimos pode ser ouvido por todos”, não para que o seja, mas para apelar a essa curiosidade e ao senso de ética íntimo, na relação com a natureza humana. E mostrar o actor em cena sem a sua máscara, mostrar o criador humano e igual a todos quando despe a personagem que o caracteriza no palco. Valorizando assim o senso de criatividade e poder de transformação que a natureza humana encerra.

Por fim no espectáculo, o personagem Horácio abandona o espaço cénico, para onde transportou o público, e faz um sinal cúmplice aos actores que o acompanharam para saírem com ele. Em cena ficam os fatos/máscaras das personagens, estendidos que foram no palco na medida que as personagens iam morrendo no texto.

Perguntas que me surgem – Será transformador motivar o homem a olhar para dentro de si no grupo que o integra? E para que propósito? Será o palco a forma de valorizar o que se torna invisível?

Agora acredito que sim. E percebo ter percorrido um caminho construído por muitos outros, artistas, médicos, criadores, pessoas, que me ajudaram a criar o que agora acredito que sim e espero ter tornado objetivo.

Conclusão sobre o processo na Encenação

O processo de trabalho com cada personagem através das técnicas de psicodrama permitiu, não só encontrar e ultrapassar as questões pessoais dos atores, levantadas pela ação dos personagens, como as questões pessoais dos personagens. Julgo ser este o trabalho riquíssimo que as técnicas de psicodrama promovem no teatro. Permitindo desta forma uma análise dramaturgica que só se conhece e permanece visível com a ação. Conforme a definição de Tele de Moreno, (Psicodrama, p.36). Algo que permanece no grupo após ter sido encontrado.

A forma final da encenação resulta das ligações de todas as improvisações, cujos gestos, símbolos, percursos, ficaram pela grandeza da natureza que os produzia, registados no espaço cénico.

A proposta de intervenção do encenador estava pensada para ser mais interventiva e diretiva na ação da cena mas foi conquistando a forma na medida da construção do projecto.

Provoca espontaneidade em quem assiste. (A julgar pela forma como quase todos tiveram necessidade de expressar as suas impressões sentidas no espectáculo). As emoções foram identificadas, sentidas, vivenciadas, como um alimento. Sinto ter sido um processo motivacional e integrador de muitas qualidades e diferenças individuais, este que aqui foi concretizado.

“ O que é espantoso na obra de arte é que transcende o criador”

Cit. Professora Eugénia Vasques.

Senti ao assistir ao espectáculo realizado como algo que já não nos pertencia uma extensão que se prolongava para além do espaço cénico envolvendo quem assistia.

Bibliografia

Artaud, A. (1996) *O Teatro e seu Duplo*, tradução de Fiana Hasse Pais Brandão, Lisboa, Fenda.

Boal, A. (1977). *200 Exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Brecht, B., (1978). *Estudos sobre teatro*, tradução de Fiana H.P. Brandão, Lisboa, Portugalia.

Brook, P., (2008). *O Espaço Vazio*, tradução Rui Lopes, Lisboa, Orfeu Negro.

Brook, P. (1988) *The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration 1946-1987*. London: Methuen, [Google Scholar](#)

Cohen, L. (Ed.). (2010). *The Lee Strasberg Notes*, New York, Routledge, Lola Cohen

Grotowski, J. (1975). *Para um teatro pobre*. Tradução de Rosa Macedo e J. A. Osório Mateus, Lisboa, Forja.

Guanaes C., Japur M.,(2003), *Construcionismo Social e Metapsicologia: Um diálogo sobre o conceito do self*, Universidade de S. Paulo. Vol. 19, nº 2, pp. 135-143.

Higgins, E. T. (1997), *Beyond pleasure and pain, How motivation works*, Oxford University Press. www.thedevineconspiracy.org

Jung C.G. (2002). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, tradução Maria Luisa Appy e Dora Mariana R. F. Silva, Petrópolis, Vozes.

Lehmann, H. T. (2013). *Teatro Pós-dramático, doze anos depois*, tradução de Martin Heuser, Frankfurt, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(3), 844-864.

Martín, E. G. (1996). *Psicologia do encontro: JL Moreno*, tradução de Maria Jesus A. Albuquerque, São Paulo, Editora Agora.

Moreno, J. L., & Moreno, Z. T. (1954). *Fundamentos do psicodrama*, tradução de Moisés de Aguiar, São Paulo, Summus.

Moreno, J. L. (2012). *O teatro da espontaneidade*. Tradução Moisés Aguiar, São Paulo, Agora e Summus.

Moreno, J. L. (1978). *Psicodrama*. Tradução de Álvaro Cabral, São Paulo, Cultrix.

Molinari C. (2010), *História do Teatro, tradução de Sandra Escobar, Milano, 70*.

Pavis, P. (1999). *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Editorial.

Stanislavski, C. (1977) *A construção da Personagem*, tradução de Arsénio Mota, Serviços Sociais dos trabalhadores da C.G.D.

Spolin, Viola (1963) *Improvisação para o Teatro*, tradução Ingrid Koudela e Eduardo Amos, Chicago, Perspectiva S.A.

Tchekhov, M. (1996) *Para o ator*, 2ª edição, tradução Álvaro Cabral, Livraria Martins Fontes Editorada

Vasques. E, (2003). *Teatro*. 1ª Edição, Lisboa, Quimera.

Web grafia

Ana Achcar, O jogo da palha no Rasaboxes

[http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/processos/Ana_Achcar -
_O Jogo da Palha o no Rasaboxes.pdf\)](http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/processos/Ana_Achcar_-_O_Jogo_da_Palha_o_no_Rasaboxes.pdf)

Auslander, Philip, *Just be your self” Logocentrism and difference in performance theory.*

<http://homes.lmc.gatech.edu/~auslander/publications/Just%20Be%20Yourself.pdf>

Bharata Muni, O Mito Hindu Natya Shastra

[https://archive.org/stream/NatyaShastra/natya_shastra_translation_volume_1 -
_bharat_muni#page/n238/mode/1up](https://archive.org/stream/NatyaShastra/natya_shastra_translation_volume_1_-_bharat_muni#page/n238/mode/1up)

Eagleman, David; The brain Video

<http://www.pbs.org/show/brain>

Lilja, Efva, The artist asresearcher

<http://www.efvalilja.se/pdf/art-research-empowerment---the-artist-as-researcher.pdf>

<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S019745560800004X?np=y>

Anexos

Anexos A - Reações do público

“Senti que estava acompanhada, acompanhada de emoções”

Alice Galvão, 11ºE, Teatro (aluna da Escola Secundária Passos Manuel)

Anónimo

Querida (dirigido a uma das actrizes...), adorei estar ali convosco e "sentir-vos" no Hamlet. Que bela experiência. Que privilégio e que bom teatro assim. E as luzes deram um toque tão mágico. Muito obrigado. Quando/se apresentarem de novo quero levar algumas pessoas que também vos vão amar :-). Beijinhos e continua a brindar-nos com o teu talento :-)

Observações dos Alunos da Escola Secundária de Passos Manuel

(Os textos foram transcritos na íntegra conforme enviados por mail)

1ª

O que senti quando foi ver o Hamlet no teatro da trindade?

Senti que me passaram os sentimentos para dentro de mim, gostei muito do exercício.

11ºE Raquel Saraiva

2º

Em relação ao que vi, tenho a dizer que gostei muito. Gostei de toda a “exploração” da psique humana que mexe, não só com as emoções dos personagens, como também, com as emoções dos próprios atores. Neste projecto achei interessante o público poder participar e entrar na cena dramática, para poder sentir também aquelas emoções. Os atores conseguiram passar para mim aquilo que estavam a sentir, e conseguiram prender a minha atenção naquilo que estavam a fazer. Outra das coisas que gostei foi da

espontaneidade dos atores quando a encenadora fazia as perguntas para eles encontrarem de certa forma, algumas características dos seus próprios personagens como as características dos outros personagens.

Texto de Adriana Santos 11º E Curso Profissional de artes do espectáculo

3º

Senti-me muito bem dentro daquela sala.

Acho que para um ensaio houve momentos simplesmente espetaculares.

Adorei o facto de o ensaio, por vezes, ser interrompido com algumas questões da encenadora, diretamente às personagens e não aos atores.

Achei um trabalho interessantíssimo. Adoraria poder fazer algo como o que vi hoje.

Acho também incrível, a espontaneidade dos atores (enquanto personagens), a espontaneidade e naturalismo com que respondiam às questões que lhes eram colocadas.

Os atores estiveram muito bem, a sala era muito confortável e aconchegante.

O simples facto de estarmos ao pé dos atores, dá-nos uma certa proximidade com os mesmos. Conseguimos "ver" melhor/perceber melhor as suas emoções, sentimentos.

Senti que estava acompanhada, acompanhada de emoções.

Na minha opinião não se mudava absolutamente nada na peça.

Tenho que dizer que compreendi muito melhor a peça representada e apresentada desta maneira, do que aquela que vi no Teatro da Cornucópia. Nem há comparação possível.

Dá-me imenso prazer e satisfação ver estes atores a representar tão bem, de uma forma tão natural, sem estarem a ser pagos, o que é maravilhoso. Significa que ainda há pessoas que fazem as coisas por gosto e não apenas pelo dinheiro.

Foi uma ótima experiência, espero vir a trabalhar com pessoas assim.

Desejo-vos muito sucesso!

Alice Galvão, 11ºE, Teatro

4º

Em primeiro lugar gostei muito do ensaio, gostei da forma como via e sentia as expressões das personagens, quando estava com raiva ao medo ou triste eu conseguia ver isso nas personagens, a forma do ensaio é muito boa porque ao mesmo tempo estamos a ler e a fazer marcações. Aquele exercício de parar o ensaio e fazer perguntas a personagem acho que é uma grande ajuda para a pessoa que esta a fazer essa personagem, porque a ajuda a definir certas características e lugares onde essa pessoa possa estar...etc. Acho muito bom esse tipo de ensaio.

Emil Bobota 11ºE

5º

Comentário sobre a ida ao Teatro da Trindade (Hamlet)

Nunca tinha estado no Teatro da Trindade. O primeiro impacto foi no átrio, a decoração, o ambiente criado pelas luzes estrategicamente colocadas, ajudavam a apoiar a imponência do edifício.

Seguidamente, o “Horácio” (João Cabral), narrou-me a sua história preparando-me para os acontecimentos que estava prestes a presenciar. Falou-me da sua amizade com Hamlet e que se deslocou a Elsinore com o intuito de presenciar o funeral do Rei. Falou-me dos seus sentimentos, do quão agradado estava por ter ido ali, muito embora haver um misto de sentimentos pelo verdadeiro motivo da sua visita.

Subi a aveludada escadaria em direção à entrada do “Palácio”. Deparei-me com toda a cena. Foi como se de vez em quando o tempo parasse, e eram-me narrados os acontecimentos de modo a que me fosse mantendo a par do que estava a presenciar.

Já tinha assistido à peça “Hamlet” num contexto diferente, digamos que assisti à peça no verdadeiro sentido da palavra, adorei. O que assisti neste dia, foi algo completamente diferente ao que eu própria descreveria como peça, porque não tinha conhecimento da

existência do psicodrama e de tudo o que o engloba. O facto de a encenadora interagir com os personagens, fazendo breves pausas, extraindo a vertente psicológica do personagem, achei extremamente esclarecedor e curioso, como se fossemos para além do guião, era um explorar de emoções e sentimentos com respostas espontâneas não pré-definidas na peça.

Inicialmente foi estranho, não conseguia decidir se tinha gostado ou não. Agora fazendo uma análise mais aprofundada sobre o que vi e ouvi achei extremamente interessante, é realmente uma maneira de explorar uma peça para além da expectativa do público.

Jéssica Ribeiro Paulo

Nº7 11ºE

7º

Como já tinha ido ver esta obra já tinha uma ideia base da história, mas desta vez percebi melhor a obra e também gostei mais deste elenco do que do outro.

Acho que os atores conseguiram transmitir o que cada personagem sentia e achei que as perguntas que foram feitas durante a peça estavam bem colocadas e irá ajudar os espectadores a entenderem melhor as personagens.

Ao ver a peça consegui sentir raiva quando uma das personagens estava, consegui sentir medo, tristeza, pois identificava-me com as personagens.

Laura 11ªE

8º

O que eu tenho a dizer sobre a apresentação do Hamlet é que é algo muito agradável de se assistir, envolve muito o público, integra muito o próprio público dentro da peça, o próprio público chega a ter participação no espetáculo e acho que isso nos deixa muito "in" na história, é muito bom para gente que já viu outras versões porque está é uma coisa totalmente diferente que é a peça gigantesca do Hamlet a ser representada por

apenas 5 pessoas é muito como um resumo da história inteira que é bem claro é que leva outras pessoas que já viram outras versões a imaginar a historia completa enquanto as cenas decorrem, acho que é mesmo algo muito agradável.

Luís Sousa 12ºE

Anexo B Citações dos actores

“ Este processo Com os **Olhares sobre Hamlet**

Junho e Outubro de 2016

Em primeiro lugar penso que é muito mais eficaz e profundo o processo de trabalho, quando os intervenientes conhecem a obra, fonte do trabalho a realizar.

Neste caso os “olhares” foram distintos o que trouxe alguma riqueza ao processo. Parece-me, talvez, que se tratou de abordagens mais genéricas ou mais específicas relacionadas com as personagens. Contudo, foi sempre enriquecedor.

Quanto à descoberta das situações e das personagens e seu relacionamento, foi aparentemente muito simples e extraordinariamente profundo e “saboroso”.

O caminho foi feito a partir de escolhas de cenas, personagens, espaços, objectos, substituições, “reflexos” ao espelho, condensação em estátuas, controle ou não controle da fonte “Hamlet” (é ou não é Hamlet), substituições (os vários “egos”), ... tudo num enquadramento onde SENTIR é palavra-chave.

As descobertas iniciais são preciosas. Gostei muito.

Também é muito interessante o momento em que cada um ao verbalizar o que está a sentir, junta o pensamento à própria acção e à emoção.

O respeito humano é uma presença.

Penso que o trabalho foi muito bem orientado e que o grupo esteve disponível e mostrou-se cúmplice e “brilhante”.

Talvez num futuro, fosse útil “recuperar” alguns elementos iniciais que ao ficarem “digeridos” perderam alguma “presença” e “frescura”.

Muito bom. Maravilhoso.

Teresa Faria

(Rainha, mãe do Hamlet e esposa + coveiro)”

Conversa com Outra Actriz

“ Isabel Sousa – Gostei muito de trabalhar contigo este processo é mesmo interessante. Foi muito rápido o processo. Julgo que irei alterar o que costumava ser a minha prática de criação. Idealizar uma forma para depois a concretizar. Aqui o processo mostrou-me como é possível e mais fácil deixar as formas naturais acontecerem na improvisação. Em tão pouco tempo não esperava alcançar este resultado. O grupo foi fantástico. Obrigada”

Anexo C – Folhas de Sala - Apresentação Outubro

Apresentação - Projecto de Mestrado de Encenação

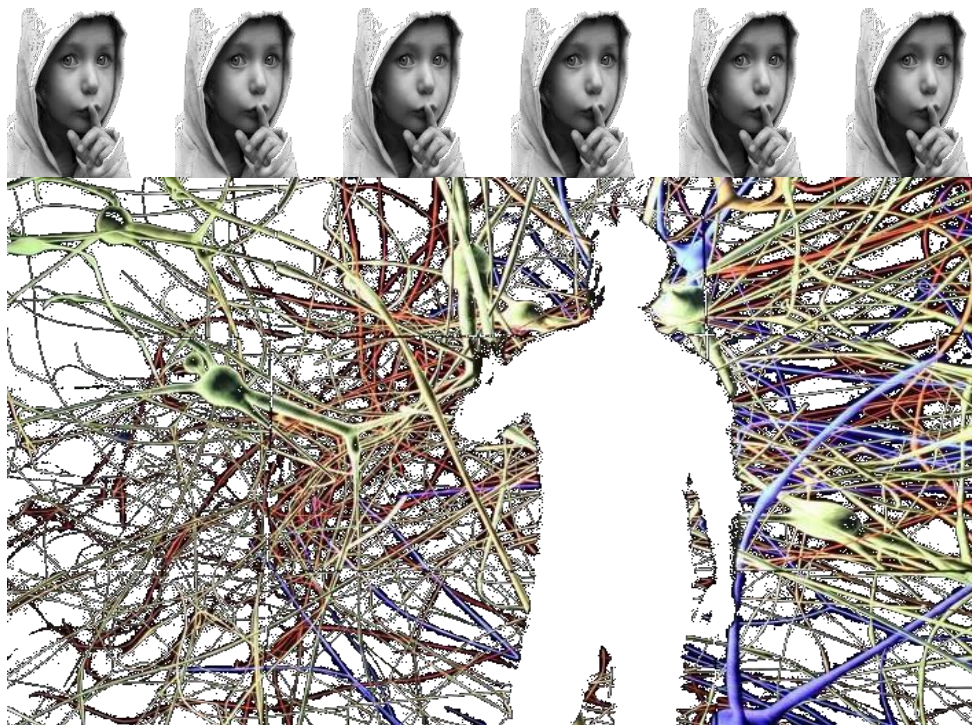
“Olhares Sobre Hamlet” a partir do Texto “ Hamlet”, de Shakespeare

15 De Outubro 2016 – às 17h no Salão Nobre do Teatro da Trindade

Ensaio geral dia 14 de Outubro às 18h

20 Lugares

Marcações por mensagem 965512252



Orientadora Professora Eugénia Vasques; Co- orientador Professor David Antunes

Hamlet de Shakespeare, foi particularmente escolhido para este projecto por ser um cânon da literatura mundial, e por isso melhor espelhar a eficácia do processo que aqui se apresenta. Junção das técnicas de Psicodrama no Teatro. Hamlet de Shakespeare, apresenta pela primeira vez Psicodrama em cena, apesar de na época ser um conceito desconhecido.

O Teatro dentro do teatro

A representação do drama da Psique

Porquê psicodrama na representação – Muitas das dificuldades dos actores e criadores, no sucesso do seu desempenho, está relacionado, não tanto com o talento, mas muito mais com os processos pessoais convocados pelo processo criativo.(Moreno) O psicodrama surge aqui como uma ferramenta para lidar com esses processos pessoais. Tomi Janezic é o encenador que utiliza o psicodrama na representação e com quem aprendi este processo.

O projeto convoca em cena:

- Emoções, e a sua relevância no processo de identificação da *persona*;
- As relações de parentalidade e a expressão individual;
- A capacidade criativa e criadora como processo de reequilíbrio, de construção e encontro de bem-estar e de bem viver;
- O Teatro e o Psicodrama, como **ferramentas de produção de espontaneidade**;
- **Envolver** o público na leitura de emoções;
- Refletir na cena a ação das relações humanas nos processos do equilíbrio individual.

Ficha artística

Versão cénica e Encenação - Cecília Sousa

Almeno Gonçalves – Rei, Fantasma

André Susano – Hamlet

João Cabral – Horácio

Mariana Caiado – Ofélia (nesta apresentação é substituída por Isabel Sousa)

Teresa Faria – Rainha

Som - José Pedro Caiado

Cenografia – Cecília Sousa, consultor Luís Santos.

Desenho de Luz – Cecília Sousa, José Espada e Luís Cruz.

Operador Luz – Carlos Garcia

Operador Som – Cecília Sousa

Foi realizada uma aula aberta no dia 30 de Junho na Comuna Teatro de Pesquisa

Agradecimentos a todos os que colaboraram de forma gratuita neste projecto sem outra intenção que não o do Amor pela amizade e o prazer da descoberta pessoal e grupal que cada trabalho artístico permite, sem eles não teria sido possível a realização deste projecto , agradecer à Comuna Teatro de Pesquisa pela forma como disponibilizou o seu espaço, objetos cénicos, Guarda Roupa e Material técnico. Para a realização da aula aberta. Agradecer ao Teatro da Trindade a disponibilidade do espaço para esta apresentação final.

Um dia acredito que a Arte será o melhor veículo para sabermos viver em conjunto, estes são pequenos momentos para a construção desse futuro próximo.

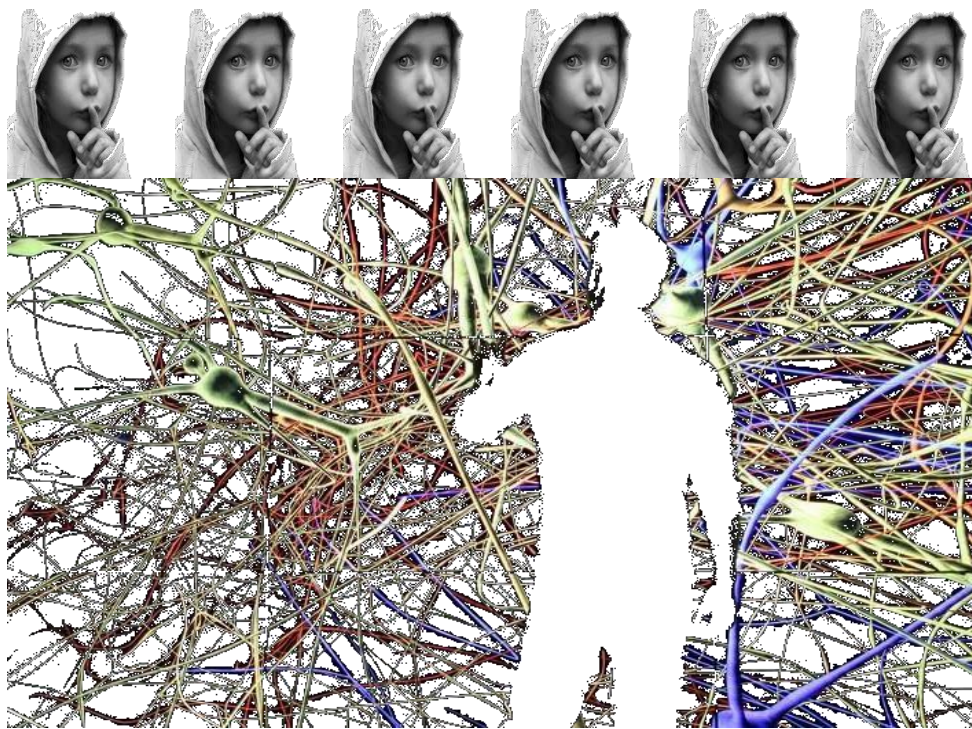
Cecília Sousa

Folha de sala Apresentação em Junho
Aula Aberta

“Olhares Sobre Hamlet” adaptação de Hamlet de Shakespeare

30 de Junho de 2016

Às 21h na Sala Nova do Teatro da Comuna



Porquê Shakespeare e o texto Hamlet

Por estarmos a comemorar os quatrocentos anos de Shakespeare, e por ser este texto um cânon da literatura mundial. O projecto desenvolve um processo que é também ele multicultural.

Porque este Projecto

Este projecto surge do confronto em muitas encenações, representações, com as resistências inerentes aos processos criativos, inibições, bloqueios, ansiedades, medos. Como as ultrapassar, mesmo que inicialmente todos os intervenientes estejam seguros? O processo criativo é um processo pessoal. As técnicas de Psicodrama estabelecem insights, devolvem a leitura para a continuidade das histórias individuais, que permitem prosseguir o processo de criação das personagens e da encenação.

As questões levantadas nesta obra, são um enorme labirinto de vivências, que nos obrigam a ir mais longe e não dar por terminada a sua representação. Em cena coexistência, todos os materiais físicos e invisíveis que permitiram o desenvolvimento do espaço cénico para o desenrolar da apresentação do texto de Shakespeare.

O processo, é justamente o material mais rico para o trabalho criativo. E o trabalho final um espelho do que cada um e todos, saborearam, digeriram nesse espaço /tempo do espectáculo.

Ficha artística

Versão cénica e Encenação - Cecília Sousa

Almeno Gonçalves – Rei, Fantasma

André Susano – Hamlet

João Cabral – Horácio

Mariana Caiado – Ofélia

Teresa Faria – Rainha

Som cedido por José Pedro Caiado

Cenografia – Cecília Sousa, consultor Luís Santos.

Desenho de Luz – Cecília Sousa, José Espada e Luís Cruz.

Operador Luz – Luís Cruz.

Operador Som

Aula Aberta do Projecto de Mestrado de Encenação

Anexo D- O Texto

“Olhares sobre *Hamlet*”, a partir de *Hamlet* de *William Shakespeare*.

"toda e qualquer expressão racional está baseada em emoções".

(Damásio, A. 2001)

Horácio - Eu, Horácio! Cumpre-me o dever de vos contar a história de Hamlet, conforme ele próprio me pediu antes de morrer. Num momento de grande desfecho sangrento, em que tantos príncipes de um só golpe foram abatidos. De atos aberrantes, carnais, decisões acidentais, matanças por acaso. Mas estou a começar pelo fim e não é essa a minha intenção. Tudo começa numa noite quando soam as baladas da meia-noite, os guardas vigiam.

Horácio - A rigorosa vigília destes guardas deve-se à necessidade de proteção dos terrenos, outrora conquistados pelo falecido Rei Hamlet ao pai de Fortinbras, cujo filho pretende agora reaver o que era de seu pai.

Horácio – Voltando ao início, a noite torna-se assustadora, pela imagem de um fantasma que visita os guardas e que em tudo se parece com o Rei Morto, mas que por nada dizer, decidem comunicar o facto a Hamlet seguindo o afeto, obrigação e dever. Já nasce a manhã, dirigem-se para o palácio. (Trombeta)

(No Palácio entram, Hamlet, Laertes, Polónio, Rei a Rainha, conselho e outros. A rainha percorre o conselho, o Rei fala.)

Rei – Embora a memória da morte do nosso querido irmão, Hamlet, esteja ainda tenra e nos caiba Manter na dor os corações, e todo o nosso reino Contrair num só trejeito de desolação, Tem a discriminação combatido tanto a natureza Que no mais austero luto pensamos nele. Quando de nós mesmos nos lembramos. (A rainha senta-se.)Por isso nossa irmã de ontem, hoje rainha nossa, E usufrutuária imperial deste estado de armas, vos tomámos, com alegria castigada, com um olhar auspicioso mas abatido, com letícia no funeral e luto no casamento, no mesmo prato pesando deleite e dor, Por esta mulher. Nem contrariámos, neste particular, os

conselhos vossos que livres puderam exercer-se. Em toda esta questão. Por tudo isto vos sou grato.

Horácio – O Rei comenta os intentos de Fortinbras reaver as terras que são suas e a ação que o Rei pretende realizar junto do tio de Fortinbras para o deter.

Neste conselho, o Rei autoriza Laertes, filho de Polónio e irmão de Ofélia a regressar a França. Dirige-se a Hamlet.

Rei – E agora, Hamlet, familiar e filho meu.

Hamlet – Um pouco mais que família, e menos que fâmulos. (Avança e pára)

Rei – Porque se adensam ainda estas nuvens sobre vós?

Hamlet – Pelo contrário, em excesso me tenho visto dado à luz.

Rainha – Meu querido Hamlet, despe essa cor de noite fechada, e deixa o olhar ver no Rei da Dinamarca um amigo. Não andes sempre de pálpebras veladas No encalço do teu nobre pai pela poeira, sabes o que a todos é comum: o que vive há-de morrer, Atravessando a natureza rumo à eternidade.

Hamlet – (Senta-se) Sim senhora a todos é comum.

Rainha – Se assim é, Porque parece em ti algo de tão particular?

Hamlet – Parece, senhora? Não, é. Do que “parece” não sei. Não é apenas este traje de tinta preta, querida mãe. Mas eu trago dentro o que excede toda a cena. Isto é só adereços de desolação.

Rei – Peço-vos lançai em terra essa dor ociosa e pensai em nós. Como se de um pai se tratara. Que o mundo saiba que sois o próximo herdeiro deste trono. E que com não menos nobreza de afeto Que o votado a um filho pelo mais afetuoso pai, vos trato eu.

Horácio – Que não parta para longe, mantendo-se junto dos seus olhares de Rei e Rainha.

Hamlet responde- “ Tudo farei o que puder para vos obedecer, senhora.”

Horácio – Saem todos.

(sentam-se em cena e tiram os seus mantos)

Hamlet – Nem dois meses morto- não nem isso, nem dois – Ela que se pendurava nele Como se de um apetite mais voraz fora crescendo Com aquilo que comia; e no entanto, passado um mês, - inconstância – o teu nome é mulher! Um magro mês, antes de gastos os sapatos Com que seguira o corpo de meu nobre pai,- casou com meu tio, Irmão de meu pai – mas tão igual a meu pai como eu de Hercules. Enfronhar-se com tal destreza entre lençóis incestuosos! Não é nem poderá vir a dar nada de bom.

Horácio e Hamlet – Encontram-se abraçam-se

Horácio – Vim assistir ao funeral de vossa mãe

Hamlet – Não foi para veres o casamento da minha mãe.

Horácio – Bem logo de seguida se fez ele.

Hamlet – Poupar Horácio, há que poupar, as carnes do funeral servem-se frias no dia do casamento. O meu pai parece-me que estou a vê-lo-

Horácio – Onde senhor?

Hamlet – No olhar da mente.

Horácio – Dizemos ter visto o fantasma do Rei, seu pai armado da cabeça aos pés. Com os olhos fixos, mas sem nada dizer. Hamlet questiona e quando acha respostas às suas dúvidas.

Hamlet – Quem me dera lá ter estado!

Horácio – Combinamos, à noite, ir até ao local onde o fantasma aparece, para que o possa ver.

Hamlet pede-nos segredo, juramos. (Afasta-se)

Hamlet – O espírito de meu pai em armas. Há algo que não está bem. Quem dera viera a noite. Até lá, fica calmo espírito. Atos malévolos rompem por fim Aos olhos dos homens mesmo que cobertos de terra malsim. (Significa - Descobre o que queria esconder-se. Hamlet sai)

Horácio – Laertes na hora de partir despede-se de Ofélia e diz-lhe para não se deixar embalar.

Ofélia – Duvidas de mim.

Horácio – Diz-lhe que Hamlet e os seus triviais favores, são impulsos, não perenes, doces mas efémeros. Nada mais.

Ofélia – Não mais do que isso?

Horácio – Laertes diz-lhe para ter cuidado, não doar o coração nem o casto tesouro abrir e manter-se na retaguarda do seu amor que sem lume ao lado se inflama quem é novo.

Ofélia – Guardarei o efeito desta boa lição como vigia dos afetos. Mas meu bom irmão não faça como aqueles pastores depravados, mostrando-me a árdua e espinhosa via para o céu, segue o caminho primaveril dos prazeres, sem atentar no que diz.

Horácio – Chega Polónio. Pai e filho despedem-se. Polónio dá conselhos morais a Laertes – O código de conduta.

- Algo que não acontece em toda história.

Horácio – Laertes parte, Polónio inquire Ofélia sobre que falavam.

Ofélia – Algo relativo a Hamlet.

Horácio – Posto isto, desenrola Polónio um sem número de cuidados pelo que Ofélia deve guardar a honra.

Ofélia – Senhor, ele importunou-me com o seu afeto de modo honroso e solenes votos sacros.

Horácio – O pai responde-lhe: Ora laços para apanhar galinholas. Eu bem sei. Como quando arde o sangue e a alma é prodiga em pôr promessas na língua. E acaba proibindo a filha de voltar a falar com Hamlet.

Ofélia – Assim farei. (saem)

(Cai a noite, Hamlet e Horácio encontram-se na noite abraçam-se)

Hamlet – O ar morde afiado, está tanto frio.

Horácio – Mordisca, e é acre o ar.

Hamlet – Que horas são?

Horácio – Estão quase a dar as doze. Aproxima-se então a hora, a que o espírito tem por costume passar. Vede, senhor, vem aí.

Hamlet – Arcanjos e ministros da graça nos defendam, vou chamar-te Hamlet, Rei, pai.

Responde-me.

Horácio – Chama-vos para irdes com ele. Não o sigais. (Tenta segurá-lo)

Hamlet - A minha vida não vale mais do que um alfinete. E, quanto à minha alma, que pode fazer-lhe, se é coisa tão imortal como ele. De novo me acena, vou segui-lo. (sai atrás do fantasma).

Horácio – Há algo de podre no reino da Dinamarca.

(Hamlet, filho, corre chega perto de Hamlet Pai)

Fantasma – (No chão local da improvisação) Ouve-me.

Hamlet – Sim.

Fantasma – Está prestes a chegar a hora Em que ao enxofre dos lumes tormentosos terei que voltar. Encosta, grave o teu ouvido aquilo que vou expor-te.

Hamlet – (Aproxima-se) Fala, juro ouvir-te.

Fantasma – Como jurarás vingar-me depois de me ouvires.

Hamlet – O quê?

Fantasma – Eu, sou o espírito do teu pai. Condenado durante um tempo vaguar de noite, e a durante o dia confinar-me num fastio de fogos, até que crimes coriáceos cometidos em horas terrenas Calcinados caiam e se purguem. Não me fora vedado contar-te os segredos desse meu lugar de detenção, podia alongar-me num conto cuja palavra mais simples Te esfolava a alma, te gelava o teu sangue novo. Ouve! Se alguma vez amaste o teu querido pai. Vingá o seu tão cruel assassínio.

Hamlet – Assassínio?

Fantasma – Ouve-me, Hamlet, Por aí se conta que estando eu a dormir no jardim, me picou uma serpente, sabe porém nobre rapaz que a serpente que picou a vida de teu pai lhe usa agora a coroa.

Hamlet – Ah Profético espírito meu! O meu tio!

Fantasma – Sim essa besta incestuosa e adúltera, a vontade da minha rainha que tão virtuosa parecia. Mas tal como a virtude nunca se deixa mover, acoste-a mesmo a luxúria num vulto divino, também o cio, preso a um anjo brilhante, depois de saciar-se em cama celeste, há-de refocilar no lixo. Mas silêncio, parece que cheiro o ar da manhã: Devo ser breve. Após adormecer no meu jardim, como era costume meu à tarde fazer sempre, nessa hora de abandono, insinua-se-me teu tio com xarope num frasco de velenho maldito, E no átrio dos meus ouvidos deixa cair. Assim a dormir me vi eu à mão de um irmão, da vida, da coroa e da rainha, ora despossuído, Ceifado no apogeu da floração do pecado, sem hóstia, inconsolado, nem santos óleos, sem a confissão ter feito, e devendo prestar contas Com todas as minhas imperfeições em mim.

Hamlet – Ah que horror! Que horror! Que grande horror!

Fantasma – Não admita, não deixes o leito real da Dinamarca ser Um divã de luxúria e incesto funesto. Mas seja como for que decidas atuar, Não violes o teu espírito, nem nada na alma, Engendres contra a tua mãe. Deixa-a com os céus. E que os espinhos que no peito se escondem A lacerem e firam. Adeus, adeus, lembra-te de mim.

Hamlet – Pelas hostes do céu! Pela terra! Porque mais? Devo juntar o inferno? Firme, fica firme coração. Lembrar-me de ti? Sim das tábuas da memória apagarei todos os registos triviais e as tuas ordens ocuparão de todo sós O secretário e livro do meu cérebro. Ah mulher absolutamente perniciososa.

Horácio – Senhor, que aconteceu senhor?

Hamlet – Ah que maravilha!

Horácio – Contai-nos senhor.

Hamlet – Não que o ides contar depois.

Horácio – Que quereis que façamos? (Hamlet afasta-se com Horácio)

Hamlet – Não conteis a ninguém o que esta noite aqui vistes. Jurai segredo.

Fantasma – Jurai!

Hamlet – Ah, velha toupeira, sabes esburacar a terra tão rápido?

Horácio – Ah pela noite e pelo dia, que estranha maravilha!

Hamlet – Dá-lhe por isso guarida como a um estranho se deve. Há mais coisas no céu e na terra Horácio, do que se sonha na vossa filosofia. (Afastam-se) Entremos no palácio. (Página 71 livro)

Horácio – Polónio encontra-se com um seu servo Reynaldo para que consiga informações de como se porta seu filho Laertes, diversificando imagens e situações para que não lhe escapem as possíveis ocasiões de falta.

Ofélia – Ah Senhor, senhor fiquei tão assustada.

Horácio – Com o que senhora, responde seu pai.

Ofélia – Senhor estava eu a costurar na minha câmara quando Hamlet, de gibão todo desabotoado, sem chapéu na cabeça e meias sujas, As ligas desatilhadas como aros nos tornozelo, Tão pálido como a camisa, os joelhos a bater, E uma cara de aspeto tão digno de lástima Como se tivesse sido libertado do inferno Para contar horrores, à minha frente surgiu.

Horácio – Polónio questiona se terá sido uma dor de amor que o pôs assim. Ofélia continua a descrição dos grotescos gestos de Hamlet. O Pai dirige-se com filha ao Rei para que se saiba, já que calado, pode levar a maior pena do que a odio, se revelado o amor.

Horácio – Na Corte o Rei e a Rainha comentam as alterações de Hamlet. Falam a Rosencrantz e Guildenstern, jovens da mesma idade de Hamlet, para que se entenda o que esconde nas suas mudanças. Chegam novas da vontade travada de Fortinbras, por seu tio. E a certeza de nada mais terem a recear no reino da Dinamarca, deste, que lhes pede somente uma passagem segura pelo reino. Terminados estes assuntos de estado. Polónio conta a sua mais recente descoberta. Hamlet está Louco por amor! Resultado de recusa de Ofélia, por seguir as instruções precisas dadas por seu pai. Como confirmação da verdade, sugere Polónio um encontro com Ofélia e Hamlet, sob sua escuta.

-Todos -

Seguem-se conversas Polónio, Hamlet; Rosencrantz, Guildenstern – Hamlet; Rei, Rainha, Rosencrantz, Guildenstern, tudo na mesma, tudo se mantém desconhecido da causa da Loucura de Hamlet – Está ou não está louco Hamlet, o que o fará voltar aos seus modos antigos. Entretanto chegam ao palácio um conhecido grupo de actores.

Hamlet – (dirige-se para o publico) Cumprimenta-os. Haverá uma representação. Sereis capazes de representar O assassinio de Gonzaga? Caros amigos! Bem-vindos! Deixo-vos até logo à noite.

Horácio - Os actores são acompanhados e tratados por Polónio.

Hamlet - Agora estou sozinho, que trôpega criatura eu sou. Não é monstruoso que o actor, Por uma ficção apenas, um fumo de paixão, tenha forçado tanto a alma ao que concebeu Que, por ela alterado, a cara lhe empalidece, de lagrimas nos olhos e tumulto no aspecto, a voz tolhida, e todos os actos moldando-se Na forma que imaginou? E tudo por nada? Enquanto eu, nada sei dizer – nem por um rei, a cuja propriedade e muita amada vida Gravosa derrota se cometeu. Serei covarde? Ah que besta sou! Que bravura esta, Que eu, o filho de tão querido pai amassado, Impelido à vingança pelo céu e ela terra desfie como uma puta um coração em palavras, e caia no insulto como uma verdadeira putefia, fora! Fora com isto, fora! A obra e o engenho! Ouvi dizer que criaturas culpadas Foram pelo artifício de uma cena, tão percutidas na alma que ai mesmo Proclamaram alto os seus malefícios. Direi aos actores que encenem algo como a morte de meu pai. O espirito que vi pode bem ser o demónio. O demónio é capaz dada a minha fraqueza e melancolia me iludir e me danar. A peça é a coisa com que vou enlaçar a consciência do Rei.

Horácio – Rei, Rainha e Polónio mantêm a esperança de deslindar a causa da loucura de Hamlet na conversa entre este e Ofélia. Ouvem-no chegar e escondem-se.

Hamlet – Ser ou não ser, eis a questão: Se é mais nobre no espirito sofrer As fundas e flechas da Fortuna ultrajante, Ou brandir armas contra um mar de agravos, E, opondo-os, fazê-los cessar. Morrer- dormir, Mais nada; e num sono dizer que cessou O torno no peito e os mil choques naturais De que a carne é herdeira: heis uma consumação Que devotamente se busque. Morrer, dormir; Dormir, porventura sonhar – ah, é esse o estorvo Pois nesse sonho da morte que sonhos virão, Quando nos desligarmos deste liame mortal, não nos deve fazer pensar- é esse o aspeto

Que calamidade faz de tão longa vida. Pois quem aceitara a férula e açoites do tempo, o dolo do opressor, a contumélia de insolentes A dor de um amor repellido, as demoras legais, A insolência do lugar, e os vários gravames Que o mérito paciente sofre dos incapazes, quando por si mesmo podia dar-se livrança Com um punhal despido? Quem alçara fardos, grunhindo a suar sob tão estafada vida, se não que o temor de algo depois da morte, Esse país não descoberto de cujo término Viajante nenhum retorna, encadeia a vontade, E antes nos faz sofrer os males que temos Do que refugiarmo-nos em outros desconhecidos? Assim faz de nós todos a consciência cobardes, E assim o natural rubor da resolução Cai enfermo desse modo pálido de pensar, E empresas de grande rasgo e momento Por reflexões dessas o decurso divertem E perdem o nome de ação. Silêncio Agora. A bela Ofélia. Ninfa nas tuas preces sejam os meus lábios lembrados.

Ofélia – Como tendes passado todos estes dias

Hamlet – Bem obrigado.

Ofélia – Senhor tenho lembranças vossas Que há muito vos queria devolver, Peço-vos que as tomeis agora.

Hamlet – Não, eu não. Eu nunca vos dei nada.

Ofélia – Meu honrado senhor, muito sabeis ter dado, E, com elas palavras infusas de tão doce hálito Que se evolaram mais ricas. Perdido o perfume, Tomai-as de volta; pois a um espirito nobre Presentes caros apoucam se o dador nos fere. Ei-los aqui senhor.

Hamlet – Sois honesta?

Ofélia – Senhor?

Hamlet – Bela?

Ofélia - Que quereis dizer, senhor?

Hamlet – Que sois bela e honesta, não busque a honestidade trato com a beleza.

Ofélia - Pode a beleza ter melhor comercio do que com a honestidade, senhor?

Hamlet – Na verdade pode, pois mais facilmente torna o poder da beleza a honestidade chula do que pode a honestidade fazer da beleza algo a si parecido. Foi isto em tempos paradoxo, mas a época torna-o hoje possível. Tempo houve em que vos amei.

Ofélia – De facto, senhor, fui levada a querer que sim.

Hamlet – Não devias ter crido nisso, pois não pode a virtude inocular-nos a casta que dela não guarde travo. Eu nunca te amei.

Ofélia – Mais enganada fui eu.

Hamlet – Poem-te a mexer para um convento. Ou preferes andar a parir pecadores? Eu mesmo sou indiferentemente honesto, e no entanto, podia acusar-me de tais coisas que era melhor a minha mãe nunca me ter parido. Somos todos pessoas incertas, não acredites em nenhum de nós. Põem-te a andar para um convento. Onde está teu pai?

Ofélia – Em casa senhor.

Hamlet – Fecha-o bem dentro de portas, que não faça de tolo senão em sua casa. Adeus.

Ofélia – Oh meu Deus ajudai-o!

Hamlet – Se te casares toma esta praga em dote: Sejas casta como o gelo e pura como a neve. Para um convento, anda. Adeus.

Ofélia – Oh divina providência curai-o.

Hamlet – Já ouvi que chegue das vossas pinturas. Dá-vos Deus uma cara e vós trocai-la por outra. Maneai-vos com momices, ponde-vos a ciciar, dais alcunhas Às criaturinhas de Deus, e ao atrevido chamais sóbrio, Chega, não entro em mais nada disto, pôs-me doido. Juro-vos que não vai haver mais casamentos. Os que já estão casados todos menos um hão – de viver. Para um convento, anda.(sai)

Ofélia – Ah que nobre espirito foi aqui derrubado! A rosa e a esperança do estado esplendido, o espelho da moda e o molde das formas, o olhado por todos os que olham assim caído! E eu, das damas a mais ditosa e desolada. Vejo agora essa forma nobre e brilho da juventude em flor queimados pelo êxtase, Ah, que dor a minha, A de ter visto o que vi, a de ver o que vejo.

Rei – Amor? Os seus afetos não tendem para tal, Nem o que disse, embora em parte disforme decorria da loucura. Há algo no seu espirito Em que a melancolia se senta a chocar, e o que então sai do ovo, receio-o bem, Perigo qualquer será; e para impedi-lo, resolvi já: rápido irá para Inglaterra. A loucura dos grandes não se pode descurar

Horácio - Convida algumas pessoas do público para representarem.

Hamlet – (dirige-se a elas) Dizei a fala, peço, como a enunciei, se a declamares como fazem muitos dos vossos actores mais vale que um arauto me berre os versos. Nem com a mão vos ponde a cortar assim o ar, antes docilmente o fazeis. Ofende-me cá dentro ouvir o estardalhaço de um fulano de peruca e pó a despedaçar uma paixão esmifrando-a em verdadeiros farrapos. Dizei aos actores que se apressem o Rei a e Rainha chegaram.

Hamlet - Explica aos actores como procedem na cena de mimica. Atrás da cortina.

Horácio – (Arruma o público de frente para a cortina).

Hamlet - ...Observa as reações do Rei.

Horácio – Muito bem senhor.

Hamlet – Estão a chegar devo parecer distraído.

Rei – Como se chama a peça

Hamlet – A Ratoeira.

(Todos se sentam – Início da mímica, no momento da ação de verter o liquido dentro da orelha.)

Hamlet - Envenena-o no Jardim para lhe tirar o que é dele.

(O Rei levanta-se e sai)

Rei – Luzes! Luzes! Parai com o teatro. (Rainha, observa a Hamlet mas sai também)

Rainha – Luzes, luzes.

Hamlet (Junto de Horácio) - Ponho mil libras na palavra do fantasma. Viste?

Horácio. Muito bem senhor.

Hamlet – Ah, ah música; vá flautas Que se o Rei da comédia não gostou, Então é porque ...pronto, não gostou. Vá! Musica!

Horácio – Hamlet é mandado chamar à presença de sua mãe.

Hamlet – Dir- lhe-ei punhais! Mas não usarei nenhum.

(Ao cruzar o espaço encontra o Rei a rezar)

Rei – A minha ofensa é fétida, fede aos céus; o homicídio de um irmão. Rezar não posso. Apesar do desejo a culpa trava-me o forte impulso. Mas que oração me há-de valer? Perdoai o meu vil homicídio? Não pode ser porque estou ainda em mão Dos despojos porque cometi o assassínio. A minha coroa, a minha ambição, a minha rainha. Pode-se ser perdoado e guardar a ofensa feita? E agora que nos resta? Ver do que a penitência é capaz? De que não será? Ajudai-me anjos! E tu coração de fios de aço, Sê mole como músculo de menino acabado de nascer. Talvez venha tudo a dar em bem.

Hamlet – Agora fazia-o em dois tempos, agora está a rezar. E agora se fará. E deste modo vai para o céu; Assim me vingou eu. Isto merece ser ponderado. Quem sabe dele o mérito senão a providência? Vingou-me então, Se o mato no momento em que purga a alma, e esta pronto e preparado para a passagem? Não. Bainha-te, espada e aguarda mais horrível assestar.

Rei – As palavras sobem, os pensamentos ficam neste lugar. Palavras sem pensamento nunca ao céu hão-de chegar.

(Nos aposentos da Rainha)

Hamlet – Dizei mãe que quereis de mim?

Rainha – Hamlet muito ofendestes teu pai.

Hamlet – Senhora muito ofendestes meu pai.

Rainha – Vá, vá, respondeis com língua ociosa.

Hamlet – Ora, ora, questionais com língua malévola.

Rainha – Hamlet que é isso

Hamlet – Que quereis dizer?

Rainha – Esqueceis quem sou?

Hamlet – Por Deus de modo nenhum. Sois a rainha, a mulher do irmão do vosso marido. E, ah!

Quem dera que assim não fora, sois minha mãe,

Rainha – Chega vou chamar alguém- que te fale como mereces.

Horácio – Atrás do pano Polónio escondido ouve a conversa.

Hamlet – Vá, sentai-vos, que daqui não saireis. Não ireis até que vos ponha o espelho à frente.

Em que possais ver o vosso recesso mais intimo.

Rainha – Que tencionas fazer? Não me queres matar? Ajudem-me!

Horácio – Grita, pedindo ajuda.

Hamlet – Que é isto? Uma ratazana morta, morta por um ducado.

Rainha – Meu deus o que fizeste?

Hamlet – Sei lá! É o Rei?

Horácio – Hamlet descobre Polónio. Agride a mãe com palavras de odio.

Rainha – Que fiz eu para que ouses sacudir a língua Com tão rude alarido contra mim?

Horácio – Mostra a sua mãe o erro em que ocorreu.

Hamlet – Não tendes olhos para ver? Como pudestes deixar o pasto de tão bela montanha E de um pântano engolir? Não tendes olhos para ver? Não me digas que é amor!

Horácio - e por ai fora até a conseguir fazer sentir...

Rainha – Viras-me os olhos para o mais fundo da alma...

Hamlet - ...Vive assim no choco fedorento de uma cama cevada...

Rainha – Essas palavras raspam-me os ouvidos como punhais...Chega meu querido Hamlet.

Chega!

Hamlet – Um Rei de trapos e farrapos.

(Entra Fantasma) Salvai-me e sobre mim parai as vossas asas, Anjos da guarda! Que quer vosso vulto majéstico?

Rainha – Meu Deus! Enlouqueceu!

Fantasma – Hamlet, Venho afiar o teu quase rombo propósito. O espanto apodera-se de tua mãe.

Ah insinua-te entre ela e a sua alma em armas.

Horácio – Hamlet explica a sua mãe com quem fala...

Hamlet Vede acolá como se afasta. O meu pai nas vestes que trazia quando vivia. Vede como sai.

Rainha – Isso é cunhagem própria do vosso cérebro. Em tais criações incorpóreas é a insânia Muito hábil.

Hamlet – Não é loucura o que vos disse. Não entorneis na alma essa unção lisonjeira De que é a minha loucura que fala, não a vossa falta.. Confessai-vos aos céus, Penitenciai-vos do passado, evitai o que há-de vir. Perdoai-me esta virtude, Que na flacidez destes tempos distendidos. A própria virtude ao vício perdão tem de pedir. Sim, curvar-se e pedir licença de lhe fazer bem.

Rainha – Hamlet, partiste-me o coração em dois.

Hamlet – Deitai fora a parte pior. E vivei mais pura com a outra metade. Boa noite. Mas não para a cama do meu tio.

Rainha – Que hei-de fazer?

Horácio – Hamlet discorre uma serie de conselhos sábios e porque tem de partir para Inglaterra conforme ficou decidido despede-se da Rainha, arrastando Polónio. Entra o Rei)

Rei – Que se passa com Hamlet?

Horácio – A rainha conta-lhe como Hamlet mata Polónio.

Rei – A liberdade dele é cheia de ameaças contra todos, como poderá justificar-se tão sangrento ato. Rédea devia ter posto a este jovem louco, Mas tal afeto era o nosso, que não quisemos enfrentar o que se impunha. Para onde foi.

Horácio – O Rei manda procurar Hamlet e trazer o corpo de Polónio. De seguida Hamlet é enviado para Inglaterra. Despedem-se. Ao entrar no barco cruzam-se com tropas do sobrinho de Fortinbras.

Hamlet – Dois milhares de almas e vinte mil ducados...abcesso de muita prosperidade e paz, que por dentro rebenta e por fora não mostra, Porque razão morre o homem.

Horácio –No palácio Ofélia é anunciada à Rainha que teima em não a querer receber. Seria bom que falassem pois pode espalhar ideias em cabeças mal intencionadas.

Rainha - Ela que entre

Ofélia - Onde está a bela majestade da Dinamarca?

Rainha – Como estás, Ofélia?

Ofélia – Como hei-de teu amor distinguir

De um outro amor qualquer?

Pela vara e chapéu vieira

Mais a sandália no pé

Rainha – Ah, tão doce senhora, que quer esta canção dizer?

Ofélia – Que dizeis? Não, ouvi, peço-vos.

Senhora, morto está e foi-se. A cabeça leiva de erva verde

E uma pedra só aos pés.

Ah!

Rainha – Vá ouve Ofélia-

Ofélia – Ouvi, peço-vos.

(Canta) Branca a mortalha qual no monte a neve-

(entra o Rei)

Rainha – Vede isto senhor.

Ofélia – (Canta) Guarneçada com cópia de doce flor~

Que à cova não há quem chorando o leve

Com bátegas de vero amor.

Rei – Como estais, bela donzela?

Ofélia – Bem, Deus vos pague. Por aí se diz que o mocho era filho da padeira. Por Deus, sabemos o que somos, mas não sabemos no que podemos vir a dar. Que Deus guarde vossa mesa.

Rei – está com a ideia no pai.

Ofélia – Rogo-vos que não faleis disso, mas quando vos perguntarem o que isso quer dizer, lhes respondais assim

(canta) Amanhã é dia de São Valentim, logo pela manhã cedo, serei, E de conversa aí me porei.

Da cama se ergue ele e veste, E do quarto a porta abre, Aberta à donzela que donzela de lá

Não mais saiu.

Rei - Querida Ofélia –

Ofélia – Agora, sem jura nenhuma, vou , com efeito, acabar.

Por Jesus e pela santa Caridade, sem vergonha nem pudor

Os rapazes em podendo logo o fazem-

Pelo lenho vos juro são culpados.

Disse ela então: “ Antes de me virares, comigo prometeste casares.”

Responde-lhe ele,

“ Feito o teria, olha ali ia o sol, Se para a cama não tivesses vindo. “

Rei – Há quanto tempo ela está assim?

Ofélia - Espero que tudo acabe bem. Temos de ser pacientes. Mas não consigo deixar de chorar quando penso que o pousaram no chão frio. O meu irmão há-de saber disto. Por isso vos dou graças pelo vosso cuidado. Trazei a minha carruagem. Boa noite, minhas senhoras, boa noite. Queridas senhoras, boa noite, boa noite. (Sai).

Rei – Segui-a de perto; Guardai-a com cuidado, peço-vos. As tristezas quando vêm não veem só como vigias, Mas em hostes. A pobre Ofélia De si mesmo separada e de seu juízo pleno, sem o qual somos pinturas ou só animais; Chega de França em segredo o irmão dela,

(Alarido de fora)

Horácio – Laertes vem e desarma os homens do Rei. A ralé crisma-o amo. E, como se o mundo estivesse agora a começar, esquecida a antiguidade e ignorado o costume, grita: quem elege somos nós! “ Laertes será Rei”. Chapéus, mãos e línguas às nuvens o exaltam: “ Laertes será Rei, Laertes é Rei.”

Rei – Partiram as portas.

Horácio – Entram Laertes e os seus seguidores. Laertes diz, onde está o Rei? E manda os seus seguidores ficarem lá fora. Vira-se para o Rei e chama-lhe Rei maldito.

Rei – (segurando-o) Tende calma, meu bom Laertes.

Horácio – Laertes responde-lhe que Gota de sangue calma faz de mim bastardo,

Rei – Qual é a razão Laertes Desta tua rebelião?

Não receeis pela nossa pessoa. É tal a divindade que envolve o vulto do Rei Que a traição só entrevê o que pretende fazer, que de si mesmo pouco faz. Diz-me Laertes, Por que estás tão exaltado_

Horácio – Laertes pergunta. Onde está o seu pai?

Rei – Morto.

Rainha – Mas não por ele.

Rei – Ele que pergunte o que tem a perguntar

Horácio – Laertes quer saber porque está o seu pai morto, e na sua exaltação vai dizendo: Não brinqueis comigo. Ao diabo a lealdade! As juras dou ao demónio! Para o poço mais fundo, salvação e consciência! Desafio a maldição. A um tal ponto cheguei, que ambos os mundos voto ao desmando, aconteça o que quiser, pois vingado serei o mais duramente possível.

Rei – Quem te impede?

Horácio – Laertes responde que o seu querer e não o do mundo todo. E o Rei conta - lhe que não foi ele quem matou o seu pai. Entra Ofélia.

Ofélia – Não há-de voltar de novo?

Não há-de voltar de novo?

Ah que tão infausta sorte. Deita-te no leito de morte Que não há-de voltar de novo.

Branca a barba como a neve, e toda de linho a cabeça. Partido se foi tão leve. Nosso pranto não se meça.

E Deus da lama se apiede. E todas as almas cristãs, Deus vos acompanhe.

Horácio – Laertes, aumenta a sua dor, vendo sua irmã em tal estado.

Rei – Laertes, deixa-me comungar com a tua dor, Ou de um direito me privas. Aparta-te um pouco. Elege os mais graves amigos que quiseres, se por mão própria ou colateral que seja nos julgarem culpado, nosso reino daremos, nossa coroa e vida, e tudo que de nosso temos, Como reparação tua. E juntos com a tua alma oficiaremos Para o devido alimento lhe dar.

Horácio: Laertes responde – Assim seja. Saem. Recebo nesta altura cartas de Hamlet uma para mim e outras para entregar ao Rei. Fico a saber que Hamlet foi levado por piratas e que não seguiu para Inglaterra, serei levado à sua presença pelos homens que trouxeram as cartas. O rei

conta a Laertes como morreu seu pai, Polónio, a morte de Polónio a ele Rei se destinava. Pelo amor da mãe ao filho culpado, nada fez contra Hamlet.

Neste momento O Rei recebe as cartas de Hamlet, toma conhecimento da sua chegada.

Laertes fica ansioso para realizar a sua vingança. O Rei sugere a realização de um duelo.

Laertes conta como irá olear a sua espada com um unguento mortal, comprado a um saltimbanco, que onde faça sangue não há cataplasma tão rara, que da morte possa salvar, o que arranhado por ela for. A ponta molharei com gota deste contágio, que, raspe-o ao de leve, Morte lhe possa dar.

Rei – Pensemos um pouco mais nisto. O plano deve ter outro de contingência que possa resultar, Se na tentativa este falhar. Silencio. Deixai-me pensar. Já sei. Quando na refrega vos sentirdes afoguedo e seco- Podendo para tal tornar os assaltos mais violentos- E nos pedir ele de beber, para ele terei pronto Um cálice para a ocasião, que logo que dele prove, Se por acaso tiver escapado à investida do vosso veneno Doutro modo se logre o nosso intuito. Que alarido é este?

Rainha – Cresce um mal no encaço de outro, Tão rápido se sucedem. Afogou-se vossa irmã.

Um salgueiro há que cresce atravessado o ribeiro...

Horácio – Sai a rainha tomada de sofrimento pela loucura Oféliana. O meu encontro com Hamlet dá-se junto dos coveiros.

Coveiro1 – Quem é que constrói mais solido do que um pedreiro, um armador ou um carpinteiro.

Coveiro2 – Hum.

Coveiro 1 – Quem é que constrói mais solido do que um pedreiro, um armador ou um carpinteiro.

Coveiro2 – Hum.

Coveiro 1 – Quem é que constrói mais solido do que um pedreiro, um armador ou um carpinteiro.

Coveiro 2– vá diz lá tu e deslinda isso.

Coveiro1 – Espera já digo.

Coveiro2-Siga

Coveiro 1- Um coveiro que as casas que faz hão - de durar até ao dia do júízo final!

Hamlet – Não terá este homem senso no que faz, que cante quando cava sepulturas.

Horácio – O hábito criou-lhe essa displicência nos modos.

Hamlet – Aquela caveira teve língua e soube em tempos cantar, não podia ser este o crânio de um advogado. Vem ai o Rei a Rainha E os seu seguidores. Abriguemo-nos um momento e ouçamos. Laertes é um rapaz muito nobre. Repara. (Ofélia deposita o fato em terra)

Horácio – Laertes pede para baixarem o corpo da irmã à terra.

Hamlet – O que? A bela Ofélia?

Rainha – Mimos para quem tão mimosa foi.

Horácio – Laertes desce à cova da irmã para uma última vez a abraçar.

Hamlet – Quem é aquele cujo sofrimento é de tal modo enfático, cujo narrar de magoas Seduz as estrelas que erram e as pregas imoveis Como ouvintes de maravilha feridos? Sou eu, Hamlet o Dinamarquês

Horácio – Laertes ouvindo isto envolve-se em luta com Hamlet.

Rei – Separai-os.

Rainha – Hamlet, Hamlet.

Horácio – Querido senhor parai.

Hamlet – Com ele sobre este tema me disputarei até que as pálpebras cessem de bater-me.

Rainha – Ah meu filho, de que tema falas tu?

Hamlet – Eu amava Ofélia. Quarenta mil irmãos eram incapazes de com o seu módico amor.

Minha soma igualar. Que farias tu por ela.

Rei – Ela está doido Laertes.

Rainha – Pelo amor de Deus deixai-o em paz.

Hamlet – Pelas chagas de Cristo, diz-me o que farias. Queres chorar, lutar, jejuar, despedaçar-te, Emborcar vinagre, engolir um crocodilo? Faço-o eu. Enterra-te vivo com ela que também eu o faço. E se te pões a gritar, hei-de berrar tanto como tu.

Rainha – Isto é mera loucura.

(Todos se retiram)

Horácio – Hamlet desconhece a razão do odio de Laertes Mas afirma fazer o que terá de ser feito. Fica comigo e conta-me a intenção do Rei o matar pelas mãos de Rosencrantz e Guildenstern e como forjou as cartas para matarem que o iria matar. Confirma Hamlet o seu desejo de esgrimir com Laertes. A rainha pede para que Hamlet seja cortês com Laertes antes de começarem a esgrimir. Ainda o tento demover.

Hamlet – Nem pensar. Desafiamos augúrios. Se for agora, não virá a ser, se não vier a ser, há-de ser agora; se não for agora há-de no entanto vir a ser. Estar preparado é tudo. Se homem nenhum de nada que deixa nada sabe, que importa se cedo é forçado a partir? Deixa estar.

(O texto que se segue é dividido por todos os actores) A mesa estava preparada. Chegaram todos. Os criados pelas ordens do Rei trouxeram as taças com o vinho. Hamlet pede desculpa

pela loucura que o levou a cometer o assassínio de Polónio, Laertes tomado de dor não procura conciliação. O rei brinda a Hamlet, a Rainha sofria por Hamlet, Laertes, começava a pesar-lhe a consciência mas agia de acordo com ordens do Rei. A rainha bebe a taça de vinho envenenada. Na confusão trocam-se as espadas. Laertes é ferido por Hamlet, a Rainha cai morta, por causa do vinho envenenado. Laertes sente-se a morrer pela sua própria traição. Hamlet apercebe-se da traição, Laertes diz a Hamlet ferido que não terá mais que meia hora de vida. E que o Rei é o culpado da morte da Rainha. Hamlet fere o Rei, Laertes perdoa a Hamlet as mortes suas e de seu pai.(A medida que morrem, os personagens depositam os fatos no chão)

Hamlet – Horácio tu vives ainda, relata-me, e ao que me move, aos que o não sabem. Se alguma vez me tiveste no coração, ausenta-te da felicidade por um instante E, neste mundo duro, na dor o ar inspira para a história me contares. Não viverei para ouvir as novas de Inglaterra mas prevejo que a eleição venha a recair em Fortinbras. Na morte lhe dou o meu voto. Diz-lhe tu isto e as razões aproximadas que a tal levaram o resto é silêncio (Entrega o fato a Horácio)

Horácio – Assim se parte um coração nobre. Boa noite doce príncipe, Que revoadas de anjos te laudem o descanso. (Horácio deposita o fato no chão)

Mandai que estes corpos Num palco elevado à vista sejam erguidos, E deixai-me contar ao mundo que o não sabe. Como tais coisas se passaram.

Fortinbras – Chamai os mais nobres para que a isto assistam. Por mim abraço consternado esta minha fortuna. Tenho presente na memória algum direito a este reino que a oportunidade me convida a publicar. Ergam Hamlet. Levem estes corpos.

Fim

Junho de 2016

Anexo E - Fotos

Anexo 2 – Fotos Ensaios Junho *Olhares sobre Hamlet*

Junho de 2016

Foto 1 - Exercício de estátuas 1 - (Da esquerda para a Direita) – João Cabral - Horácio; Mariana Caiado – Ofélia; Teresa Faria – Rainha; Almeno Gonçalves – Rei; André Susano – Hamlet.



Foto 2 - Exercício de estátuas 2 - (Da frente para trás) –Teresa Faria – Rainha; Almeno Gonçalves – Rei; João Cabral - Horácio; Mariana Caiado – Ofélia; André Susano – Hamlet.

A mesma estátua no momento de troca de papéis. Junho 2016



Ensaios mês de Outubro 2016

Exercício estátua para a personagem Ofélia – (Da esquerda para a direita) Isabel Sousa – Ofélia, André Susano – Hamlet, João Cabral – Horácio.



Foto 2: Estátua Ofélia: João Cabral e André Susano. Foto 3 Ensaio André S. Teresa F. Cecília Sousa

Foto 2

Foto 3

