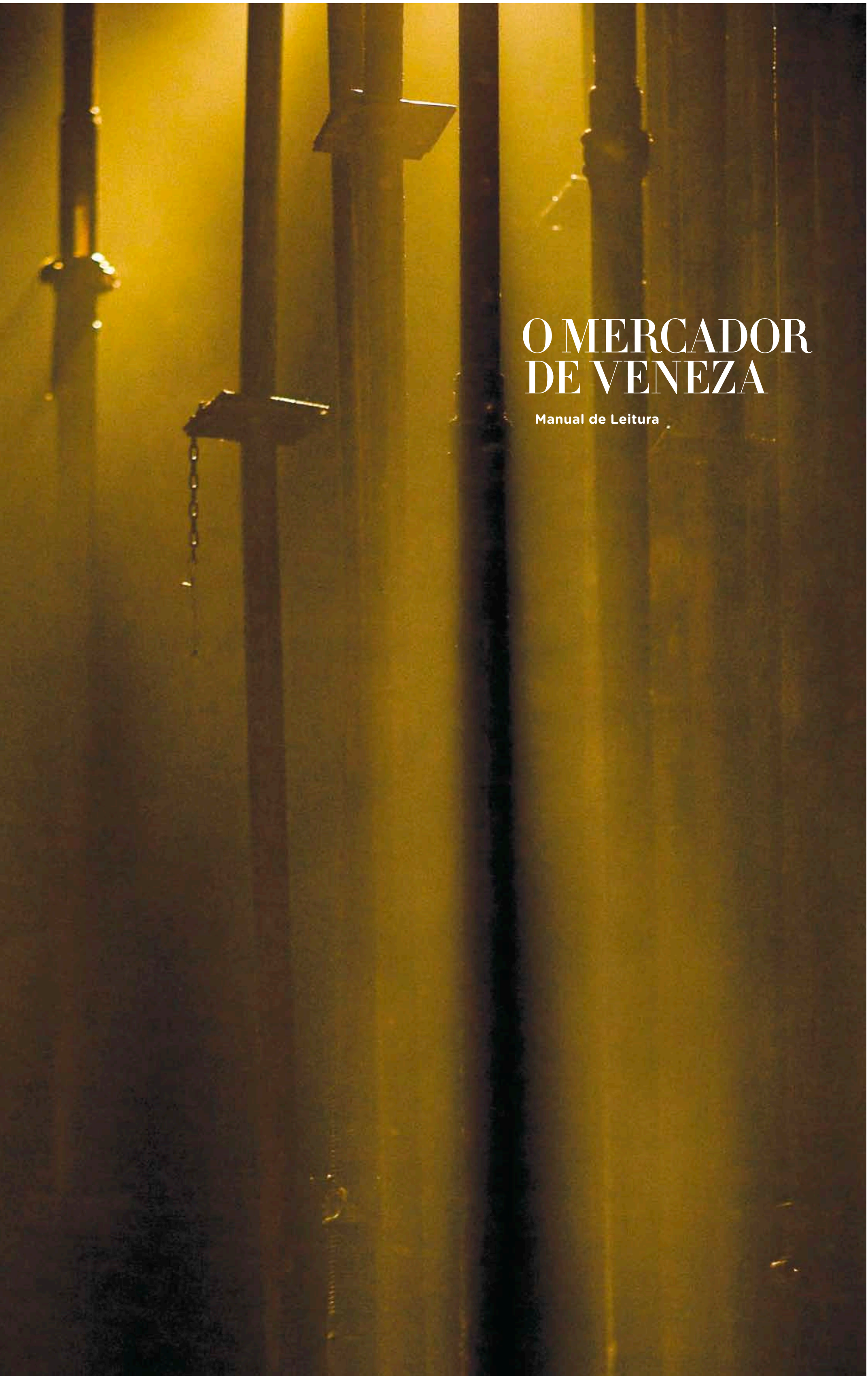


O MERCADOR DE VENEZA

Manual de Leitura

O MERCADOR DE VENEZA

***The Merchant of Venice* (ca. 1596)**

de **William Shakespeare**
tradução **Daniel Jonas**
versão livre **Ricardo Pais, Daniel Jonas**

encenação **Ricardo Pais**
cenografia **Pedro Tudela**
figurinos **Bernardo Monteiro**
música **Vítor Rua**
desenho de som **Francisco Leal**
desenho de luz **Nuno Meira**
assistência de encenação **Nuno M Cardoso**
preparação vocal e elocução **João Henriques**

interpretação
Albano Jerónimo *António*
António Durães *Shylock*
João Castro *Salério; Príncipe de Aragão*
Jorge Mota *Solânio; Duque de Veneza*
José Eduardo Silva *Lorenzo*
Lígia Roque *Nerissa*
Luís Araújo *Lancelote Gobo*
Micaela Cardoso *Pórcia*
Paulo Freixinho *Velho Gobo; Tubal; Príncipe de Marrocos*
Pedro Almendra *Bassânio*
Pedro Frias *Graziano*
Sara Carinhas *Jessica*
e **Pedro Jorge Ribeiro** *Criado; Funcionário de Tribunal; Serviçal; Mensageiro; Stefano*
Pedro Manana *Leonardo; Funcionário de Tribunal; Criado; Serviçal; Baltazar*

preparação e coordenação de movimento **David Santos**

A gravação da banda sonora contou com a participação de **Carlos Zíngaro** (violino), **Manuel Guimarães** (piano) e **Artur Guimarães** (piano), cuja especial criatividade interpretativa agradecemos.

coordenação de produção **Maria João Teixeira**
assistência de produção **Mónica Rocha**
direcção técnica **Carlos Miguel Chaves**
direcção de palco **Rui Simão**
direcção de cena **Pedro Guimarães, Pedro Manana**
cenografia (coordenação) **Teresa Grácio**
guarda-roupa e adereços **Elisabete Leão** (coordenação); **Teresa Batista** (assistência); **Celeste Marinho** (mestra-costureira), **Nazaré Fernandes, Virgínia Pereira, Esperança Sousa, Maria Rosa Sousa** (costureiras); **Joana Machado** (costureira -estagiária); **Isabel Pereira, Ana Novais, Lícia Cunha** (aderecistas de guarda-roupa); **Ana Novais** (pesquisa de materiais); **Guilherme Monteiro, Dora Pereira, Nuno Ferreira** (aderecistas)
luz **Filipe Pinheiro** (coordenação), **Abílio Vinhas, José Carlos Cunha, Nuno Gonçalves**
maquinaria **Filipe Silva** (coordenação), **Joaquim Marques, Jorge Silva, Adélio Pêra, Lídio Pontes, Paulo Ferreira**
som **Joel Azevedo, António Bica, Daniel Quintã**
cabelos **Sano de Perpessac**
maquilhagem **Marla Santos**
auxiliar de camarim **Laura Esteves**
fotografia de cena **João Tuna**

produção TNSJ

estreia **[7Nov08] TNSJ (Porto)**
dur. aprox. **[2:30] com intervalo** · classificação etária **M/12 anos**

Teatro Nacional São João
6–18 Janeiro 2009

terça-feira a sábado 21:30 domingo 16:00

apoios

apoios à divulgação

agradecimentos
Polícia de Segurança Pública
University of Chicago Press
Janet Adelman
José António Strena
Yvette K. Centeno
Ferrão Filipe
João Coelho

edição **Centro de Edições do TNSJ**
coordenação **Pedro Sobrado**
documentação **Paula Braga**
design gráfico **João Faria, João Guedes**
fotografia **João Tuna**
impressão **Aprova, AG**

Teatro Nacional São João
Praça da Batalha
4000-102 Porto
T 22 340 19 00 F 22 208 83 03

Teatro Carlos Alberto
Rua das Oliveiras, 43
4050-449 Porto
T 22 340 19 00 F 22 339 50 69

Mosteiro de São Bento da Vitória
Rua de São Bento da Vitória
4050-543 Porto
T 22 340 19 00 F 22 339 30 39

www.tnsj.pt
geral@tnsj.pt

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espectáculo. O uso de telemóveis, *pagers* ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os actores como para os espectadores.

Ministério da Cultura

TNSJ Teatro Nacional São João Porto

O TNSJ É MEMBRO DA
União dos Teatros da Europa

MECENAS TNSJ
REN

“Depressa, vamos, correi já essa cortina.”

Nerissa – *O Mercador de Veneza* (Acto II, Cena 9)

E revelai os nomes de todos os que “sem rosto” fazem da nossa casa o cofre, até agora inexpugnado, que é este Teatro.
A vós:

Abílio Barbosa, Abílio Vinhas, Adélio Pêra, Ana Almeida, Ana Dias, Ana Roxo, António Bica, António Ferreira, António Pedra, António Quaresma, Beliza Batista, Bernardina Costa, Carla Simão, Carlos Barbosa, Carlos Coelho, Carlos Magalhães, Carlos Miguel Chaves, Carlos Sousa, Cátia Esteves, Celeste Marinho, Cristina Carvalho, Delfina Cerqueira, Diná Gonçalves, Domingos Costa, Dora Pereira, Elisabete Leão, Emanuel Pina, Eunice Basto, Fátima Tavares, Fernando Camecelha, Fernando Costa, Fernando Neves, Filipe Pinheiro, Filipe Silva, Francisca Carneiro Fernandes, Francisco Leal, Goretti Sampaio, Guilherme Monteiro, Hélder Sousa, Helena Carvalho, Isabel Pereira, Joana Guimarães, Joana Pereira, João Coelho de Almeida, João Faria, João Guedes, João Luís Pereira, João Tuna, Joaquim Marques, Joaquim Ribeiro, Joel Azevedo, Joel Santos, Jorge Rebelo, Jorge Silva, José Carlos Cunha, José Luís Ferreira, José Matos Silva, José Pêra, José Rodrigues, Júlia Batista, Júlio Cunha, Lídio Pontes, Liliana Oliveira, Luísa Archer, Luísa Portal, Manuel Vieira, Manuela Albuquerque, Maria do Céu Soares, Maria João Teixeira, Miguel Ângelo Silva, Mónica Rocha, Nazaré Fernandes, Nuno Ferreira, Nuno Gonçalves, Nuno M Cardoso, Patrícia Carneiro Oliveira, Patrícia Oliveira, Paula Almeida, Paula Braga, Paulo Ferreira, Paulo Rodrigues, Paulo Veiga, Pedro Guimarães, Pedro Manana, Pedro Sobrado, Ricardo Silva, Rosalina Babo, Rui Simão, Salvador Santos, Sandra Martins, Sónia Silva, Susana de Brito, Teresa Batista, Teresa Grácio, Virgínia Pereira e Vítor Oliveira,

dedico, não tanto este trabalho que me foi tão doloroso de tantas maneiras – e sobre o qual a conferência de Janet Adelman, adiante impressa, diz mais do que eu poderia –, mas o seu retumbante **sucesso**, que assina, pelas vossas mãos e pelas dos inúmeros artistas que aqui viveram, onze anos de joalharia.

“Pois é, pois é, pois é, pois é! Lá se foi um diamante que me custou dois mil ducados em Francoforte! A maldição nunca caiu sobre a nossa tribo até agora, nunca a senti até agora. Dois mil ducados só nessa jóia...”
Shylock – *O Mercador de Veneza* (Acto III, Cena 1)

Bem-vindos.

Ricardo Pais

“Que novas no Rialto?”

George Steiner*

Shakespeare é um homem que afirma que todas as profissões, todas as épocas, todos os pontos de vista podem ser apanhados por essa rede de palavras que ele lança, como lança a sua rede um pescador. Para ele, nada no universo humano escapa à palavra e ao dizer. Quando ele recolhe a rede, tudo está lá. Tem na mão cada um de todos os peixes que nadam na totalidade cósmica. O mistério é ainda maior pelo facto de nada sabermos dele. Para Shakespeare tudo é para ser dito, como a Wittgenstein caberá mostrar que os limites do mundo são os limites da linguagem. Todas as províncias pertencem ao mundo de Shakespeare, todos os continentes, todos os oceanos – é um verdadeiro mapa-mundo. Excede-nos a todos, porque através da sua obra é o próprio mundo que se interessa pelo animal de linguagem e de símbolos que nós somos. Shakespeare prova a possibilidade última do dizer. Ajuda-nos do mesmo modo a compreender uma das passagens mais árduas de Aristóteles, que costuma citar-se como se fosse, aos olhos de todos, uma evidência. [...] Todos os manuais citam a frase de Aristóteles no capítulo VI da *Poética*: “A poesia é mais verídica que a história”. É uma frase que nunca deixou de me espantar, desde o primeiro dia em que tentei compreendê-la. Aristóteles ensina-nos que a ficção é mais verdadeira que a queda de Alcibíades narrada por Tucídides. O que merece uma explicação. É demasiado simples seguirmos Corneille afirmando que há lugar na ficção para as universalidades e as generalidades. Eis que estou em Veneza, vejo que é a cidade de Shakespeare, do Mercador, do Rialto. Ouço pessoas que perguntam que novas há no Rialto. Ou estou em Verona e descubro, assim que desço na estação, que é a cidade de *Romeu e Julieta*. Shakespeare nunca lá esteve. Criou Verona e Veneza quando elas antes já existiam. Criou o que se limitava a existir. E eis como compreendo a história inglesa. Os historiadores referem que Ricardo II abdica e que Ricardo III mata Henrique V em Azincourt. Por mim, nego totalmente tais factos, e tenho vinte e oito arquivos em minha casa; nada prova que as coisas se tenham passado assim. Shakespeare forjou a história inglesa. Os nossos reis são os de Shakespeare, as nossas batalhas são as de Shakespeare. E ele nunca consultou os arquivos. Não sabia sequer o que era um professor de história. Shakespeare surge qualquer que seja a situação, qualquer que seja a política. Os nossos ciúmes são os de Otelo, as nossas senilidades as de Lear, as nossas ambições as de Macbeth. Vivemos na jactância da sua visão. Entramos no molde das suas previsões. A ficção oferece à vida possibilidades de identificação; identificamos a nossa situação mais pela ficção que pelo documento. A história não é nomeadora. O Génesis diz que os animais e os seres do Paraíso são como Adão os nomeou. Imensa tautologia! As coisas são como Shakespeare as nomeia, o que seria surpreendente da parte de um simples autodidacta, de um actor vagabundo. •

* Excerto de “A Presença de Shakespeare”. In Ramin Jahanbegloo – *Quatro Entrevistas com George Steiner*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fenda, cop. 2006. p. 151-153.

"O mundo não passa de mundo"

Conversa entre Paulo Eduardo Carvalho e Ricardo Pais

A conversa que aqui se apresenta, severamente editada, baseia-se no conjunto de impressões trocadas durante um encontro breve com o encenador ao final da manhã do dia 25 de Outubro, um Sábado. Na tarde do dia anterior, rigorosamente quinze dias antes da estreia, tinha tido a oportunidade de assistir a um ensaio "corrido" deste novo *Mercador de Veneza*. Dada a natureza metódica, disciplinada e organizada do criador, o ensaio que me foi dado ver apresentava-se já como um objecto intensamente apurado, tanto a nível daquilo que é o "desenho" do espectáculo, bem como relativamente a tudo aquilo que se prende com a caracteristicamente complexa articulação das linguagens cénicas convocadas e exploradas pelo criador – desde o trabalho dos intérpretes à sua inscrição num espaço, expressivamente iluminado e povoado de uma outra paisagem, a sonora e musical. Mas, claro, a natureza não menos inspirada, volátil, disruptora e altamente exigente do mesmo criador sugere que o espectáculo que estreará no dia 7 de Novembro será sempre uma outra realidade artística. Além disso, este encontro ocorreu no contexto particular de comuns, embora diversas, apreensões – com processos criativos, com o teatro, a cultura, Portugal e, enfim, o mundo. Circunstancial, como qualquer conversa, este jogo breve de indagações e explicações destina-se tão só a abrir, mais do que clarificar, caminhos para experimentar a nova criação de Ricardo Pais no TNSJ.

Paulo Eduardo Carvalho A primeira questão tem, necessariamente, de se prender com a "versão livre" da peça de Shakespeare – de que são responsáveis tanto tu como o tradutor, Daniel Jonas –, que assenta fundamentalmente numa alargada redisposição das cenas originais e cujo principal efeito é a concentração de toda a primeira parte do espectáculo em Veneza, com a acção centrada na história do "vínculo" contratual entre António e Shylock, e da segunda parte em Belmonte, em torno de Pórcia, dos cofres e da história de amor com Bassânio. A pergunta é, naturalmente, porquê esta opção, que reordena tão violentamente a sequência dramática proposta por Shakespeare.

Ricardo Pais O gesto particular aqui é, como sugerias, o de deixar de alternar entre Veneza e Belmonte e de tentar concentrar as essências de cada uma delas nas partes respectivas do espectáculo. Isto para mim prendia-se com duas coisas: a primeira, mais imediatamente, com a questão das raparigas disfarçadas de rapazes; uma segunda razão, derivada da anterior, tem que ver com o facto de o espectador incauto não saber quem são aquelas duas figuras "femininas" na cena do tribunal, o que, do meu ponto de vista, lança uma "confusão" muito interessante para a leitura da segunda parte, passada em Belmonte. Acrescentaria ainda uma outra razão: a brutalidade da intervenção de Pórcia na primeira parte é o oposto absoluto do estado de total fibrilação em que ela aparece na segunda. Mas a razão mais importante de todas é que, juntando os elementos todos de Veneza numa só parte, tudo aquilo se transforma num *thriller* densíssimo; juntando os elementos todos de Belmonte num só bloco, aquilo também se transforma num outro *thriller* autónomo. Isto também nos permitiu trabalhar cenicamente sobre dois estilos literários completamente distintos e quase opostos, o das cenas de Veneza e o de Belmonte. Sacrifica-se aqui, naturalmente, a modernidade da "montagem paralela" de Shakespeare, mas com as inverosimilhanças do tempo e da geografia que já existiam, isso não foi questão que nos preocupasse... Além disso, a modernidade dele não está unicamente nestas questões estruturais, mas sobretudo em ter reduzido o leque de identificação de personagens históricas...

PEC Atrevo-me a sugerir que adoptas neste espectáculo uma espécie de compromisso entre as tuas duas primeiras incursões shakespearianas, *Noite de Reis* (1998) e *Hamlet* (2002), caracterizadas por um maior respeito pela estrutura original das peças, à excepção de alguns cortes, e a experiência mais radical, quase mais "ensaística", que foi *um Hamlet a mais* (2003). Por exemplo, fazes na segunda parte deste *Mercador de Veneza* um audacioso *insert*, uma sequência com António, assente numa espécie de montagem textual, que parece cumprir múltiplas funções.

RP Esclareça-se que, no que tu viste ontem no ensaio, falta ali um elemento essencial: a partir do momento em que Pórcia e Nerissa estão a preparar a sua saída para Veneza, começa-se a ouvir o tribunal já gravado – de outra récita ou ensaio. A primeira função daquela *rêverie* era, no início, estritamente dramatúrgica, remetendo novamente para o tribunal, desta vez, através da psique de António, no momento exacto em que elas para lá se dirigem. Depois, o Daniel Jonas acabou por achar que era interessante recuperar outros passos do texto, de modo a que o exercício de conformação pudesse ser comum aos dois, tanto a António como a Shylock. A ideia de colocar um em cima do outro nasceu muito cedo: chegou a pensar-se na cadeira de baloiço, mas a solução revelou-se pouco cómoda, e foi assim que se chegou à opção actual, com um certo ar incontornável de Auschwitz, que acaba por ter um impacto particular...

PEC Esse momento acaba também por antecipar o reaparecimento de António no final da segunda parte.

RP Sim, isso foi algo de que fui tendo consciência, ao longo do processo. Por outro lado, naturalmente, isto ainda poderá remeter para outra coisa, que é o facto de esta peça ser *O Mercador de Veneza*, algo que raramente acontece: a tendência é para a personagem do mercador aparecer como completamente secundária e periférica, tratada como uma personagem "incompleta". O que me parece importante é pensar no mercador – por mais timorato ou hesitante que ele se apresente, principalmente na sua sexualidade – como alguém que enviou os seus barcos em todas as direcções do mundo: o que encontrei nele foi uma dimensão de loucura, de desejo de fuga para frente e de auto-destruição, ou até de auto-imolação – esta é uma possibilidade que ele encontra, primeiro, no pedido feito por Bassânio e, depois, nos termos do negócio proposto por Shylock, que remete para uma cristificação quase consumada.

PEC Na verdade, aquilo que me parece um dos mais imediatos triunfos daquilo que será o espectáculo é a recuperação da importância da figura de António, que surge desde o início como uma personagem dominada por uma espécie de desespero metafísico, quase hamletiano. E essa caracterização assegura também a possibilidade de interpretação do homem de negócios audacioso que joga num patamar de risco muito elevado.

A outra consequência interessante que resulta desta versão, ao isolar Veneza de Belmonte, é a possibilidade de uma leitura genuinamente política da questão do género na peça: Veneza emerge, no espectáculo, como um mundo completamente dominado pelos homens e os valores masculinos – no que também funciona como um eco curioso de *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway, que encenaste neste teatro em 1997.

RP Sem dúvida, com a diferença que aí as mulheres não tinham redenção. E aqui temos o domínio das mulheres, na segunda parte do espectáculo.

PEC Além disso, a Veneza que ergueste sobre o palco, neste *Mercador*, é, ainda que sensual, ostensivamente sombria, excessiva, desprovida de qualquer festividade, na qual mesmo a "mascarada", sugerida e cenicamente assinalada, não é mais do que um projecto...

RP Mas aí também os cortes ajudaram a condensar essa ideia, a torná-la mais eficaz e mais intensa. E foi, de facto, nesse sentido que se trabalhou.

PEC Não falámos ainda das opções determinantes relativas ao espaço cénico, caracterizado por um imenso despojamento, só contrariado pelo jogo geométrico de preto e branco na plataforma central de representação.

RP Esse chão é a reprodução de um tecto florentino de época, que acaba por adquirir um estranho efeito óptico.

PEC Do qual retive sobretudo a sugestão de *puzzle*, de combinação cerrada de elementos... Parecem-me igualmente admiráveis de expressividade os restantes elementos, tanto as escoras enferrujadas, suspensas, que dominam toda a primeira parte do espectáculo – e que materializam, através de uma forma inusitadamente invertida, a singular condição daquela cidade –, como a parede do fundo, que espelha de modo nebuloso e sombriamente aquoso as próprias luzes do teatro e garante ainda, através da abertura horizontal superior, um outro espaço de representação, de vaga inspiração isabelina.

RP E, claro, faltam ainda no que tu viste muitos figurinos, que animam e dialogam de forma poderosa com todo aquele espaço e aqueles corpos.

PEC Todo o espectáculo corporiza a tua convicção de que a peça de Shakespeare, não obstante a sua tortuosa história cénica, não é anti-semítica.

RP Não, não é, caso contrário, não teria decidido encená-la. Mas não deixo de ter receio do modo como possa ser recebida. O que se acrescenta a este texto de Shakespeare é a própria História, é o facto de todo um povo, toda uma "nação" ter sido martirizada de forma bárbara, com o apogeu que foi o Holocausto. Tudo isto torna *O Mercador de Veneza* uma peça "sensível", naturalmente. O que a peça faz é mostrar o preconceito, ao mesmo tempo que dramatiza a ideia de que um ódio tão inteligente como o de Shylock é capaz de um discurso espantosamente claro sobre a lei de Veneza – discurso que abala os próprios pilares do poder naquela cidade, como aliás séculos de hipocrisia da fé dominante, a cristã, claro!

PEC Uma das vantagens de se fazer Shakespeare fora do espaço cultural de expressão inglesa é não ter de se lidar com o peso de uma forte tradição interpretativa e de representação. Digo isto, sobretudo, para sublinhar a extrema sobriedade encontrada neste espectáculo para a caracterização de Shylock, despida de quaisquer dos maneirismos que aquela tradição habitualmente lhe empresta. O resultado acaba por ser de um grande despojamento, de uma fulgurante dignidade, que por completo resgata a personagem aos estereótipos com que muitas vezes é corporizada. Diria mesmo que o principal traço distintivo deste Shylock relativamente à restante comunidade veneziana, já profundamente secularizada, é a manifestação e a insistência na sua fé, o que torna a sua conversão forçada com que termina a cena do tribunal em algo de muito mais doloroso e "trágico".

RP Saberás que uma boa parte da tradição crítica da peça como anti-semítica está, neste momento, a chegar ao seu estertor, e um magnífico exemplo disso é o livro da Janet Adelman [*Blood Relations: Christian and Jew in "The Merchant of Venice"*, The University of Chicago Press, 2008]. Todas as relações, bem como todos os gestos simbólicos que se encontram na peça, tornam claro o profundo conhecimento que Shakespeare tinha dos textos sagrados e das implicações religiosas da matéria que ele aqui dramatiza. Outra coisa é a história interpretativa da peça e o modo como ela foi por vezes apropriada e admirada, o que explica compreensíveis dificuldades de aceitação da peça por parte da comunidade judaica.

PEC Que outra importância teve para ti a leitura do livro da Janet Adelman? Pergunto-te isto até porque sei que não costumas ser, na preparação das encenações destes grandes clássicos, um leitor muito omnívoro...

RP Curiosamente, para este espectáculo, li imenso, muito mais do que o costume. A consciência da delicadeza das questões que estavam aqui em jogo não deixou de me provocar alguns pesadelos. (Na hipótese, muito provável, de eu próprio descender de uma família de marranos, isto também me diz pessoalmente alguma coisa... [*risos*]) E descobrem-se coisas curiosas no meio destas leituras, como o facto de a comunidade judaica em Veneza ser, muito provavelmente, de origem maioritariamente portuguesa. O livro da Adelman foi muito revelador porque trouxe ao de cima as questões da consanguinidade, oferecendo um tratamento exaustivo do tema, com base numa rede extraordinária de conhecimentos bíblicos. O que me seduziu foi a atracção António-Shylock, que para mim sempre foi o grande motor da peça – muito mais do que a atracção de António por Bassânio –, e a questão do pária eterno. Aquilo que o livro da Adelman também me ajudou a compreender foi que, quando se diz o que é ser judeu, para mim, isso sempre relevou de opção religiosa. A civilização "cristã" tratou de a tornar racial.

PEC Parece-me notável, em termos de audácia, o modo como terminas o espectáculo, numa nota de extrema desolação, completando quase um círculo com a expressão de melancolia de António, no início – com a diferença de que, no final, é o peso de todas as questões políticas que implode qualquer hipótese de comédia. Mudando de assunto: há muita música e som neste espectáculo, de uma qualidade que me atreveria a dizer distinta de outras criações tuas. Gostarias de esclarecer alguma coisa sobre esta dimensão?

RP Sim, a cena do tribunal é, a esse título, a mais representativa, embora o tema base regresse na segunda parte, a partir da chegada de Bassânio a Belmonte. Claro que isto resulta dos contributos dos colaboradores envolvidos, mas também é consequência de um exercício realizado nos ensaios com os actores, em que, munidos dos mais diversos instrumentos, musicámos uma cena inteira, quase como se fosse cinema, com os mais diversos efeitos e notações. Isso permitiu criar a matriz do espectáculo, quase como se fosse o "filme da música", e, assim, criar uma metodologia para todo o restante processo. E tenho consciência de que há, por vezes, um ambiente meio Bernard Herrmann – claríssimo, por exemplo, no tema utilizado na cena do tribunal e que regressa na segunda parte quando, já em Belmonte, é anunciada a perda dos barcos de António.

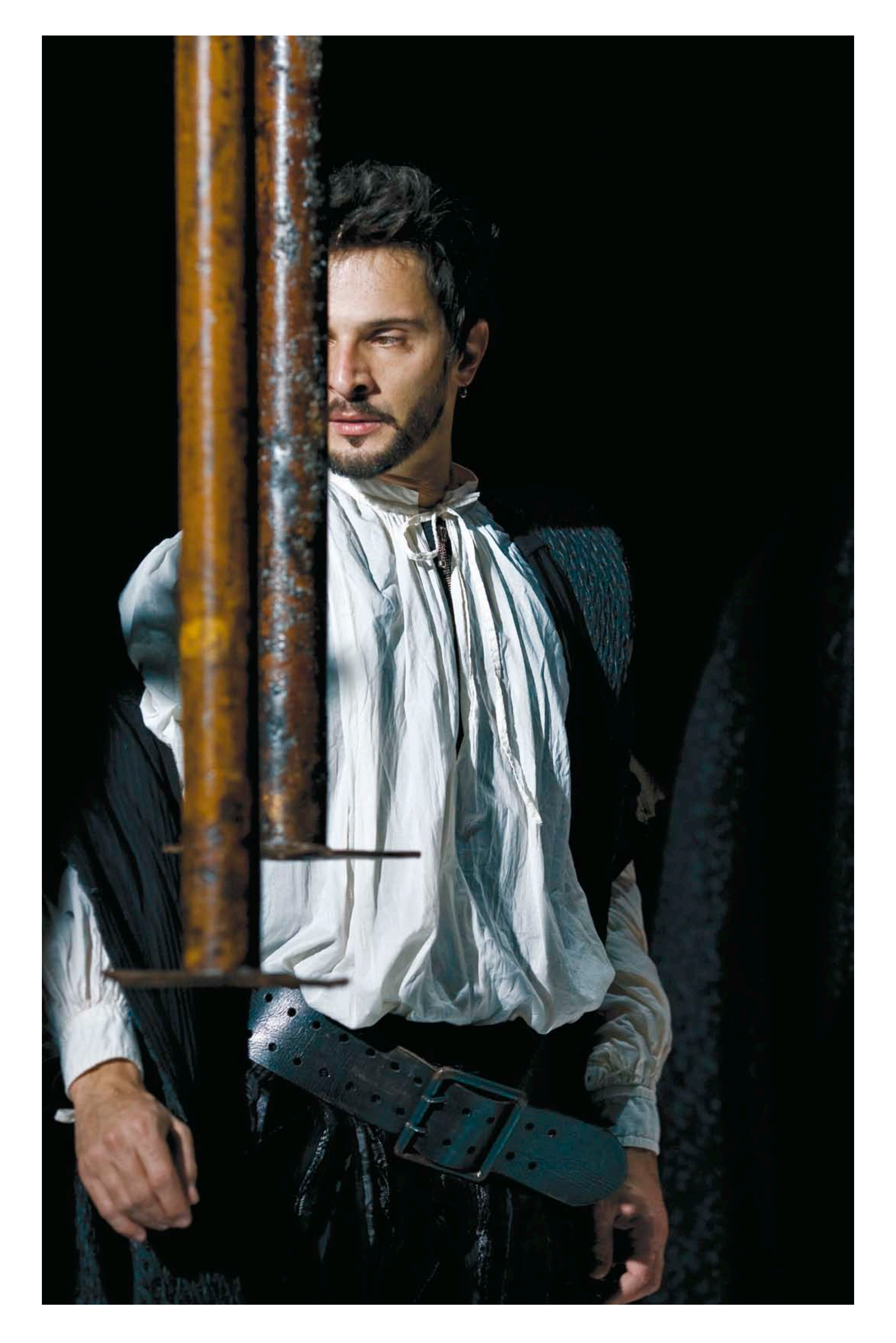
PEC Entre as tuas premissas iniciais, preparatórias dos ensaios ou presentes já na fase inicial dos ensaios, e as opções cénicas finalmente tomadas, surgiram algumas divergências profundas ou este foi um trabalho que se desenrolou de forma mais ou menos consequente, no desenvolvimento dessas primeiras intuições?

RP As diferenças foram muitas, mas nesta fase elas já estão suficientemente rarefeitas para preservarem qualquer evidência. Mas, sobretudo em termos do entendimento de algumas personagens, foram surgindo perspectivas novas e mais coerentes com aquilo que era o nosso entendimento comum do texto e de todo o processo.

PEC Uma última nota?

RP Talvez esclarecer que esta peça é toda sobre a ambivalência. Ou melhor, as ambivalências, afinal, deste mundo. Claro que o desafio de pôr em cena estas ambivalências torna o espectáculo talvez menos generoso do que, por exemplo, a *Noite de Reis*. O próprio dispositivo dramatúrgico proposto é, naturalmente, mais exigente, mas dele resultam coisas muito curiosas e estimulantes, com destaque para o recorte conseguido para as personagens de António e de Shylock, ao mesmo tempo que se torna muito mais óbvia tanto a hipocrisia cristã como o falso paraíso que é Belmonte – precisamente, porque está tudo mais condensado, o que permite, por exemplo, compreender melhor todo o percurso de Pórcia e, assim, a própria importância que ela conquista na história.

PEC O que também confirma a tua necessidade de introduzir nos processos de criação elementos de desafio que te permitam exercitar a imaginação cénica, que vem sendo, afinal, a tua mais radical forma de contribuição para este "palco onde cada homem tem um papel" – como, no meio de toda a sua melancolia, nos recorda o mercador António logo no início da peça. •



Nota à tradução

Daniel Jonas

A presente tradução é o resultado de escolhas particulares características de uma actividade em grande parte intuitiva, e, na sua obediência genérica a um texto que procura conciliar uma desejável rispidez na oralidade – própria do universo duro e realista de Veneza – com uma acetinada fluidez poética – própria do mundo afável e idílico de Belmonte –, procurou servir, por sua vez, a intuição da sua adaptação cénica, que acabaria, precisamente, por separar aqueles dois blocos conceptuais e toponímicos por um intervalo.

Duas regras textuais foram sendo empiricamente observadas: a primeira prosódica; a segunda de localização e agilidade retórica. A primeira prendeu-se com a tentativa de fazer equivaler ao verso shakespeariano em decassílabo branco um correspondente dodecassílabo, assentando a dilatação métrica do português numa necessidade de albergar sem apertos nem cesuras a vocação mais monossilábica do inglês. A segunda diz respeito a uma vigia apertada da construção retórica e espacial no texto original, que sugere que o verso inglês deveria sempre ombrear com o seu falso gémeo português, o que garante ao espectador não estar a assistir à peça em diferido e ao leitor um cotejo eventual.

Os versos truncados em Shakespeare sinalizam mudanças retóricas, e são discretos portadores de indicações de cena e de velocidade, devendo ser entendidas ora como interrupções, ora como comentários abruptos, ora até como hesitações ou amnésias discursivas pontuais. A intrusão da prosa indica, por norma mas não sempre, uma mudança na posição social do falante ou, inversamente, do destinatário do discurso.

Como acontece com qualquer transposição linguística, certos termos são em *O Mercador de Veneza* sensíveis e a sua conversão ao português não acontece sem inevitáveis torções. De especial relevância o mantra que repica ao longo da peça, esse *bond* operativo e constantemente presente na boca de Shylock, e que significa "título de dívida", mas também "obrigação" e "sujeição", no seu extremo lembrando um ominoso *bondage*, e remetendo para uma ligação de laivos sexuais que encontra em António um contraente passivo. O português optou alternadamente por *vínculo* e *execução*, dependendo da inclinação pontual do seu pêndulo expressivo.

No trabalho de adaptação cénica entendeu-se por bem fazer uma enxertia à peça; ela está patente na cena muito particular do devaneio de António. Aqui ele concatena falas que já lhe tínhamos ouvido a ele, falas que já tínhamos ouvido a outros e falas que ainda não tínhamos ouvido nem ouviríamos a ninguém. Este devaneio serve, afinal, as muitas vozes dentro de António, um discurso de projecções que foram sendo entupidas no seu silêncio inicial de "Na verdade, não sei por que ando tão triste". Porque ou não sabe ou não quer dizer, este devaneio continua, nesse domínio, silencioso, cabendo à encenação a implosão ou a explosão da lava psicanalítica da personagem. O certo é que António, nesta sua alucinação, falará a voz de outros, residindo esta escolha na suspeita de que a tónica rácica, maioritariamente anti-semita, que atravessa a peça é, em muito, um modo de repressão de um obscuro mal-estar com que somos confrontados logo no primeiro verso.

Os textos usados foram os seguintes: Cambridge University Press; Updated edition (2003); W.W. Norton (2005); Oxford University Press (1994). A fixação do texto de *The Merchant of Venice* é fruto da sedimentação textual ocorrida a partir do *First Quarto* e da sua reimpressão em 1619. Remeto o leitor interessado na história editorial para os volumes acima referenciados.

Comecei por salientar que o acto de traduzir agiu em estreita colaboração com as opções cénicas e dramatúrgicas. Na verdade, ele é em muito devedor de uma esgrima intelectual extenuante; sem derrotados, note-se, mas certamente com um vencedor: o seu tradutor, que, beneficiando do discernimento insone de Ricardo Pais, viu em muito melhorado o seu esforço. É, pois, de elementar justiça aqui vincular a existência, afinal, de dois tradutores. De facto, bem mais linfático teria sido este *O Mercador de Veneza* sem as constantes injecções de perspicácia daquele dínamo vigilante e sanguíneo. Uma menção final para Nuno M Cardoso, um árbitro com grande influência no resultado.

I.2
Na verdade, Nerissa, este corpo miúdo está cansado deste mundo graúdo] À semelhança de António, também Pórcia tem motivos para pesares, fazendo aproximar assim Belmonte de Veneza. Mas ao contrário de António, ela não reprime as razões da sua melancolia, abertamente amorosa.

filósofo chorão] Referência a Heraclito de Éfeso (c. 500 a.C.), que Juvenal contrastava com Demócrito, o filósofo sorridente.

I.3
Três mil ducados] O preço de um diamante rondaria os 2000 ducados. Considerar-se-ia 3000 ducados um óptimo rendimento anual.

Quando Jacó pastava o rebanho a seu tio] Alusão a um patriarca central na tradição judaico-cristã. A seguir, Shylock vai narrar o episódio relatado em Génesis 30:25-43, procurando nele justificar o direito à usura, num momento de particular tensão hermenêutica, em que ambos, Shylock e António, reivindicam o direito de interpretar a Bíblia, e com ele, presume-se, o direito a descender directamente de Jacó.

vá o incumprimento / Determinado em meio quilo escrupuloso] Literalmente, *pound*, enquanto medida de peso, equivale a uma libra, nos dias de hoje aproximadamente meio-quilo. Na França pós-revolucionária oitocentista, por exemplo, certamente como reflexo de um grau de variabilidade considerável, esta unidade de peso foi arredondada, precisamente, aos quinhentos gramas. O arredondamento português cumpre, assim, dois propósitos; de localização o primeiro, relevando da natural dificuldade do espectador contemporâneo português em precisar uma medida de 453,59 g. (para já não falar na dificuldade em se saber ao certo a que tipo de *pound* se refere a peça, uma medida sensivelmente variável dependendo de se tratar da medida de peso *troy*, *apothecarie* ou *avoirdupois*, sendo este último caso, provavelmente, o que mais se aplicaria aos critérios da charcutaria seiscentista), e de expressividade o segundo, inerente na brutalidade da proposta de Shylock, que de resto poderia ter em mente, na sua escalada insultuosa, o peso médio de um coração de porco. Esta incerteza não é despicienda, uma vez que a retórica posterior de Pórcia vai depender de um presumível consenso em matéria de pesos, no momento em que exige um cumprimento escrupuloso do corte (este escrúpulo chegará ao *escrópulo*, um peso ínfimo que rondaria um milionésimo da libra).

II.2
Ó céus! Este é o meu pai...] Lancelote, em pleno momento da sua "conversão" do pai judeu para o seu novo pai cristão, Bassânio, vai parodiar o relato bíblico de Génesis 27, de quando Jacó enganou o seu pai Isaque para dele lograr a bênção que estava prometida ao seu filho mais velho, o "peludo" Esaú. Nesta narrativa de transição de arquétipos, Jacó, valendo-se de umas peles e da cegueira do seu pai, faz-se passar pelo seu hirsuto irmão e através desses expedientes pouco ortodoxos funda simbolicamente a passagem da velha promessa do judaísmo para a nova promessa do cristianismo. Na sua proto-transição, Lancelote antecipa a conversão de Jessica, também ela pouco ortodoxa, primeiro furtando o pai, depois furtando-se a si própria da casa paterna.

II.5
Que diz esse tolo da casta de Agar, hã?] Menção à serva Agar que deu a Abraão o seu filho Ismael, ascendência compreensivelmente indesejada, reclamando-se Shylock descendência de Isaque, este filho da esposa de Abraão, Sara. Em Gálatas, Paulo esclareceria: "Pois está escrito que Abraão teve dois filhos, um da escrava, e outro da livre. Todavia o que era da escrava nasceu segundo a carne, mas o que era da livre por promessa. O que se entende por alegoria; porque estes são os dois concertos" (Gál. 4:22-24a).

II.6
Singela, até nesse uniforme de rapaz] De modo a poderem pôr os pés nas ruas de Veneza, um palco notavelmente viril (onde as festas aprazadas, por exemplo, nunca chegam realmente a acontecer), as personagens femininas têm de passar por uma conversão de género. Pórcia e Nerissa chegam disfarçadas de advogado e escrivão, respectivamente, e Jessica, no seu travestismo, torna-se, curiosamente, circuncidável, precisamente no momento em que abandona a casa do pai. A peça manifesta de resto uma particular ansiedade emasculatória, conhecendo o seu clímax no tribunal na cena da figurada circuncisão de António, simbolicamente localizada no *prepúcio* do coração.

IV.1
Revertendo o restante p'ra os cofres privados] Shakespeare teria a lei inglesa em pensamento, que determinaria que as multas fossem pagas ao soberano.

a restante metade] António pede ao Duque a absolvição financeira de Shylock, desde que lhe garanta, indemne à prática da usura, a gestão de metade da sua fortuna de modo a poder ser canalizada em herança para Lorenzo e Jessica.

V.1
Numa noite assim] Lorenzo e Jessica entretêm-se numa espécie de jogo para aferir de competências em mitologias. Os exemplos que lhes vêm à ideia são de relações amorosas com finais trágicos. Pouco depois, Lorenzo vai expor o seu pensamento filosófico, um segundo discurso pitagórico depois de termos assistido a igual investida por parte de Graziano. A sua tese é que há um remédio para o ponto crítico a que, por exemplo, Veneza chegou, residindo este na sensibilidade à música, marca distintiva de humanidade. Opondo-se subtilmente a Pórcia, para quem tudo o que é carece de instrumentos de comparação (vê-la-emos defender, por exemplo, que a música que não é notada em nada beneficia seja o que for), Lorenzo defende a grandeza essencial de todas as coisas, independentemente de um contexto ou de uma relação de forças. Por outro lado, parece que Jessica continua insensível ao seu discurso, mantendo-se melancolicamente à parte e algo incomodada com a existência dessa mesma música, de que foi sintomaticamente privada quando na casa do seu pai.

maná] A forma de sustento execrada ao longo da peça é agora, afinal, transformada na bênção nutritiva que caía do céu e sustentava os israelitas no deserto. •

Quarenta e nove degraus

Extractos dos ensaios de mesa.
Selecção e edição de Pedro Sobrado.

***Judeu é aquele que lê com um lápis.* Entre todas as definições de Judeu, da mais comezinha à mais esotérica, é desta que nos lembramos ao acompanhar as sete (o número oculta todo um programa) sessões de *close-reading* de *O Mercador de Veneza*, realizadas entre 19 e 27 de Setembro. Cada passo desta comédia *ou como lhe queiram chamar* desencadeia nos leitores da Sala Branca do TNSJ apontamentos histórico-filológicos, citações bíblicas, *insights* psicanalíticos, memórias cénicas, especulações gratuitas, estilhaços de humor judaico e temas musicais (de Salamone Rossi a Burt Bacharach, de Moni Ovadia a John Zorn). Dir-se-ia que encenador, tradutor e actores aplicam à exegese do texto de Shakespeare a doutrina talmúdica segundo a qual cada passagem da Torah possui quarenta e nove degraus de sentido. A ser verdade, esta é uma daquelas escadas de M.C. Escher, onde subimos e descemos ao mesmo tempo. Uma escada em caracol que conduz ao centro do palco.**

Festa adiada

Daniel Jonas Acho a abertura da peça extraordinária, só comparável à de *Hamlet*. Shakespeare é mestre em abrir coisas assim: basta a primeira frase para percebemos logo que alguma coisa se está a passar. Em *Hamlet*, a sentinela chega para o render da guarda e pergunta: *Who's there?* E isto dá-nos logo uma ideia da temperatura daquele lugar desassossegado. As primeiras palavras de António têm o mesmo efeito. O *Mercador* terá sido originalmente intencionado como comédia, mas o início deixa-nos logo a tiritar de frio. E percebemos que isto não pode vir a ser uma comédia.

Micaela Cardoso Mas o que se chamava comédia na época não tem muito que ver com aquilo a que hoje se chama comédia...

Daniel Jonas Por norma, a comédia girava em torno de enredos equívocos que se esclareciam e terminavam com uma consumação feliz, como um casamento, ou vários casamentos. *O Mercador* é designado como uma peça-problema porque não se lhe pode atribuir uma linhagem genológica, não se sabe ao certo se é tragédia, se é comédia. Foi supostamente escrita para um vilão cómico, judeu, mas surpreende toda a gente porque Shakespeare opera nela uma "invenção do humano", para usar a expressão de Bloom. Foge ao entendimento de uma figura típica...

Ricardo Pais Assentei sempre na ideia de que a comédia tem que ver com mecanismos de sobrevivência. A comédia envolve gente que sobrevive a qualquer coisa e chega ao fim melhor. A tragédia tem que ver com divisão interior, com a grande cisão, seja dentro das próprias personagens (a necessidade de decidir do seu destino, por exemplo), seja entre uma personagem e outras, ou, como nos épicos, entre nações.

Daniel Jonas Talvez *O Mercador* seja uma comédia que acaba tragicamente...

Ricardo Pais É claro para mim que a energia propulsora é negativa.

Daniel Jonas É curioso notar que em Veneza a festa nunca acontece. "P'ra quando uma farra?", pergunta Bassânio mal entra em cena. Está-se sempre a falar em festas, mas, em Veneza, é sempre tudo adiado. Há uma mascarada agendada, mas é abortada porque o vento está de feição e é preciso embarcar. Acho que podemos fazer um paralelismo com o que Shakespeare intentou fazer com *O Mercador*: ele queria fazer uma peça cómica, mas foi adiando a sua comédia. Sim, deliberou fazer uma festa, mas depois acabou por adiá-la...

Fórmula dramatúrgica

Ricardo Pais Começou por ser a primeira ideia, e pareceu-me tão simples que achei logo que alguém já a devia ter testado. Curiosamente, até ao momento, não encontrei qualquer menção a uma versão que tenha seguido este *parti pris*, o de separar as cenas de Veneza e as de Belmonte, formando dois blocos autónomos. Depois tive um rebate de consciência, uma crise, e quis voltar à sequência original, mantendo apenas os cortes de texto que havíamos efectuado. Porque, no fundo, o que estamos a fazer com esta versão dramatúrgica é a contrariar uma das preciosidades de Shakespeare como autor moderno, porque ele é precursor da montagem paralela. Nada na peça, em termos de tempo e geografia, parece bater certo: as deslocações a Génova acontecem a uma velocidade alucinante, os três meses de garantia da dívida cumprem-se num ápice, assim que Bassânio chega a Belmonte recebe notícias de António, etc. Essa improbabilidade conhece um esbatimento particular na construção original da peça. O vaivém Veneza/Belmonte provoca uma ilusão e esmorece a necessidade de encontrar os traços da verosimilhança da peça. Ao coligirmos as cenas de Veneza e as de Belmonte em duas partes, as coisas funcionam de modo completamente diferente: a primeira parte decorrerá como um *thriller*, com o tempo marcado; a segunda adquirirá um valor muitíssimo mais mistificado, ou enfeitiçado, realizando-se mais sobre o metafórico e o simbólico do que pela sua inscrição numa cronologia de cena. Compete-me a mim conduzir-vos a fazer flutuar a noção de tempo de tal maneira que deixemos de nos preocupar com ela.

Rêverie

Daniel Jonas Pareceu-nos que, a dada altura, poderia haver um depoimento psicológico de António, um pesadelo que sugerisse o desdobramento, ou a equivalência entre os dois pesos-pesados da peça. Surgiu, então, a ideia de António apropriar-se de palavras de Shylock para expressar um grande peso, uma grande pressão psíquica, um episódio traumático. Ele recorre a versos que não lhe pertencem, usa até uma fala de Aragão...

Ricardo Pais É equívoca a utilização do "conformado" de Shylock. Quando António diz "conformado", está tanto a recuperar o momento traumático do tribunal, como a referir-se a si próprio. Está "conformado" com o casamento de Bassânio, com a sua própria condição... Mas a *rêverie* de António tem que ver com a questão de fundo que Janet Adelman explora no seu livro, *Blood Relations*: a *consanguinização* de António e Shylock.

Sondagem

Daniel Jonas Proponho uma sondagem: quem considera que a peça é anti-semita?

Jorge Mota Ela presta-se a ser anti-semita. Depende do tratamento que se lhe der. Mas é impossível não ver em Shylock uma personagem muito humana, acossada por todos, completamente guetizada...

Daniel Jonas Evidentemente, pode-se encenar *O Mercador* do ponto de vista do III Reich. António, Bassânio e companhia podem ser apresentados como oficiais nazis e perfeitos arianos. Aliás, a questão da raça e da cor da pele é central. A "fair Portia" é "bela Pórcia", mas também "clara Pórcia". Na linguagem de Shakespeare, o termo "fair" está investido desta qualidade rácica. É, por isso, que Marrocos não tem qualquer hipótese...

Ricardo Pais Normalmente, a entrada de Marrocos e da sua comitiva é representada como grande momento dramático. Quando ele diz "Trazei-me o ser mais claro do norte gerado, / [...] E ambos faremos um corte, p'lo nosso amor, / A fim de provar qual o sangue mais vermelho", vêm os selvagens todos atrás, desembainham as adagas, fazem um estardalhaço... Repetem-se *ad nauseam* os preconceitos britânicos sobre o estrangeiro. Mas sobre a questão do anti-semitismo, devo dizer que o que é surpreendente, historicamente, é Shakespeare dar uma fala tão explícita, tão elaborada, clarividente e expressiva ao judeu. É, de facto, a marca diferencial deste judeu em relação ao arquétipo veiculado por Christopher Marlowe em *O Judeu de Malta*. O que me fascina mais é a cruel, brutal e subtilíssima visão de Shakespeare sobre as suas personagens. É isto que me parece estranho que tenha, ao longo de tantos anos, escapado a alguma crítica: realmente, Shakespeare não tem os cristãos em melhor conta do que o judeu...

Micaela Cardoso: Não sei se isso vai ser claro para toda a gente.

Ricardo Pais Sim, disso não tenhamos dúvidas: esta é uma obra que se presta a todos os equívocos, mesmo quando encenada com a maior inteligência.

Fuga para a frente

Ricardo Pais António é uma personagem de uma força brutal. Reparem que a peça não se chama *The Jew of Venice*, como acontece com *Othelo, The Moor of Venice*. António é a personagem, literalmente, titular. Quando li *O Mercador* pela primeira vez, pareceu-me logo que não fazia sentido representar António como um tipo inane, débil, como o fazem sistematicamente. Como não está muito desenvolvido (dir-se-ia que, a certa altura, é abandonado por Shakespeare), há a tendência para fazer dele um tipo auto-complacente, virado para si próprio, *incapaz de si mesmo*, vivendo em função de Bassânio. "O mundo dele gira em torno de Bassânio" – esta frase é muitas vezes usada de uma forma que nos induz em erro. A vida dele não é necessariamente para Bassânio: a vida dele é para quem o *arrancar* da vida dele. Daí que ele tenha salvo tanta gente de dívidas. Se gravitam em torno de António não é só porque ele tem poder, não é só porque é generoso com o seu dinheiro, mas também porque é ousado e aventuroso. O que, aliás, ressalta naquele excurso de Salério e Solânio sobre a sopa, a ampulheta, a igreja... A minha ideia é que António está em *fuga para a frente*. Uma pessoa não manda os barcos todos para o mar ao mesmo tempo, não esgota todo o seu crédito a fazer expedições nas mais díspares direcções do globo. Claro que tudo isto é efabulado pelo próprio Shakespeare, mas não é só efabulação, também é marca: um traço de carácter de António. Ele realmente atira tudo para o mar, porque não tem nada a perder. Tudo o que está fora, está fora para se perder. Se se ganhar muito, ganha-se muito; se não se ganhar muito, não tem importância nenhuma. Sempre achei que era um homem veemente, que não tem de ser o "carneiro doente e castrado", nem o tristinho que o fazem na maior parte dos casos, nem o velho decrépito, nem o bondoso homossexual que não se assumiu. Não tem de ser nenhuma destas coisas. É uma criatura em fuga sacrificial para a frente. Nesse sentido, acho a personagem muito moderna, até porque não está integralmente transcrita. Ao compor a *rêverie* de António, criámos a oportunidade de entrar pela psique dele, ou por uma visão da psique dele. Estávamos, naturalmente, influenciados pela leitura, muito perturbante, de Janet Adelman sobre a fusão das duas personagens, António e Shylock, mas não só. Também os jogos tremendos – como aquela coisa extraordinária de ser António quem passa o anel de Pórcia a Bassânio (associando-se ao anel, como é sabido, uma poderosa simbologia sexual) – impeliram-nos a dar à personagem uma densidade diferente da que correntemente se lhe confere.

Mamilo

Ricardo Pais Shylock está tão interessado em chegar a este negócio como em, através dele, veicular uma carga de sanção sobre o passado de António com ele. Ao mesmo tempo, inventa maldosamente um aparente desinteresse: o que é que vale meio quilo de carne humana comparado com meio quilo de carne de vaca? Desde o princípio da cena em que se firma o "acordo cordial", Shylock está a ganhar tempo para chegar a esta solução. Aqui, ele encarna o sumo cinismo. Diz que não vai cobrar um tostão de juros; só lhe pede o mamilo como garantia da execução.

Nuno M Cardoso Não é referida na cena da negociação a parte do corpo. Ele diz: "Meio quilo escrupuloso [...] da parte do vosso corpo que me aprouver". É só no julgamento que é especificado o mamilo.

Jorge Mota Supostamente, é no notário que são registados os termos exactos do contrato.

Daniel Jonas No original inglês, aparecem os termos "chest" e "breast", o que pode ser traduzido por "peito" ou "mama". Eventualmente, por "colo", mas não faria sentido Shylock aparecer aqui como um cortesão. [*risos*] Fiquei com reservas em relação a esta opção, mas, na sua precisão cirúrgica, "mamilo" pareceu-me de uma brutalidade quase demencial.

Ricardo Pais É curioso que António tenha aderido tão imediatamente a esta proposta.

António Durães Ele certamente há-de pensar que é impraticável...

Lígia Roque Não será por orgulho?

Ricardo Pais António não pode dizer que não. Se Shylock lhe diz que não praticará usura, que não quer juros, e apenas pede como garantia uma coisa que não vale nada, de facto, ele não pode senão aceitar.

Albano Jerónimo Eu vejo esta proposta como um estímulo para António.

Ricardo Pais Era aí que eu queria chegar, porque esse estímulo passa pela hipótese de se sacrificar fisicamente, de se doar a Bassânio de uma outra maneira. A contabilidade sexual não interessa nada aqui, mas no momento em que Bassânio pretende fixar um compromisso com uma mulher, António leva-o até ao corte do seu corpo, até à sua mutilação. Essa mutilação é, ao mesmo tempo, uma forma brutal de oposição ao judeu. Isto é, ajuda a equacionar a diferença e a semelhança em relação ao judeu – circuncidado, por definição.

Bondage

Ricardo Pais A opção pela palavra "vínculo" resultou, em grande parte, de uma insistência minha. Porque *bond* significa "título", na acepção contratual do termo. Este *bond* é um título de crédito. Obviamente, a utilização de "título" seria correcta, mas Shylock fala tão insistentemente em *bond* que me pareceu que o termo

português deveria possuir o sentido de laço, de ligação, até no sentido sado-masoquista de *bondage*. O que ele pretende é um vínculo de sangue, efectivamente. Optámos por "vínculo" porque é também um termo jurídico. E foi assim deliberado em função daquilo que via já como axial: a ligação Shylock/António é uma união violenta, estabelecida logo na terceira cena do Acto I, que os vai marcar para sempre. Na minha perspectiva, Shylock quer que esse vínculo não mais se desfaça. A minha dúvida sobre se, chegado o momento, ele o mataria ou não, reside aí: estou convencido que ele quer chegar ao fim do vínculo, não necessariamente acabar com António. Ele quer ter o poder de acabar com o outro, não necessariamente matá-lo.

Injecção de ira

Micaela Cardoso Não acham que a sede de vingança de Shylock se torna maior depois da fuga da filha?
Daniel Jonas Essa é talvez a grande inovação de Shakespeare, a grande ruptura com as peças da tradição. Ao incluir o drama paralelo da filha, ele agrava em grande medida os motivos de Shylock. Este *subplot* de Jessica e Lorenzo é determinante para a injecção de ira.
Ricardo Pais Aprofunda a solidão dele. Sabemos que perdeu a mulher, Lia. Perde o Lancelote e, logo a seguir, perde a filha também. O facto de Jessica desaparecer triplica o potencial de perda. Não apenas o facto de desaparecer – também o facto de Shylock estar convencido de que se tratou de uma conspiração para lhe subtrair a filha. Todos eles sabiam do que se estava a preparar. Shylock diz a Solânio e Salério: "Vós sabíeis, melhor do que ninguém, vós melhor do que ninguém, da fuga da minha filha". Sente-se acossado, perseguido, traído na questão da perda de Jessica. O que exponencia as razões da vingança.

Liberdade de actor

Ricardo Pais Assistimos à *Lista de Schindler*, vemos no final do filme os sobreviventes a depositarem pedrinhas na campa de Oskar Schindler, e concluímos que estão todos vivos e de saúde. Esquecemo-nos de perguntar: "Mas o que é que esta gente pensa quando acorda de manhã, tendo passado o que passou?". É uma coisa *eglantónica*, que escapa completamente à nossa capacidade de compreensão do sofrimento, do medo... A reprodução que Solânio faz da lamúria de Shylock pelas ruas de Veneza é, em muitas encenações, uma imitação do *wailing* judaico. Normalmente, é feita como um lamento típico de judeu e, na realidade, recorre-se aos lugares-comuns da entoação judaica – o que para nós, portugueses, é um tanto difícil de reconhecer. Mas, reparem, o que diz Solânio é significativo: "Nunca assisti a um acesso de emoções, / Tão perturbado, estranho, ultrajado, diverso, / Como o que o cão judeu destilou pelas ruas". Por um lado, a diversidade e a estranheza desse acesso anularia qualquer hipótese de simulação: ninguém seria capaz de imitar o judeu justamente porque nunca se viu coisa tão desconforme, tão rara. Solânio não poderia nunca ser capaz de o imitar. Não poderia tê-lo imitado. Este grau de sofrimento provoca uma entoação que não é reconhecível. Quando Solânio faz esse débito, dir-se-ia que estamos perante uma *blague* vulgaríssima. Não é o caso. Quando afirma que nunca viu tal coisa, quer dizer que ficou perturbado com o facto de o "cão judeu", uma criatura tão mísera, conseguir gerar tanta emoção. Faz lembrar aquilo que se costuma dizer: que qualquer biltre perante a tragédia ganha uma dignidade particular. Este é um excesso que não se quer aceitar como humano. É uma coisa extra-humana – de um "cão judeu", de um "lobo", como dirá Graziano... O que quero dizer é que, na composição de Shylock, é fácil cair-se no jogo de comédia, mas há bastante mais do que isso. Nomeadamente, há um jeito todo particular de gerir o que se diz, como há uma forma peculiar de usar – por muito paroquialmente que seja – os textos sagrados como exemplo. Isto faz parte de um engrama: o *engrama do diferente*. No quadro deste engrama, ele está à vontade para fazer como entender. Possui uma liberdade de actor.

Contar a Bíblia aos hindus

Ricardo Pais A forma expositória dos bobos de Shakespeare é sempre um tanto complexa. No caso de *King Lear*, chega a ser mesmo críptica. De uma forma geral, são muito filosóficos. Curiosamente, este Lancelote é bastante mais chão. Usa muitos trocadilhos, mas não é eloquente. E acaba por fazer troça da sua própria "eloquência" quando usa palavras despropositadas...
Luís Araújo É o caso de "o meu jovem mestre espera-o muito *infame*...". Ele sabe que as palavras que usa são inadequadas?
Ricardo Pais Não, é um pontapé na gramática. Ele é um bocado possidónio, e quer parecer mais eloquente do que aquilo que é...
Daniel Jonas A certa altura, não estávamos a lobrigar grande importância na personagem. Por um lado, não tem a robustez filosófica de outros bobos de Shakespeare; por outro, o poder operativo da personagem não era muito claro. Evidentemente, ela ajuda-nos a fazer um *travelling* entre o amo judeu e o amo cristão...
Nuno M Cardoso Lancelote vê em Shylock um pai, e é por isso que o velho Gobo é apresentado como "pai biológico". A saída de Lancelote – um "filho" não judeu – antecipa e prepara a saída da filha judia.
Daniel Jonas É nesse campo que assistimos a uma ressurreição simbólica da personagem. Afinal, ela tem um elevado grau de importância. Está imbuída de um peso simbólico assinalável, uma vez que remete para o logro bíblico de Jacó, que se faz passar pelo cabeludo Esaú. Em todo o caso, não me parece que haja grande transparência nessa dimensão simbólica...
Ricardo Pais Nunca haverá, por uma razão simples: as referências bíblicas e toda a carga simbólica do encontro com o pai Gobo escapam ao espectador contemporâneo. Ao contrário do que acontece, por exemplo, entre Shylock e António, onde a questão religiosa e o modo como cada um se apropria das Escrituras se evidenciam mais claramente. De resto, a tensão dramática entre personagens é tão grande e esse universo é de tal maneira criado que nós não precisamos de extrapolar para um enquadramento bíblico para apreendermos a força do conflito. No caso de Lancelote, isso não acontecerá do mesmo modo. Ao trabalharmos a nossa versão, economizámo-lo, partindo do princípio de que ao torná-lo mais pequeno tornamo-lo mais forte. Porque ele age incisivamente em dois ou três momentos importantes, o primeiro dos quais é deixar a casa num momento em que a filha se prepara para a abandonar também. De alguma forma, ele está a *dar a deixa* à Jessica para se ir embora, porque a última réstia de alegria daquela casa está prestes a ser cortada. O encontro entre Lancelote e o pai tem um efeito de interlúdio desopilante numa peça que, manifestamente, Shakespeare não decidiu que "comédia" seria. São poucos, muito poucos mesmo, os que se sentam na sala a assistir ao espectáculo e intuem que se trata de uma visitação do grande episódio do Génesis em que Jacó se faz passar por Esaú diante do pai cego. Ao transferir o presente do patrão judeu para o patrão cristão, o pai funciona, apesar de tudo, como aquele que o ajuda a mudar de amo, que é o que ele deseja. E essa mudança de patrão tem valor suficiente, porque ninguém pode ignorar que ela é uma facada mais na solidão de Shylock. De resto, quanto mais cirúrgico Lancelote é, mais divertida se torna a velocidade com que se muda para Bassânio, e a velocidade com que vem de casa do novo amo à casa do velho fazer o convite. Esta espécie de ziguezague, de movimento rápido, joga a favor do próprio Lancelote. Torna-o uma personagem mais eficaz que as restantes: os outros estão sempre atrasados, está sempre alguma coisa para acontecer e não acontece – um jantar, uma mascarada, os portas-luzes que é preciso arranjar, etc. O rapaz é rápido! Aborda Bassânio mal o vê passar, e fala ao mesmo tempo que o pai. De facto, ainda o Daniel não me tinha mandado um SMS lancinante do sul de França para repormos o episódio do Lancelote com o pai, já o Nuno e eu estávamos a tratar de o recolocar. Porque – mesmo numa leitura pré-bíblica, ou pré-civilizacional – é evidente que a saída de Lancelote com a ajuda e o envolvimento do pai tem um significado diferente. Percebemos que se trata de substituir um pai por outro – e por um outro ainda, Bassânio. Em relação às alusões bíblicas... Cortámos também algumas referências mitológicas, como fizemos em *Noite de Reis*, porque o conhecimento da mitologia clássica era infinitamente maior no público isabelino do que é no público de hoje. Não ser económico neste campo representaria dar corda a um território que nunca será esclarecido entre nós e o público. É uma questão civilizacional e educacional: eu não vou contar a Bíblia aos hindus, e neste caso estaríamos a contar a Bíblia aos hindus!

Santo Graal

Daniel Jonas Lancelote é um nome forte, por causa da lenda arturiana, da Távola Redonda e do Santo Graal. Lancelote é o cavaleiro cristão por excelência. Daí que lhe associemos a ideia de uma demanda. Li algures que o nome Lancelote está relacionado com "pequena lança", o que nos faz pensar na faca que Shylock afia para extrair o meio quilo de carne de António a que tem direito. Há uma intenção de Shakespeare na atribuição do nome Lancelote a este bobo. Precisamente porque ele marca uma transição entre o judaísmo e o cristianismo. Mesmo que ironicamente, há nele uma busca do Santo Graal.

Motoqueiro gentil

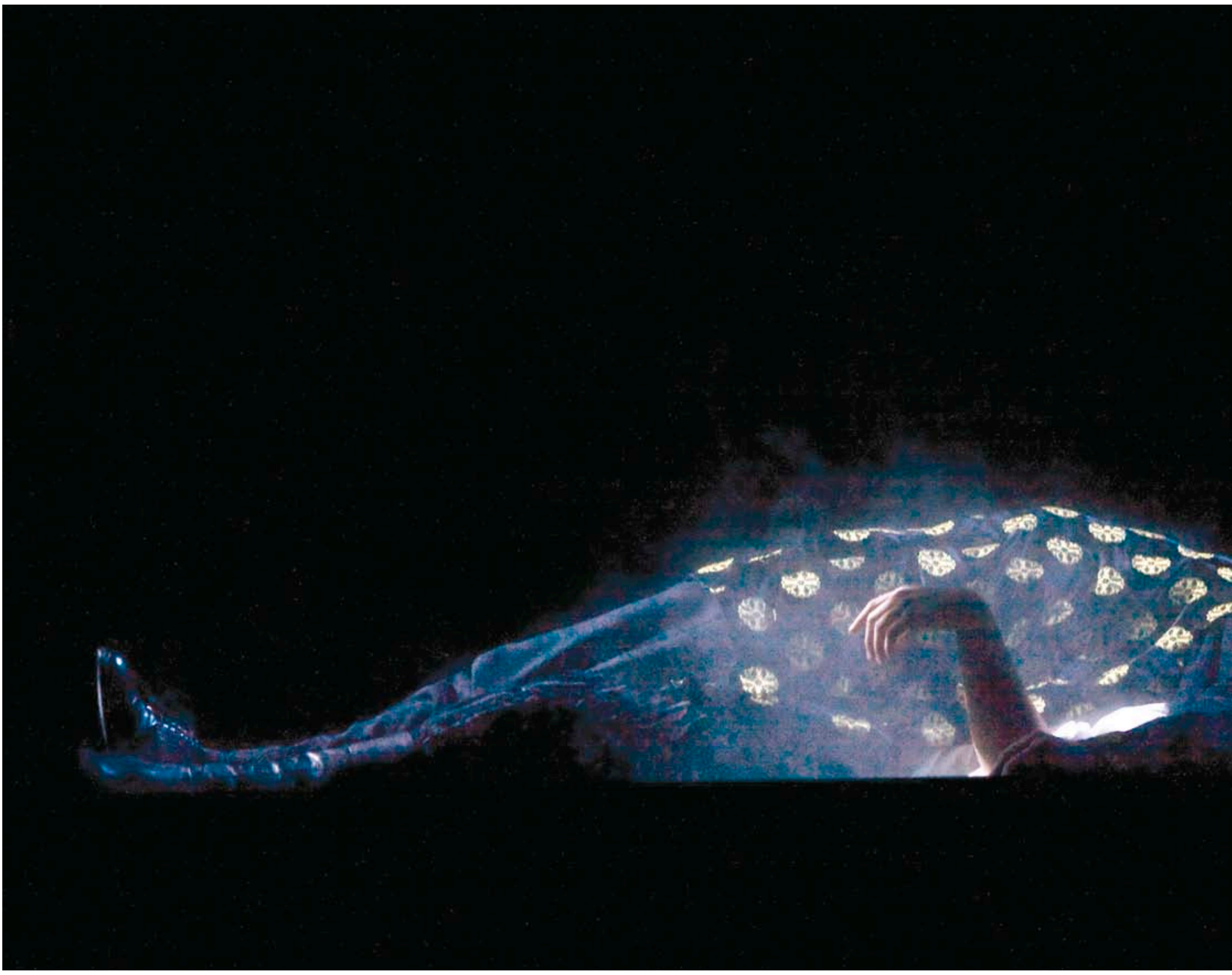
Ricardo Pais Jessica fica melancólica quando ouve música, porque a casa do pai está fechada a qualquer som e música, é uma casa surda. O pai não extrai prazer de nada, e ela está desejosa por conhecer o prazer.
Daniel Jonas O pai diz-lhe para fechar a casa, mas Jessica está atraída por uma vida que não tem. Lorenzo é uma espécie de motoqueiro gentil, que aparece para desencadear uma fuga *teenager* daquela casa tão sóbria e tão opressora.
Ricardo Pais Não é por acaso que é Lorenzo o escolhido. Lorenzo é quem gosta de música, é quem diz poesia, é o contrário de tudo o que o pai significa. Ele ama-a ainda mais quando pela carta de Jessica percebe o quanto é que lá vem, mas provavelmente levá-la-ia mesmo sem o dote roubado. É o menos interesseiro de todos, e está mortinho por ter um paraíso, uma disneylândia onde os deixem, a ele e a Jessica, à vontade com a música e as estrelas. A fazer fé nos rumores de Génova, também é verdade que eles vão gastar os ducados num instante. As notícias de despesismo que Tubal traz correspondem ao carácter explosivo de uma juventude fechada, seja por falta de dinheiro (no caso dele), seja por falta do direito de uso (no caso dela).

Ricardo II

Luís Araújo Shylock tem um discurso que é de rei. Quando aceita ser deposto, Ricardo II tem um discurso parecido com este de Shylock – "Se nos espetardes não sangramos? Se nos envenenardes não morremos?". É um discurso tocante. Mas no momento seguinte já está a falar de dinheiro, e a dizer que preferia ver a filha morta, com as jóias e os ducados no caixão. Nunca nos dá tempo para apreciar a humanidade dele.
Lígia Roque Ele não se dá a si próprio tempo para apreciar a sua humanidade!

Filisteu

Ricardo Pais O discurso de Graziano é o discurso típico de um filisteu. Ele tem o horror dos intelectuais, próprio de um protofascista. Digo isto sem o querer tornar negativo, porque a personagem tem uma vitalidade fantástica. É fundamental em termos de energia humana na cena do tribunal, porque é quem mantém o acontecimento em alta como conflito pessoal. Mas, na verdade, é um típico reaccionário, que detesta quem pensa. Fala mais do que se pretende, e pode ser desastrado, mas é indispensável a Bassânio. Podemos dizer: Graziano é o óbvio de Bassânio. Há um cerne psicológico comum. Bassânio elabora de forma mais mental; Graziano, de forma mais sensual. Mas ambos têm a mesma obsessão com a senso-emotividade, a mesma persecução: o poder, o dinheiro e o prazer.



Ambivalência

Sara Carinhas Um dos artigos do dossier de actor diz literalmente que Jessica é má, que não pode gostar do pai porque se alia aos seus inimigos. Não a consigo ver como sendo má...
Ricardo Pais Não é uma leitura tão ingénua quanto isso, há várias interpretações nesse sentido...
Micaela Cardoso Ao sair de casa do pai, ela tem que entrar no grupo.
Ricardo Pais Sim, tem que iniciar-se no grupo, encontrar o seu lugar na tribo, o que não é fácil. Também é verdade que ter uma sociedade inteira de amigos e acolhedores e, ao mesmo tempo, sentir que o pai insiste na loucura de arrancar meio quilo de carne a António, que não desiste disso até à sua absoluta humilhação, coloca-a numa condição estranha. De certo modo, Jessica encarna algo que, para mim, é central na peça – a ambivalência. A peça toda é sobre a ambivalência. O grande tema do *Mercador* é a ambivalência – como é que se vive com ela, e a quantos níveis se vive com ela. Ambivalência de género, ambivalência sexual, ambivalência de desejo, ambivalência de missão, ambivalência de religião...

Jugular

Nuno M Cardoso Interessante no encontro com Tubal é o facto de, pela primeira vez, Shylock dizer: "Vou-lhe ao coração se me falhar o prazo". Não é claro que esse "ir-lhe ao coração" signifique arrancar meio quilo de carne do peito de António.
Daniel Jonas A dúvida mantém-se ao longo de toda a peça.
António Durães Para Shylock, é claro desde o princípio. Só que não o diz.
Daniel Jonas Shakespeare quer fazer pairar na mente do espectador a suspeita de que ele lhe vai aos genitais. O que Shylock pretende é fazer uma circuncisão em António, torná-lo judeu. Só que esta possibilidade é uma neblina. É só no tribunal que somos abertamente instruídos quanto aos termos do contrato. O que, na cena com Tubal, Shylock está a dizer é: "Vou atentar contra a vida dele".
Ricardo Pais Equivale àquela expressão que o António Feijó usa muitas vezes: "Ir-lhe à jugular"!

Circuncisão, ou um homem que faz de mulher que faz de homem

Daniel Jonas Etimologicamente, Jessica é aquela que olha lá para fora, que olha pela janela. Daí a preocupação de Shylock, que a adverte para fechar as janelas de casa. Mas, no travestimento de Jessica, está latente uma ideia muito forte: ela traveste-se porque precisa de cumprir o seu ritual de circuncisão. No contexto da aliança estabelecida por Deus com Abraão, todos os homens deveriam ser circuncidados. Colocava-se um problema: *and what about women*? De certo modo, convencionou-se que as mulheres eram simbolicamente circuncidadas através do relacionamento sexual com o homem. Shakespeare delibera que Jessica não pode sair de casa sem cumprir o ritual da circuncisão. E é circuncidada no acto de vestir o traje masculino. O que é interessante para o público do teatro isabelino é que está a ver um homem que faz de mulher, e depois – na cena em que Jessica sai de casa – um homem que faz de mulher passa a ser um homem que faz de mulher que faz de homem. A troca de géneros e esse transporte simbólico ficam mais claros para o público isabelino. Aliás, não há mulher nesta peça que não se vista de homem. Entrar em Veneza implica este travestimento. Todas as mulheres que aparecem em Veneza chegam como homens. Trata-se de uma cidade masculinizada, uma selva masculina. Quando Shylock menciona "duas pedras, ricas e preciosas, / roubadas p'la minha filha", o que, do ponto de vista psicanalítico, está a dizer é: Jessica levou *my balls*. Ao levar consigo as duas gemas, subtraiu-lhe os testículos. Há na saída de Jessica com as duas pedras um carácter de castração. Aliás, nesta época, os judeus eram estranhamente apelidados de *sissies*, eram vistos como "mariquinhas". A circuncisão era tida como uma castração incompleta. No caso de Shylock, esta castração completa-se no momento em que Jessica se veste de rapaz e leva consigo as duas pedras do pai.

Abocanhar a oportunidade

Ricardo Pais Há uma curiosa oscilação dentro da personagem de Shylock, uma oscilação que resulta, em grande medida, da tensão sobrevivencial em que ele vive. O que vejo em Shylock é que ele tanto recua manhosamente, como bom negociante que é, para ganhar tempo para decidir, como se precipita – precipita as suas próprias decisões em cima da oportunidade. Isto é, *abocanha* a oportunidade. Shylock gostará de ver António fora do caminho. Ainda na quarta-feira, quando passou no Rialto, o cristão cuspiu-lhe na cara. Não há ninguém com o mínimo de sentido de dignidade própria, ou de auto-estima, como se diz no telejornal, que não esteja capaz de rebentar com o sujeito que lhe faz isso. Mas, quando ele diz "se ele me sai de Veneza", pode ter sido a primeira vez que formulou a intenção de se livrar de António. A diferença entre *inner* e *outer tempo* numa personagem como Shylock é de tal maneira subtil, as variações entre o *inner* e o *outer* são tão subtis... Isto pode ser uma coisa a explorar: o modo como uma criatura liberta, de repente, os instintos e pode parecer infinitamente mais elaborada e preconcebida. É o que acontece com os atletas, que se concentram em absoluto para uma prova de meio minuto e conseguem chegar a resultados absolutamente extraordinários. É-lhes largada a energia e, naquele exacto momento, concentram tudo para bater o recorde.

Retórica

Ricardo Pais Muitos autores têm analisado criticamente a cena do julgamento: é dito que o tribunal funciona ao sabor do desenvolvimento retórico de Pórcia, que o tribunal veneziano não poderia funcionar naqueles termos. Todos os argumentos que Pórcia vai expondo – carne sim, sangue não; peso certo, etc. – vão desenvolvendo nela um espírito de retaliação muito particular. Senão, não haveria a maldade de deixar Shylock na penúria e de o forçar à conversão, que é o grande gesto de justiça inquisitorial.
Lígia Roque Ela fica como que possuída pelo poder de que dispõe no momento.
Ricardo Pais Mas age por golpes muito precisos. Faz o grande discurso da compaixão e depois, de cada vez que intervém, intervém à faca. O que nos interessa aqui é: *como a retórica conduz ao mais fundo de si*. Porque o mais fundo de si é muito mau na Pórcia, é tão cruel como tudo o resto. Em Belmonte, começa por encarnar o discurso da euforia poética, da beleza total; depois, já no tribunal de Veneza, o discurso da compaixão. À medida que tem que encontrar recursos para ganhar a causa, a impiedade vai progredindo. É neste plano que o exercício retórico é um exercício efectivamente teatral, porque produz, à nossa vista, ou a revelação ou o desenvolvimento da personagem. Não admira que o público de Tudor gostasse de cenas de tribunal, porque dizem tanto (ou ainda mais!) de quem intervém como de quem está a ser julgado.

Disfarce

Ricardo Pais Não há nada mais absolutamente teatral do que Pórcia. É mesmo uma das personagens mais teatrais de Shakespeare. No sentido de metaforizar o próprio teatro. Em conversa com Nerissa, antes de partirem para Veneza, ela diz: vamos ver qual das duas vai ficar melhor na pele de rapazes e "usar o punhal à cinta

com mais graça" e melhor "inventar histórias sobre senhoras"... A disputa que ela propõe e todo aquele jogo próprio de rapaziada marialva revelam uma entrega total ao disfarce – é nisso que a personagem é completamente irresistível!
Lígia Roque Eu reconheço que António e Shylock encarnam os dois grandes poderes em confronto na peça, mas o grande poder, o poder que se auto-sustenta e que goza é o de Pórcia. Ela adora o poder, e o exercício desse poder.
Ricardo Pais É típico dos poderes herdados. Quem herda tem um poder próprio e uma maneira particular de o exercer. Pode-se ser muito mais *flamboyant* com o poder que se herda do que com aquele que se conquista a pulso. Infinitamente mais, porque não se tem a noção do risco.

Caso de poder

Ricardo Pais Interessa-nos agora olhar para Shylock e António como duas figuras altamente poderosas. Dois homens que dominam um universo material de negócios e de finanças muito grande. Porque este aspecto se reflecte no poder que detêm na cidade. Não é por acaso que, no início da cena do tribunal, o Duque tem a preocupação de falar com António, como, imagino, um juiz, sem necessariamente comprometer a sua imparcialidade, poderia fazer hoje com o detentor de um elevado cargo político. A aniquilação de um grande homem de negócios, independentemente de se ver na falência, representa um enfraquecimento da própria cidade. A aniquilação do usurário não tem o mesmo significado. De que forma é que isto é relevante para o vosso trabalho de actores? António, pela sua idiossincrasia, comportar-se-á sempre como quem é dono da cidade. Isto é importante: não é uma pessoa qualquer que, em Veneza, é vítima de um equívoco ou imbróglio jurídico. É uma pessoa que tem um poder assinalável e de cujo poder não se quer ver privado. Não quer envelhecer (o que, psicanaliticamente, faz todo o sentido), mas sobretudo não quer envelhecer vendo decair o seu poder. Até neste ponto António afigura-se-me como um homem que vai levar as coisas até ao apogeu, e acabar com tudo na hora em que for preciso. Preferiria, pelo menos, que assim fosse. Quando Shylock diz "Se ele me sai de Veneza...", manifesta o desejo de ver excluído da cidade alguém que tem nela um poder particular. António fiscalizou Shylock. António taxou Shylock. Quer dizer que exerceu, em nome da cidade de Veneza, uma série de direitos sobre os lucros do judeu. Ele representa, de alguma maneira, o Direito da cidade. Lembremo-nos que o primeiro encontro entre os dois faz logo faísca. Este caso não é apenas aquilo a que hoje chamaríamos um *caso mediático*. É um *caso de poder*.

Ratazana

Micaela Cardoso Daniel, no ensaio de ontem reparei nesta frase de Shylock: "E se a minha casa tivesse ratazanas, / E me apetecesse pagar dez mil ducados / Para as exterminar?". No original, "ratazanas" está no singular – "a rat". Parece-me que o singular torna a coisa mais absurda, desproporcionada...
António Durães O singular favorece o paralelo: sou capaz de pagar um balúrdio para matar uma única ratazana como sou capaz de dar três mil ducados para matar um homem.
Daniel Jonas Admito que fica mais clara a possibilidade de a ratazana a aniquilar ser António, nas não sei se o plural oblitera essa correspondência...
Ricardo Pais "A rat." É o que diz Hamlet quando desfere uma estocada em Polónio, que está escondido por detrás do cortinado. "Que é isto? Uma ratazana! Morta, morta por um ducado."
João Henriques O singular é importante: Shylock fala de "uma posta de carne", "um porco", "um gato", "uma gaita de foles". O plural de "ratazanas" desequilibra, de alguma forma, esta sequência, que é de um preciosismo deliberado...
Daniel Jonas Pronto, rendo-me à evidência! [*risos*] Substituímos por: "E se houvesse uma ratazana na minha casa, / E me apetecesse pagar dez mil ducados / Para a exterminar?".

Letra da lei

Daniel Jonas Na cena do tribunal, entrevemos em Shylock o que seria um dos estereótipos do judeu – o legalista, a criatura que apenas se atém à letra da lei, o que remete para a aliança estabelecida por Deus com os hebreus. Do ponto de vista cristão, Jesus abole a lei de Moisés, estabelecendo uma nova aliança, já não fundada na letra da lei, mas no amor e na compaixão. A compaixão é uma qualidade que Pórcia vem propor e oferecer àquele tribunal. A distinção racial fica bem marcada quando o Duque diz: "P'ra que vejas a índole que nos distingue, / Poupo-te a vida antes que me peças tal". O cristianismo de António, de Pórcia e do Duque contrasta com a atitude do judeu, que pretende apenas e só o estrito cumprimento da lei. A grande ironia da peça é que, com a chegada dessa cristã chamada Pórcia, a lei será levada muito mais à letra do que o próprio judeu estava à espera. É essa a grande torção irónica introduzida por Shakespeare na cena do tribunal: uma cristã que invoca o espírito da compaixão, mas que em seguida aplica a letra da lei em toda a sua ferocidade.
Jorge Mota Quando, ainda antes da entrada de Pórcia e Nerissa, digo a Shylock "Como podes pedir compaixão se a não dás?", parece que estou a antecipar o que virá a seguir...
Ricardo Pais É paternalismo integrador. O que o Duque lhe está a dizer é: como podes querer pertencer-nos se não praticas como nós? E, pertencendo-nos, como podes exigir da nossa lei? Sendo a nossa lei, já de si, compassiva, muito especialmente com os estrangeiros? Dito com brutalidade seria: mas como é que tu podes ser integrado se te comportas como um bárbaro?
Daniel Jonas Reconhece-se uma dimensão bestial em Shylock. A afirmação pitagórica de Graziano – eu não quero crer "que as almas de animais transmigram elas próprias / P'ra corpos de homens" – tem como objectivo dizer que o judeu é um bicho. Quando Shylock se atém à letra da lei, é tratado como um cão empedernido, incapaz de compaixão e de uma formulação humana. É uma postura anti-semita brutal.
Ricardo Pais Enquanto o discurso das outras personagens é mais ostensivo, o Duque faz uma afirmação paternal, isto é, moraliza. O que ele está a fazer é moralidade paternalista.

Perry Mason

João Castro De que maneira este julgamento poderia ocorrer na Inglaterra de Shakespeare? Era possível?
Ricardo Pais Francamente, acho que isto não poderia acontecer em parte nenhuma, nem sequer em Veneza. O que, aliás, é mencionado por alguns estudos. Há muitas críticas ao modo como Pórcia articula a lei e como processualmente se move em tribunal. À parte isso, a própria legalidade de um contrato cujo vínculo é meio quilo de carne humana não é apenas contestável à luz do Direito do séc. XXI. Há obviamente uma série de concessões no território jurídico em benefício do interesse dramático. As manipulações de Pórcia são como as barbaridades que Perry Mason fazia à lei e ao código processual. Qualquer advogado iletrado senta-se ao nosso lado e desmonta tudo aquilo. Não era pura e simplesmente possível fazer o que a personagem do Perry Mason fazia em tribunal, não só no contexto norte-americano. Mas nós delirávamos com a maneira como ele ganhava os casos.
Daniel Jonas No espectador da época, este julgamento remete notoriamente para os processos inquisitoriais, que aliás eram conhecidos como "teatros". Montava-se toda uma feira em torno dos autos-de-fé. As pessoas assistiam das janelas...
Ricardo Pais Alugavam janelas!
Nuno M Cardoso Há hoje países em que as execuções públicas são feitas em estádios de futebol. Os condenados são...
António Durães Enforcados nas balizas.

Chumbo

Ricardo Pais Shakespeare vai buscar a história dos três cofres a *Il Pecorone*, de Ser Giovanni Fiorentino. Freud escreveu um ensaio sobre o tema. Não gosto particularmente do texto, mas a relação que nele se estabelece entre o chumbo e a morte é fantástica. Na cultura da Mittleureuropa era comum fazer as urnas finais em chumbo trabalhado. De resto, Veneza está cheia de trabalhos extraordinários em chumbo, há painéis em alto-relevo feitos em chumbo.
Daniel Jonas Há, em inglês, uma ligação subliminar do chumbo com a morte: *lead* rima com *dead*. Quando Bassânio se prepara para a escolha, há uma canção cujos três primeiros versos terminam com palavras que rimam com *lead*: *bred*, *head* e *nourished*. Para algumas pessoas, esta canção mostra que Pórcia está a induzir em Bassânio a escolha do cofre de chumbo. Na tradução foi impossível reproduzir essa insinuação, porque o português é pobre em palavras que rimam com "chumbo". Perante esta dificuldade, decidi ser partidário do princípio de que Pórcia não poderia violar o decreto do pai e dar qualquer ajuda aos pretendentes!

Traficância de si

Ricardo Pais Há uma diferença curiosa entre Pórcia e António. António parece não ter raízes. Tudo o que sabemos é que é "parente" de Bassânio. De Pórcia sabemos da história do pai, da sua aia e confidente Nerissa e da casa. Tem um funcionário de eleição, Baltazar. Tem o mínimo de noção do que é o *household* e a herança de cada uma destas pessoas. António parece uma pessoa saída assim... do nada. Há outra coisa ainda. Enquanto herdeira, Pórcia possui aquilo a que poderíamos chamar uma "riqueza inerte", inerte a um ponto absurdo. Quando é posta ao corrente do vínculo, ela sugere multiplicar a oferta vezes sem conta: "Quê, só isso? Pagai-lhe seis mil [...], duplicai os seis mil, e triplicai os doze". Há uma diferença grande entre os *bens de raiz* e os *bens de mercância*, e essa diferença é determinante na análise das relações, porque é óbvio que António não arrisca tudo, a sua própria pele, simplesmente por ser "bonacheirão" ou "prestável". Ele é chulado, e presta-se a ser chulado. Não quer encontrar-se consigo próprio. Diz inclusivamente que ainda bem que vai morrer agora para não ter de assistir ao seu declínio. Ele está sistematicamente a conquistar a sua própria juventude, a reter a sua própria juventude, gastando tudo, atirando todos os barcos para a frente, fazendo tudo aquilo que é absolutamente insensato e impensável. Por seu turno, Pórcia é a herdeira latente do paraíso. Tem poderes que não são os do corpo, não se trafica. Os poderes de António são os poderes da traficância de si próprio.

Transparência

Ricardo Pais É minha intenção que a segunda parte do espectáculo proponha uma visão crítica (não necessariamente no sentido brechtiano) do epicurismo e da transparência de Belmonte, da facilidade do lugar e da alegria do encontro de Bassânio e Pórcia. Esse enlevo é abruptamente cortado pela chegada das notícias de António, e quando Pórcia se prepara para o tribunal prepara-se, na verdade, para uma coisa extremamente negra. O pesadelo de António transtornará tudo, obviamente, e ficaremos até ao fim sob a imagem de Shylock e António. Mesmo aquela apoteose poética de Lorenzo e Jessica estará sob a sua sombra. Não vai ser uma coisa poética, ligeira, linda. Esta é a minha ideia, não sei se estará correcta. Em princípio estará, porque é a primeira. Na sua cor clara, na sua transparência, Belmonte é menos óbvia do que Veneza.

Alien

Daniel Jonas A forma como o espectáculo termina é interessante, porque lança a suspeita de que há uma coisa que não fica cabalmente resolvida. Na conversa entre Lorenzo e Jessica, é sugerida a ideia de que a música é um símile da compaixão. Diz Lorenzo que a música até os animais e a natureza afecta: Orfeu trouxe pedras, água, árvores atrás da música da sua flauta. É um desfecho aparentemente feliz, de concórdia e música, mas parece um final da saga cinematográfica *Alien*. Entrou um *alien* em Belmonte. Jessica foi simbolicamente circuncidada quando saiu. Jessica sente o coração pesado quando ouve a música. Um corpo estranho infiltrou-se em Belmonte. *Heaven is spoiled*.
Ricardo Pais Não se diz que Jessica não é sensível à música. Sabemos que não ouviria música em casa. O pai ordenava-lhe que fechasse as janelas. A quem não está habituado a ouvir música, o que ela convoca, sobretudo num ambiente de amor e tranquilidade, é melancolia, porque equivale, de algum modo, à recuperação do que se perdeu.
Daniel Jonas Essa melancolia, uma marca de Shylock e António, reaparece no final – em Jessica.

Melancolia

Daniel Jonas A primeira frase da peça, dita por António, inquina logo o universo a que nós acabámos de chegar, cria de imediato uma ansiedade. Essa questão de António – "na verdade, não sei por que ando tão triste" – é a questão que se quer ver respondida. Mas é precisamente aquela que não obtém resposta. E não há uma resposta porque Shylock não chega à execução, porque não consegue abrir o interior de António. Em termos simbólicos, chegar à execução do famigerado vínculo seria chegar à resposta da dúvida em que António lança o espectador no primeiro momento. Seria finalmente responder à pergunta: o que é afinal que põe António tão triste? Que melancolia é essa, e qual a sua origem? Janet Adelman diz que a execução não pode ser cumprida, porque a ferida de António não pode ser dada a conhecer. Porque, no fundo, a ferida de António tem que ver com a nossa "ansiedade" em relação aos judeus.

Bruxaria

Ricardo Pais Disse-vos há dias que a peça é sobre a ambiguidade. Várias ambiguidades alimentam vários momentos da peça. O poder de Pórcia é perceber a diferença entre masculino e feminino, e é a capacidade de se instalar na ambiguidade de género em total conforto. O jogo que ela arma com Nerissa é determinante: "Hei-de [...] usar o meu punhal à cinta com mais graça, / E falar noutro tom, na mudança de voz, / [...] e falar de rixas / como um rapaz de venta; e inventar histórias / sobre senhoras prendadas atrás de mim, / que desprezadas têm chiliques e tombam". Ela instala-se no espaço intersticial entre Bassânio e António, o que se revela no desenlace da história dos anéis. Se há uma bruxaria em Pórcia não é, manifestamente, a que encontramos em *Il Pecorone*, em que Pórcia surge como uma feiticeira, como uma criatura com poderes mágicos. Instalar-se na ambiguidade total – essa é a bruxaria de Pórcia. •

“A Vingança antecedendo a Divindade!”

E.M. Cioran*

Aplicamos o melhor das nossas vigílias a esquartejar em pensamento os nossos inimigos, a arrancar-lhes os olhos e as vísceras, a espremer-lhes e a esvaziar-lhes as veias, a espezinhar e esmagar cada um dos seus órgãos, ao mesmo tempo que por caridade lhes deixamos o gozo do seu próprio esqueleto. Feita esta concessão, acalmamo-nos, e, repassados de fadiga, deixamo-nos deslizar para dentro do sono. Repouso bem ganho depois de tanto encarniçamento e tanta minúcia. Devemos de resto recuperar forças para conseguirmos na noite seguinte recomeçar a operação, reentregando-nos a uma tarefa capaz de desencorajar um Hércules cortador. Decididamente, ter inimigos está longe de ser uma sinecura. O programa das nossas noites seria menos carregado se, durante o dia, tivéssemos ensejo de dar livre curso às nossas más inclinações. Para alcançarmos não tanto a felicidade como o simples equilíbrio, teríamos necessidade de liquidar um bom número dos nossos semelhantes, de nos consagrarmos quotidianamente à prática do massacre, seguindo o exemplo dos nossos muito afortunados e muito remotos antepassados. Talvez não tão afortunados como isso, poderão objectar-me, pois a fraca densidade demográfica da época das cavernas não lhes permitiria degolarem-se entre si a todo o momento. Seja! Mas tinham compensações, dispunham de mais meios do que nós: caçando a qualquer hora do dia, atirando-se às feras selvagens, era ainda congéneres seus o que abatiam. Familiarizados com o sangue, podiam sem esforço apaziguar o seu frenesim; não tinham qualquer necessidade de disfarçar e diferir os seus desígnios assassinos, ao contrário do que se passa connosco, condenados a vigiar e a refrear a nossa ferocidade, a deixá-la sofrer e gemer dentro de nós, encurralados como estamos na contemporização, na necessidade de adiarmos as nossas vinganças ou de renunciarmos a elas.

Não nos vingarmos é acorrentarmo-nos à ideia de perdão, é mergulharmos nela, nela nos atolarmos, é tornarmo-nos impuros através do ódio que sufocamos em nós. O inimigo poupado obsidia-nos e perturba-nos, singularmente quando *resolvemos* deixar de o execrar. Por isso não o perdoamos deveras a não ser que tenhamos contribuído para a sua queda ou assistido a ela, a não ser que ele nos proporcione o espectáculo de um fim ignominioso ou, reconciliação suprema, a não ser que contemplemos o seu cadáver. Felicidade rara, na verdade; mais vale não contarmos com ela. Porque o inimigo nunca fica por terra; sempre de pé e triunfante, a sua qualidade primeira é erguer-se diante de nós e opor aos nossos escárnios tímidos o seu sarcasmo desabrochado.

Nada nos torna mais infelizes do que o dever de resistirmos ao nosso fundo primitivo, ao apelo das nossas origens. Daí resultam estes tormentos de civilizados reduzidos ao sorriso, atrelados à cortesia e à duplicidade, incapazes de aniquilar o adversário a não ser em palavras, votados à calúnia e como que desesperados por termos que matar sem agir, através da simples virtude da linguagem, esse punhal invisível. As vias da crueldade são diversas. Substituindo-se à selva, a conversa permite à nossa bestialidade dispender-se sem dano imediato para os nossos semelhantes. Se, pelo capricho de uma potência maléfica, perdêssemos o uso da fala, ninguém mais ficaria em segurança. Conseguimos transferir para os nossos pensamentos a necessidade de assassínio, desde sempre inscrita no nosso sangue: essa acrobacia explica por si só a possibilidade, e a permanência, da sociedade. Deveremos concluir que logramos assim triunfar sobre a nossa corrupção nativa, os nossos talentos homicidas? Seria considerar com excessiva ligeireza as capacidades do verbo e exagerar os seus prestígios. A crueldade que herdámos, de que dispomos, não se deixa domar com tanta facilidade; enquanto não nos lhe entregamos por completo e não a esgotamos, conservamo-la no mais secreto de nós, e não nos emancipamos dela. O assassino caracterizado medita a sua infâmia, prepara-a, consuma-a, e, ao consumá-la, livra-se por um tempo dos seus impulsos; em contrapartida aquele que não mata porque não é capaz de matar, embora sinta vontade de o fazer, o assassino irrealizado, veleitário e elegíaco da carnificina, comete em espírito um número ilimitado de crimes, e mortifica-se e sofre muito mais do que o outro pois carrega o remorso de todas as abominações que não soube perpetrar. Do mesmo modo, o que não se atreve a vingar-se envenena os seus dias, amaldiçoa os seus escrúpulos e esse acto contra a natureza que é o perdão. É verdade que a vingança nem sempre é doce: uma vez executada, sentimo-nos *inferiores* à vítima, ou ficamos tolhidos pelas subtilezas do remorso; tem portanto o seu veneno também, embora se conforme melhor com o que somos, com o que experimentamos, com a lei que é própria de cada um de nós; e de igual modo é mais *sã* do que a magnanimidade. As Fúrias tinham a reputação de serem anteriores aos deuses, sem esquecer Júpiter. A Vingança antecedendo a Divindade! Tal foi a intuição maior da mitologia antiga. •

* Excerto de “A Odisseia do Rancor”. In *História e Utopia*. Trad. Miguel Serras Pereira. Venda Nova: Bertrand Editora, 1994. p. 105-110.

Espelho negro*

Janet Adelman**

É-me difícil descrever o significado de assistir a um espectáculo tão extraordinário quanto este, uma peça que eu julgava conhecer tão bem e sobre a qual tanto aprendi ao vê-la aqui, no Teatro Nacional São João, por três vezes. Espero que, no final da minha comunicação, possa ter esclarecido a importância desta encenação e a razão pela qual me disse ela tanto. Vou falar da peça e particularmente deste espectáculo, porque um espectáculo poderoso – e este é um espectáculo poderoso – sempre nos ensina alguma coisa sobre o texto. Estou extasiada, muito honrada. Que o meu livro [*Blood Relations: Christian and Jew in "The Merchant of Venice"*] tenha intersectado a visão do Daniel Jonas e do Ricardo Pais, o suficiente para ter impacto na montagem da peça, é tão entusiasmante para mim! É também verdade que o espectáculo teve o maior impacto na minha compreensão da peça. Contei ao Ricardo e a outras pessoas que acordava de manhã com imagens do espectáculo, com os seus humores, sem os poder sacudir da minha cabeça. Aconselho o espectador a revê-la e revê-la, pois tem sempre alguma coisa nova a mostrar-nos.

Obsessão com o interior

Há um prazer peculiar em falar de *O Mercador de Veneza* em Portugal, porque uma das coisas que esteve muito tempo na minha cabeça foi a noção de que *O Mercador* não se teria tornado a peça em que se tornou (e talvez não tivesse sido mesmo escrita) se não houvesse cristãos-novos portugueses em Londres. Montar a peça cá é uma espécie de fechar de círculo maravilhoso. Um dos intervenientes na sessão do primeiro dia [Elvira Mea] falou um bom bocado sobre a presença de cristãos-novos portugueses em Londres, por isso não vou acrescentar muito ao que foi dito, senão para referir que se tratava de uma comunidade pequena mas importante, porque um dos seus membros, Roderigo Lopez, era o médico pessoal da Rainha Isabel. Num processo famoso, Lopez foi acusado de tentar assassiná-la e acabou por ser condenado à morte.

Houve muita especulação sobre se este acontecimento em particular não terá inspirado Shakespeare na escrita de *O Mercador de Veneza*. Em todo o caso, a peça lida muito profundamente com a questão da conversão, tanto a conversão forçada, como no final da peça acontece com Shylock, como a conversão voluntária, a conversão que Jessica parece escolher. Shakespeare estava obviamente consciente deste problema da conversão forçada, e estava, até certo ponto, consciente das acções da Inquisição. Se atentarmos na figura de Jessica, percebemos que estava particularmente consciente desse limiar, dessa espécie de meio-caminho que a condição do cristão-novo e de um converso como Jessica constituía. Jessica crê que se tornou cristã, e depois do seu casamento com Lorenzo fala de si própria como tal, mas outras personagens na peça, especialmente Lancelote, falam dela como permanecendo judia, como se ela continuasse a sê-lo enquanto continuasse a ser filha do mesmo pai, de quem teria de se livrar para poder libertar-se da condição de judia. Por outras palavras, Jessica está a formar-se e entende a diferença entre judeu e cristão como uma diferença religiosa. Lancelote compreende a diferença entre judeus e cristãos não como uma diferença religiosa, mas como uma diferença racial.

Isto está sempre a aparecer na peça em modos menos dramáticos, particularmente quando a palavra *gentil* aparece, sempre como um trocadilho com *gentia*. Convoca-se uma diferença racial fundamental entre cristãos e judeus. Ao dizer que Jessica não pode tornar-se cristã sem que antes encontre um novo pai, Lancelote está, na verdade, a ecoar a percepção da Inquisição quando se deparou com o problema daquele imenso influxo de gente recentemente convertida, quando se impôs a necessidade de encontrar uma maneira qualquer de os conversos ainda serem reconhecíveis como judeus. Essa necessidade esteve na origem, nos meados do séc. XVI, da instituição dos designados *estatutos puros*, que determinavam que, se se tivesse 1/128 avos de sangue judeu, não se podia entrar na universidade e não se podia aceder a certos cargos, não importa quantos anos se levasse de convertido. As pessoas gostam de dizer que o racismo não existiu como categoria até ao séc. XVIII, até se atingir uma estrutura social relacionada com a escravatura africana... Talvez. Mas certamente os princípios do racismo já se encontravam ali, nessa legislação em torno do sangue puro da Inquisição.

Jessica está, de muitos modos, no centro desta encenação. Ela é-nos mostrada como sem-terra, pertença de nenhures. Não encontra lugar para si em Veneza quando abandona a casa do pai, mas também não é bem-vinda a Belmonte. Pórcia estende-lhe a custo a sua mão, e a custo lhe dá as boas-vindas a Belmonte, e esta encenação faz isto muito bem. O peso da tristeza é sempre notório no belíssimo desempenho da actriz, e nas indicações de cena que lhe foram dadas. O fim, acho-o extremamente comovente. Normalmente, não lhe é dado o primeiro plano no final da peça. Mas nesta encenação ela está a um canto do palco, sentada numa cadeira – uma cadeira que se tornou para mim "a cadeira da tristeza", onde se sentam todas as pessoas tristes. Ela está sentada nessa cadeira e Lorenzo, o seu marido, no outro lado, descreve-lhe a música das esferas, a grande harmonia inaudível a todos nós que habitamos um corpo humano, uma harmonia da qual temos apenas sugestões. O lado em que Jessica se senta é o lado daquelas fantásticas escoras de ferro que batem umas contra as outras em muitos momentos do espectáculo e que associamos a Veneza. Mesmo no fim do espectáculo, quando António se apercebe de que não há lugar para si em Belmonte, ao passar em direcção a Veneza com o seu profundo desgosto, Jessica está ali sentada, no meio daquele espaço marcadamente veneziano, ouvindo aquele *clinc-clinc* que não é a música das esferas, mas aquilo que os humanos podem ouvir. Mas também ela está a escutar outra música: escuta um belo solo de violino em tom menor, reminiscente de música de tradição judaica. O que ela ouve na sua cabeça, enquanto Lorenzo lhe fala da música das esferas, arrasta-a de regresso a Veneza, em direcção a esse anseio. É de uma beleza extraordinária o momento em que se levanta e tão marcadamente se encaminha, com toda a sua dor e todo o seu desejo e toda a sua esperança, em direcção ao marido. A peça ali se fecha, com eles na escuridão, com ela a apoiar levemente a sua cabeça nele, mal lhe tocando, deixando-nos entrever a esperança e o sofrimento, e a intenção dele em doutriná-la – não será bem o termo, a palavra é muito pesada –, em abrir-lhe as portas para um mundo novo. Por um lado, o desejo dela em deixar-se ir, por outro, o anseio dele em agarrá-la, em chamá-la de volta. É um retrato extraordinário de Jessica, o que esta encenação nos dá. Tudo estava já na peça, mas esta encenação fez um belíssimo trabalho na criação do espaço do cristão-novo.

Uma outra coisa sobre os cristãos-novos: eles levantaram a questão da identidade – quem é que seria realmente judeu e quem é que seria realmente cristão –, não apenas para si mesmos, mas para outros cristãos, particularmente, creio, em Inglaterra, onde houve uma conversão massiva do catolicismo para o protestantismo, e depois para o catolicismo, e de novo para o protestantismo, na geração que antecedeu a de Shakespeare. Esse processo de conversão criou uma espécie de pesadelo em Inglaterra acerca de como se pode saber aquilo que alguém é no íntimo. De facto, os católicos acusaram os protestantes de serem judeus por causa da sua ligação à Bíblia. Por seu turno, os protestantes acusaram os católicos de serem judeus por acreditarem em demasia nas obras, o que significaria, na óptica protestante, um apego à "lei". Todos invocavam a ideia de que os outros eram na verdade judeus como modo de estabelecer as suas próprias credenciais e como modo de desestabilizar a religião dos opositores.

Os cristãos-novos eram originalmente judeus, com uma pátina de catolicismo de Espanha ou Portugal, que depois, ao irem para Inglaterra, tiveram de se converter ao anglicanismo, de forma a sobreviverem. Transportavam no corpo o dilema não só da relação entre judeu e cristão como também da relação entre uma variedade de cristãos e, finalmente, o grande dilema do que se é verdadeiramente no íntimo. A peça desenvolve uma obsessão com o que está no interior, com aquilo que se é no íntimo. Está obcecada com o que se passa dentro de António. Ele começa a peça dizendo "Na verdade não sei por que ando tão triste", e nós não conseguimos deixar de pensar: "Bom, com certeza, ali pelo Acto V, vou perceber porque é que o homem está triste..." Não! Nunca o saberemos, nunca conseguiremos na verdade espreitar para dentro de António. Também os cofres – que nesta encenação deixam de ser entediantes – suscitam a pergunta: o que há dentro deles? A peça pergunta constantemente: "O que há lá dentro?".

Ódio de si mesmo

Tenho de dizer qualquer coisa sobre o suposto anti-semitismo de *O Mercador de Veneza*. Foi uma questão muito tratada pela maioria dos outros intervenientes, mas vou dizer-vos muito sucintamente o que penso. Gostaria de estabelecer uma breve distinção entre a peça, que considero anti-semita em certos aspectos, e a encenação, que nunca o é. Acho que esta distinção é muito importante e gostaria que a tivéssemos sempre presente. Por que razão acho a peça anti-semita? Porque, no Acto IV, na cena do julgamento, Shakespeare opera sobre terríveis estereótipos acerca dos judeus, como o estereótipo do judeu que mata Cristo, porque António entrega-se para sacrifício, oferece-se como uma espécie de Cristo, e temos Shylock disponível para voltar a executá-lo, para enterrar a faca de novo. Há também o estereótipo do judeu que mata criancinhas cristãs e lhes drena o sangue para fazer pão ázimo e para curar doenças que eram consideradas como sendo próprias de sangue judeu... Repare-se que a diferença de sangues é a base destas histórias, que nasceram no séc. XII em Inglaterra e depois se espalharam por toda a Europa, segundo as quais os de sangue judeu precisariam de sangue cristão para serem curados das suas doenças. Eis o que está na origem das leis inquisitoriais de pureza de sangues.

Uma das coisas que pensei quando vi o espectáculo pela primeira vez foi: "Porque está toda a gente com vestes esvoaçantes e Shylock está vestido com aquela estranha combinação, aquela túnica antiquada por debaixo do fato, totalmente desfasada das outras vestimentas?". A meio da récita, ocorreu-me: "Porque os estereótipos são intemporais, são absolutamente contemporâneos, ainda estão connosco, tão poderosos como sempre foram. Shylock é uma figura intemporal porque uma figura estereotipada é sempre uma figura intemporal, pertence em parte à sua própria história mas também àqueles que usam este estereótipo".

O que os criadores normalmente fazem para levar à cena uma peça que tem sido classificada como explicitamente anti-semita é tentarem fazer de Shylock um bom rapaz, de modo a que todos possamos gostar dele. Costumam até prescindir de uma data de versos para o conseguir – esta encenação, reconheça-se, não segue esse caminho –, ou então introduzem elementos extra que nos deixam assim para o... "Oh, meu Deus! O pobre homem tem sido tão oprimido..." Também não é o que acontece aqui. Ou então põe-se uma música do tipo Hollywood durante o discurso "Não tem um judeu olhos"... Também não é o que acontece aqui. Este discurso entra no contexto da sua vingança, Shylock começa com a ideia da vingança e depois remata: "Se nos espetardes, não sangramos? [...] E se nos ultrajardes, não nos deveremos vingar? Se somos como vós em tudo o mais, como vós seremos também nisso". Este nunca foi um argumento em defesa da humanidade de Shylock, foi-o no séc. XIX, mas nunca o fora antes. Mais uma vez, a encenação acerta em cheio. Quero dizer, este Shylock despedaça-me o coração, gosto muito deste Shylock, mas não é tanto nesse ponto, é sobretudo quando está sentado na cadeira de baloiço fazendo aquele movimento tradicional das preces judaicas, falando da perda da filha e da mulher. Esse é o momento que me toca mais poderosamente.

Esta montagem dá-nos a ver o Shylock que eu creio ser o Shylock que Shakespeare escreveu. É verdadeiramente uma escolha poderosa. Quero com isto dizer que considero a produção anti-semita? Não, de modo nenhum, e digo-vos porquê. Vejo a questão do anti-semitismo de um lugar diferente daquele a partir do qual é analisada, a saber, o ponto de vista da representação do judeu. A minha leitura da peça começa na observação de que há qualquer coisa na linguagem de António que cria, desde logo, a imagem de um judeu monstruoso com a faca, uma imagem que é suscitada antes mesmo de vermos Shylock em cena. António diz ao seu amigo Bassânio, por quem nutre um sentimento amoroso, que se deseja abrir, pessoa e meios, para ele. Pouco depois, diz que quer ser levado ao sacrifício máximo por ele. António cria a imagem de um torturador e Shylock, mais tarde, apresenta-se como o executor que o vai abrir. Vai abri-lo para provar qualquer coisa acerca do seu amor por Bassânio. A meu ver, Shylock emerge de uma qualquer necessidade de António, como se fosse magicamente invocado por António, o que me levou a ler a peça de um modo que colide com séculos de análise literária, partindo da intuição de que Shylock está a ser abusado, não só durante o julgamento, como muita gente pensa, mas que está a ser usado pelas personagens, que está a ser usado por Shakespeare, por audiências cristãs e, mais amplamente, pela sociedade cristã. Especialmente quando é retratado como um monstro. O génio de Shakespeare

evidencia-se, aliás, quando o retrata como um monstro ao mesmo tempo que mostra o modo através do qual essa monstruosidade está a ser usada. Isto tem o efeito de descentrar Shylock no que diz respeito à questão do anti-semitismo da peça. A questão para mim não é tanto se esta é ou não uma peça anti-semita, mas os usos do anti-semitismo, e é por isso que é tão poderosa. Aflora a questão de como o ódio pode afectar a pessoa odiada – a leitura familiar da peça, isto é, a pessoa que é cuspida no meio da praça com certeza não se há-de tornar uma pessoa mais simpática – e que propósito cumpre o ódio na pessoa que odeia. Quais as consequências para a pessoa que odeia? Que efeito tem esse seu ódio na pessoa ou na sociedade que odeia?

Uma das comunicações de ontem, a de Esther Mucznik, abordou com muita propriedade o estatuto do judeu como bode expiatório. A encenação levanta esta questão da relação de quem odeia com o objecto do seu ódio, e fá-lo com mais clareza e brilhantismo do que alguma vez vi ou imaginei. Há um espelho negro como pano de fundo e, no início, vemos António esmagado pela sua dor, esmagado pelo seu desejo inominável, e muito generosamente, à imagem de Cristo, decide financiar Bassânio. Enquanto Bassânio parte em busca da fortuna e da mulher dos seus sonhos, que felizmente é muito rica (dá muito jeito quando a mulher dos sonhos de alguém é muito rica...), António encaminha-se para deixar o palco, vê a sua imagem reflectida no espelho e cospe-lhe. O que é significativo aqui é que, na cena imediatamente a seguir, ficamos a saber que António já cuspiu em Shylock no meio da praça. Ou seja, esse momento estabelece a relação entre o ódio de António por si mesmo e o seu ódio ao judeu – isso está no coração da peça e nunca o vi antes revelado com tanto poder. Fiquei muito intrigada com esse espelho negro. Por instantes, pareceu-me que essas pessoas gostam de se olhar muito ao espelho. Da plateia estamos sempre a vê-las de costas, isto é, voltadas para o espelho... Depois pensei que a função desse espelho está em mostrar-nos que aquilo que odiamos é normalmente uma imagem distorcida de nós próprios. Esse espelho está sempre a desafiar-nos para olharmos para lá de nós próprios, em direcção àquilo que odiamos.

Já que a encenação nos convida a essa auto-contemplação, faço aqui um parêntesis. Sou judia. Falo da peça enquanto judia. Não creio por um instante que os judeus sejam menos atreitos a arranjar bodes expiatórios do que quaisquer outras pessoas. Falo de cristãos que fazem dos judeus os seus bodes expiatórios porque é disso que trata a peça. Um aluno meu fez uma encenação na qual Shylock era palestiniano e os cristãos israelitas. O que me agradou no espectáculo foi que deixava bem claro que se está a falar de seres humanos em ambos os lados. Queria, portanto, deixar bem claro que, apesar de ir dizer coisas terríveis sobre cristãos, haveria de dizer o mesmo sobre judeus se mudado o contexto.

Tal como o espelho ao fundo, o piso deste espectáculo é extraordinário. O chão parece composto por riscas pretas e brancas, mas quando visto com atenção percebemos que há uma assimetria, que as riscas não são paralelas, que se desencontram... Ricardo Pais reorganizou a peça de modo a que tudo o que se passa em Veneza venha na primeira parte e o que se passa em Belmonte surja na segunda. Como se através dessa divisão pudéssemos aceder a uma diferença nítida entre cristão e judeu, como entre preto e branco. Mas dá-se o caso que, afinal, essa diferença não é assim tão evidente, e que Veneza e Belmonte são espelhos uma da outra. O que gosto naquele chão é o facto de ser muito desestabilizador. Pensamos que vai organizar a nossa visão das coisas, pô-las a preto e branco, mas depois deixa-nos desorientados.

Tripas vorazes

De volta então à questão sobre como a figura do judeu monstruoso serve quem o odeia. Primeiro, falarei genericamente e depois chegarei finalmente a António, apresentando um duplo argumento: psicológico e teológico.

O judaísmo é o pai do cristianismo, o pai descartado, o pai desvalorizado, mas ainda assim um pai necessário. Cristo nunca teria sido reconhecido como Messias se não estivesse na linha de David. Se Cristo não fosse tido como aquele que veio cumprir as profecias da Bíblia hebraica, chamada de Velho Testamento pelos cristãos, nunca poderia ter sido reconhecido como tal. Por isso, há essa relação difícil, mas fundamental, entre o cristianismo e o judaísmo. O cristianismo precisa desse pai, mas precisa também de acreditar que o suplantou, que esse pai é destituído de valor, que esse pai é cego... Creio que há, da parte de alguns escritores e pensadores cristãos, uma quantidade considerável de culpa quanto a este relacionamento. Mas não é apenas isto. O cristianismo tem com o judaísmo uma dívida que nunca vai poder saldar. Isto porque o único modo de o fazer seria afirmar: "Sim, vocês, judeus, estão certos!" Este é um caso no qual ambas as religiões não podem estar certas. E se nos agarrarmos à ideia de que apenas uma delas pode estar certa, então metemo-nos em sarilhos. O único modo de o cristianismo estar certo seria o judaísmo estar errado, e, porém, o cristianismo tem esta dívida imensa em relação ao judaísmo. O que pretendo fazer é demonstrar como estes problemas teológicos surgem de modos inesperados em *O Mercador de Veneza*.

Antes de mais, não é por acaso que Shylock é pai. A dada altura, chega mesmo a ser chamado de "o meu pai judeu" por Lorenzo. A conversão – não apenas aquele acto pelo qual se diz "hoje sou judeu, amanhã cristão", mas a grande mudança, isso que está na raiz da conversão, a mudança do favor de Deus, que, de acordo com a doutrina cristã, é transferido do judeu para o cristão –, essa grande conversão depende de se deixar a casa do pai judeu para trás. Quando Jessica sai de casa não abandona apenas o seu pai, mas rouba-o, leva-lhe o dinheiro e passa-o ao amante. Temos esta poderosa imagem não só da conversão dos cristãos-novos, mas também de todo o movimento do judaísmo para o cristianismo, uma espécie de abandono do pai judeu.

Há ainda aquela cena divertida em que Lancelote está a tentar deixar a casa de Shylock para ir trabalhar para Bassânio. Ainda bem que, na versão dramatúrgica do espectáculo, não a cortaram. Foi aqui feita de um modo extraordinário. O que é que Lancelote está a fazer? No fundo, está a dizer qualquer coisa como isto: "Oh, o diabo está a tentar-me, está a dizer-me para deixar a casa de Shylock..." Mas isso nem deveria constituir um problema. Havia leis, pelo menos desde 1215, contra os judeus que empregassem criados cristãos. Além disto, Shylock já lhe tinha dito algo como: "Comes de mais, vai-te lá embora, não preciso de ti!" Mesmo assim,

Lancelote está a ter muitas dificuldades em deixar o serviço de Shylock. Toda a cena é criada de um modo tal que duplica uma das imagens centrais do cristianismo no que toca à mudança do favor de Deus do judeu para o cristão. Refiro-me à história de Jacó, ao episódio bíblico em que Jacó engana o seu pai cego, Isaque, de maneira a conseguir para si a promessa, a bênção que o pai pretendia dar ao seu irmão peludo, Esaú. Isto encontra-se na Epístola aos Romanos, a carta magna de São Paulo, e tem sido perpetuado no cristianismo, especialmente no calvinismo, a força religiosa dominante na Inglaterra de Shakespeare. Ao representar a sua tentativa de saída da casa de Shylock para a de Bassânio, da casa do judeu para a casa do cristão, Lancelote está, pois, a encenar a mais antiga história sobre essa transição. Ele encontra o seu pai, que está cego, fala com ele, depois ajoelha-se e pede-lhe a bênção, o pai apalpa-lhe a cara e diz-lhe: "Estás tão peludo!". É uma derivação da história de Jacó e Esaú. Este maravilhoso velhote cego, um papel muito peculiar no contexto da peça, faz de Isaque e simboliza a cegueira dos judeus. Acontece que Isaque é também um precursor de Cristo, uma prefiguração de Cristo, daí que seja um momento muito complexo, que tem que ver com essa transição, com a passagem da promessa do judaísmo para o cristianismo, evocada na peça de um modo muito discreto. Ele explica, penso eu, por que razão Lancelote sente alguma culpa em deixar a casa de Shylock. Isto foi uma coisa sobre a qual os protestantes escreveram muito, uma vez que a doutrina da eleição diz que, por definição, nem Jacó nem Esaú poderiam ter feito o que quer que fosse para merecer essa eleição. Por que razão chamo a essa tentativa de Lancelote de deixar a casa de Shylock um caso de conversão? Porque, quando está prestes a encontrar Bassânio, diz: "Judeu serei eu se ajudo o judeu mais". Ou seja, está a passar, na sua própria ideia, de uma condição de judeu, pelo menos de quase judeu, para a de cristão. Isso é o que acontece com a ideia da religião paterna e da culpa em relação ao pai.

O segundo modo de conversão evocado na peça é, creio, uma metáfora fundamental, que tem que ver com o meio quilo de carne da peça, e que se prende com a dívida do cristianismo ao judaísmo. Dívida que, neste caso, se consubstancia nos três mil ducados que são roubados a Shylock. O judeu nunca recebe o seu dinheiro de volta. Porquê? Porque ele é de tal maneira um monstro que não merece, na verdade, ser pago. Assim, em todos estes casos, parece-me que a culpa por se abandonar o judaísmo, por traí-lo, roubá-lo, é mitigada ao fazer-se do judeu uma figura monstruosa. Se ele é um monstro, não será preciso sentir culpa por se tratar o pai judeu daquela maneira ou por não se pagar aquilo que se deve... Isto tornou-se muito claro para mim ao ler um extraordinário sermão de 1577, da autoria daquele que foi provavelmente o mais famoso propagandista protestante do séc. XVI, John Foxe, um sermão que celebrava a conversão de judeus em Inglaterra, e que foi traduzido para alemão, já que pretendia desencadear a conversão de muitos outros judeus. Neste sermão de quase cem páginas, Foxe acusa os judeus de assassinarem Cristo, acusa-os do chamado libelo de sangue, de drenarem o sangue de bebés cristãos, e, em seguida, acrescenta uma frase extraordinária: "E por isso (vós, amaldiçoados judeus) sois devidamente culpados da acusação de sangue inocente: empaturrem as vossas tripas vorazes com sangue coalhado". Estranho modo de tentar converter alguém! "Vá lá, continuem a ser os judeus sedentos de sangue que são porque é preciso que sejam judeus sedentos de sangue." É o que se pode deduzir desse sermão, porque o pobre Foxe está absolutamente atormentado pelo facto de os judeus nada terem feito para serem banidos por Deus. Por isso, vê-se de algum modo forçado a inventar a figura do judeu sedento de sangue. Acho que foi esse judeu que Shakespeare lançou no palco. Não sei português e, portanto, não posso avaliar quanto disto está presente na tradução, mas a associação de Shylock com comida, com canibalismo, com a ideia de comer pessoas, está presente no texto e isso vem desse mesmo impulso. É todo este conjunto de problemas que, na minha leitura, torna particularmente difícil dar uma resposta cabal à questão de se saber se a peça é ou não anti-semita.

O cristianismo está dependente de uma diferença permanente em relação ao judaísmo. Quando a diferença religiosa é perturbada pela conversão dá-se o estabelecimento de uma diferenciação racial permanente, apoiada nas leis da Inquisição sobre a pureza de sangue. É por isso, creio, que temos constantemente personagens, de uma forma ou outra, a lembrar Jessica da sua condição: "Pensas que és cristã, menina, mas és judia". É a tentativa de se voltar a fixar ou concretizar essa diferença, precisamente no momento em que se pensara que ela se havia desvanecido.

A encenação encapsula tudo isto de muitas e brilhantes maneiras. Para mim, a mais pungente é o interlúdio da segunda parte do espectáculo, centrada em Belmonte. Belmonte é uma realidade muito estática, perfeitinha de um modo arrepiante... Pois bem, no momento em que Nerissa e Pórcia estão prestes a partir, no momento em que se preparam para ir para Veneza disfarçadas de juristas, esta encenação propõe uma coisa brilhante: o ambiente fica algo estranho, o espelho negro abre-se... Vemos António, num momento extraordinário da sua representação – todos estão, de resto, fantásticos –, deitado na escuridão, com Shylock por cima dele, de costas, esmagando-o sob o seu peso... É assustador. O que acontece nesse momento é que António usa uma mistura de falas – falas dele, começando pelo primeiro verso "Na verdade não sei por que ando tão triste", de outros, e muitas de Shylock, incluindo aquela em que diz qualquer coisa como "nem pensar em desistir da execução! Nem por todo o dinheiro do mundo!". Estas palavras vêm agora de António, não de Shylock. É uma espécie de alucinação, um pesadelo que reencena o episódio do tribunal, na verdade reencena a peça toda, como se fosse uma projecção dele, uma fantasia. E levanta a questão: porque será que António quer ser aberto e morto por Shylock? É um momento espantoso, confirmado no fim por uma coisa que, não obstante ter passado a minha vida toda com esta peça, ainda não tinha reparado. A expressão que Shylock usa quando, arrasado, deixa o tribunal, depois de lhe ter sido comunicado o acordo que lhe pouparia a vida é, em inglês, "I am content", em português, "conformado". O termo que António usa quando, por sua vez, aceita o acordo, o vínculo do seu meio quilo de carne, é precisamente "content". Nunca antes tinha reparado nisto. É com essa palavra que António encerra a cena da alucinação. Ele aceita e diz "conformado", "I am content", e isso sugere uma leitura da peça que a conduz em direcção a esse momento tão necessário de António. É uma coisa absolutamente extraordinária! A força do teatro, quando é grande – e isto é grande, grande teatro, uma grande encenação –, é que se torna mais poderosa do que qualquer outra coisa que eu conheça. Farto-me de repetir isto aos meus alunos, que vão mais ao cinema, que há qualquer coisa na experiência do teatro que passa pelo sublime. E muitos são os momentos sublimes desta encenação, mas esse fica para mim como o mais extraordinário de todos.

Ir às raízes da melancolia

Shylock é, por isso, de certo modo, revelado como uma invenção de António. Um produto da sua própria necessidade, quer amorosa em relação a Bassânio, para lhe mostrar a dimensão do seu amor, quer punitiva, como castigo para os seus próprios desejos. Aqui reside outro aspecto magnífico desta encenação. Na cena do julgamento, António fica completamente fechado na sua melancolia, especialmente no momento em que se apercebe que não vai ser sacrificado. Fica simplesmente gelado. Chega ainda a voltar-se para Shylock e Shylock aproxima-se novamente dele com a faca e ali se quedam, como imagens reflectidas um do outro. E porque se fundem eles? Não só porque António deseja esse castigo e o confirma com o seu "conformado". Eles fundem-se porque na verdade são um só, e aqui eu fui completamente arrebatada por esta encenação.

Essa noção veio-me primeiro com a imagem de António a ser esmagado por Shylock, com este fantástico e poderoso actor em cima dele. É o peso da sua relação com Shylock, é o peso da sua culpa, é o peso do seu ódio, é o peso do que quer que ele esteja a pensar acerca do judeu nesse momento. É um António que simplesmente cria esse monstro, que nele se deita mas nele não descansa. A cena do pesadelo encerra (para minha grande surpresa!) com uma imagem que na realidade vem do *Simpósio* de Platão. Platão tem esta magnífica ideia – a de que todos somos originalmente globos, que, de alguma forma, fomos cortados ao meio e depois passamos o resto das nossas vidas à procura da outra metade. O que é bonito nisto é que ele tem o cuidado de notar que, por vezes, somos meio-macho e meio-fêmea, por vezes procuramos alguém do sexo oposto, por vezes são dois homens no mesmo globo, por vezes duas mulheres... É uma imagem fabulosa. Foi o que me pareceu. Vi de um modo fulgurante quão profundamente António e Shylock eram uma só pessoa.

O que é tão extraordinário para mim nesta cena é que ela não conclui esta dualidade incrível com o "conformado" de António. Não temos acesso à dor de Shylock de um modo muito directo. Temo-lo apenas quando ele fala da filha. Mas quando António aceita a morte às suas mãos, ele começa a chorar convulsivamente, de um modo que nos deixa despedaçados. Interroguei-me porquê, porquê ali, naquele momento? Pensei: "Bom, talvez António tenha aprendido algo e agora consiga entender o sofrimento dos judeus..." Mas talvez tenhamos de recuar e perguntar: "Mas porque chora Shylock?" Não só por causa da perda da filha, por ter perdido o anel da sua mulher, a sua memória, a sua propriedade, da perda da sua religião, por ser obrigado a converter-se. Chora por causa daquilo em que foi forçado a tornar-se, porque os dois formam um par. Shylock foi forçado a um papel que tem de representar e António a outro, porque não pode expressar os seus desejos directamente. Um par ligado, vinculado por uma dor imensa, expressa apenas pelo judeu. Se não fosse por ele, não teríamos acesso a essa dor. É um momento assombroso da encenação! Não está na peça, mas é central na peça. Estou plenamente convencida de que é mais fiel à peça do que qualquer outra encenação que use apenas o material original.

Como se lê isto em relação a António? Quanto mais nos odiarmos a nós mesmos, mais necessidade temos de projectar esse ódio no exterior. Quanto mais nos sentirmos próximos do judeu, mais necessidade temos de o odiar. Nesta brilhante encenação, o preço do ódio é a depleção total, um esvaziamento do eu e do mundo, a melancolia penetrante que emana de António para o resto do mundo, tanto Veneza como Belmonte. Vemos o ódio de António por si mesmo quando ele cospe na sua própria imagem. Ele carrega essa melancolia profunda que não sabe explicar, sente-se como um corpo estranho no meio daquele grupo de chilreadores que o rodeia, é conduzido por um desejo não assumido por Bassânio, apesar de continuar a insistir em provas de amor quando está à beira da morte. Ele diz a Bassânio: "E quando se contar a história, ajuize ela se Bassânio não teve uma vez um amor". Como vai Pórcia querê-lo depois de ouvir tal?! Quando insiste para que Bassânio dê o seu anel de noivado ao doutor, àquele que ele não sabe ser Pórcia, António diz: "Que a minha afeição seja pesada contra a lei da tua esposa". É António quem arma essas provas. Ele anseia por um sacrifício que o permita revelar-se, mostrar literalmente o seu coração a Bassânio.

António é a melancolia, é o desejo homossexual contra o qual não sabe o que fazer, que não pode reconhecer. Por duas vezes se anuncia como castrado, "do rebanho um carneiro castrado". Ora, os judeus eram conhecidos pela sua melancolia, conhecidos como sodomitas, conhecidos como castrados devido à confusão entre circuncisão e castração. É, portanto, este desagradável espelho encontrado no judeu que o faz cuspir na sua própria imagem e em Shylock. O que ele odeia é o que vê de mais judeu nele próprio. A peça é muito ambígua sobre a proveniência exacta daquele meio quilo de carne. No início, Shylock diz "Da parte do vosso corpo que me aprouver" e, no original, "I'm going to take the forfeit from this bankrupt": em inglês, *forfeit* é vizinho de *foreskin* [prepúcio], o que é suficiente para fazer os espectadores pensar: "Espera lá, trata-se do coração, mas também dos genitais". Sabemos precisamente que António se sente como castrado. Por outras palavras, há aqui uma espécie de colapso da diferença entre o cristão e o judeu, e, apesar de a Inquisição insistir na diferença de sangues, ao cortar-se a carne revelar-se-ia que, no fundo, o sangue é o mesmo. Aí reside o medo. É por isso que Pórcia insiste em que nenhum sangue seja derramado, especialmente nenhum sangue cristão. Ela quer recuperar a diferença.

A encenação revela isto tudo com brilhantismo e em termos muito dramáticos. Não apenas através daquele interlúdio de que falava há pouco, mas de uma visão da peça que ficou a repicar dentro de mim, porque é tão mais profunda do que consegui desenvolver em quinze anos de trabalho. Disse ao Ricardo que teria escrito um livro diferente se tivesse visto esta encenação antes. Porquê? Sabemos duas coisas sobre António. Sabemos da sua tristeza e do seu ódio por Shylock. O que esta versão me permitiu ver é que a tristeza inexplicável de António não só causa o seu ódio pelo judeu, mas também é causada pelo seu ódio ao judeu. Permitiu-me ver que o custo da divisão interior, de uma divisão deste tipo, é um melancólico sentimento de perda que advém de se ter cortado e vilipendiado uma parte de nós próprios.

Tal como António cortou a parte judia nele, o cristianismo cortou as suas raízes judaicas. Encenar esta peça aqui, em Portugal, onde os judeus foram há muito exilados e esquecidos, é um acto extraordinário de desfazer esse exílio, é ir às raízes dessa melancolia. É um modo de pedir à audiência que se observe a si própria, a nós próprios, nesse espelho negro, e devolver-lhe a parte que lhe pertence. Estou profundamente grata e muito comovida por me ter sido permitido assistir a este espectáculo. •

* Comunicação realizada no dia 15 de Novembro de 2008, no Salão Nobre do TNSJ, no âmbito do ciclo de conferências "Tu Judeu e Eu Judeu" – *O Mercador de Veneza* e a Questão Judaica.
Transcrição **Samuel Nunes**. Tradução **Daniel Jonas**. Edição **Pedro Sobrado**.

** Professora da Universidade da Califórnia, em Berkeley. Autora do livro *Blood Relations: Christian and Jew in "The Merchant of Venice"* (The University of Chicago Press, 2008).

Salmo 42

Masquil para o cantor-mor, entre os filhos de Coré

1 Como o cervo brama pelas correntes das águas, assim suspira a minha alma por ti, ó Deus!
2 A minha alma tem sede de Deus, do Deus vivo; quando entrarei e me apresentarei ante a face de Deus?
3 As minhas lágrimas servem-me de mantimento de dia e de noite, porquanto me dizem constantemente: Onde está o teu Deus?
4 Quando me lembro disto, dentro de mim derramo a minha alma; pois eu havia ido com a multidão; fui com eles à casa de Deus, com voz de alegria e louvor, com a multidão que festejava.
5 Por que estás abatida, ó minha alma, e por que te perturbas em mim? Espera em Deus, pois ainda o louvarei na salvação da sua presença.
6 Ó meu Deus, dentro de mim a minha alma está abatida; portanto lembro-me de ti desde a terra do Jordão, e desde os hermonitas, desde o pequeno monte.
7 Um abismo chama outro abismo, ao ruído das tuas catadupas; todas as tuas ondas e vagas têm passado sobre mim.
8 Contudo o Senhor mandará de dia a sua misericórdia, e de noite a sua canção estará comigo: a oração ao Deus da minha vida.
9 Direi a Deus, a minha Rocha: Por que te esqueceste de mim? Por que ando de nojo por causa da opressão do inimigo?
10 Como com ferida mortal em meus ossos me afrontam os meus adversários, quando todo o dia me dizem: Onde está o teu Deus?
11 Por que estás abatida, ó minha alma, e por que te perturbas dentro de mim? Espera em Deus, pois ainda o louvarei. Ele é a salvação da minha face, e o meu Deus. •

A Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1975. p. 562-563.

O Meu Povo

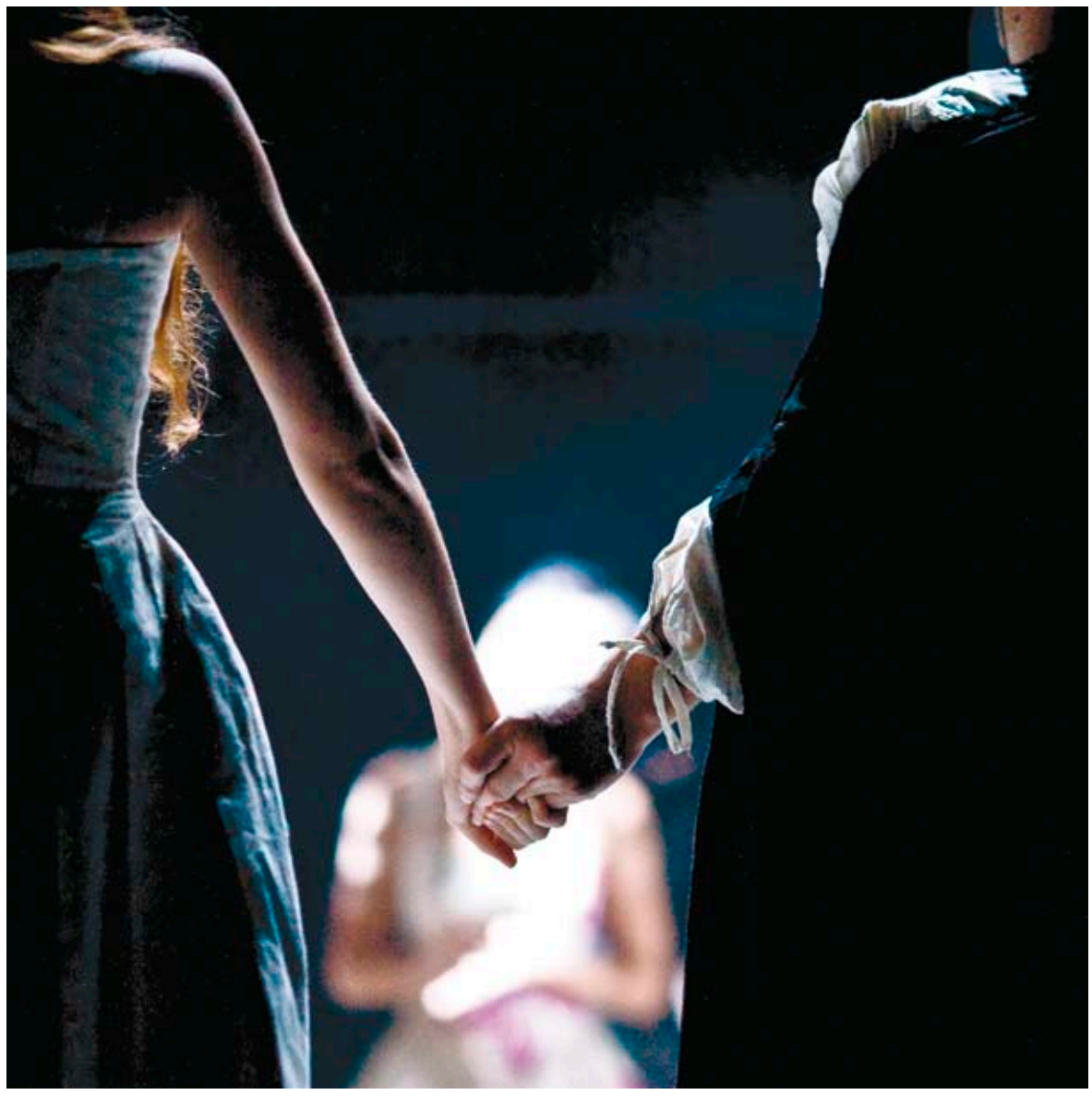
Apodrece o rochedo
De onde provenho
E ao qual entoo os meus cânticos sagrados...
Subitamente, precipito-me do caminho
E águas murmuram em mim
Na distância, só, sobre pedras de lamentação,
Em direcção ao mar.

Jorrei-me para tão longe
Do mosto mal fermentado
Do meu sangue.
E sempre e ainda o eco
Dentro de mim,
Quando, voltados para Oriente,
Os ossos do rochedo apodrecido,
O meu povo,
Lançam um grito terrível para Deus. •

Else Lasker-Schüler

In *Baladas Hebraicas.* Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. p. 47.

Shylock: Caim ou Abel?



Esther Mucznik*

Quem é afinal o Mercador de Veneza da peça de Shakespeare? António, o puro e angélico cristão, ou Shylock, o judeu diabólico? O cândido e inocente Abel ou o malvado e sádico Caim?

Pergunta absurda, evidentemente. É claro que Shylock não tem direito a esse respeitável estatuto. Shylock é somente o agiota, o usurário, o homem (se é que assim se pode chamar) que vive da desgraça alheia. O problema é que, apesar do título, a personagem central não é o Mercador de Veneza, mas sim Shylock. António é uma personagem sem densidade que apenas serve para revelar toda a iniquidade do judeu. António é o Bem abstracto, Shylock o Mal concreto. António é o negativo de Shylock, o seu contraponto.

Para ajudar o seu amigo Bassânio a conquistar a bela e rica Pórcia, António, proprietário de uma frota marítima espalhada pelo mundo, acede em ser o garante de um empréstimo de Shylock no valor de três mil ducados, concordando com as condições exigidas pelo judeu: uma libra (meio quilo) de carne do corpo de António em caso de incumprimento do pagamento da dívida. Findo o prazo acordado e na incapacidade de honrar o compromisso, António não hesita: pelo amor do seu amigo, e para salvar a sua honra, António oferece-se em holocausto, pronto para se deixar amputar da parte do seu corpo exigida por Shylock. Mas eis que um plano astucioso da bela Pórcia leva a uma reviravolta rocambolesca na situação: Shylock acaba condenado perdendo todos os seus bens e é obrigado a converter-se ao cristianismo. O mal é assim derrotado, o bem vinga, a tragédia iminente vira comédia...

O mito do Judeu Errante

Anti-semita, a peça de Shakespeare? Harold Bloom, especialista de Shakespeare, não tem dúvidas: "Somente um cego, surdo e mudo não constataria que a grandiosa e ambígua comédia shakespeariana *O Mercador de Veneza* é uma obra profundamente anti-semita". De facto, a peça de Shakespeare transpira todos os estereótipos do anti-judaísmo da época: o judeu usurário, ganancioso e carnal, para quem o dinheiro está acima de tudo, até da própria filha ("Lá se foi um diamante que me custou dois mil ducados em Francoforte!"); o judeu cruel, vingativo, rancoroso, cujo ódio aos cristãos só se satisfaz com o seu sangue: "Assim eu sem razões, não tenho, não vou dar, / Senão um alojado ódio, figadal, / Que António me merece, e assim me faz mover / Um processo sem ganhos".

Shakespeare provavelmente nunca conheceu um judeu na sua vida. Expulsos da Inglaterra em 1290, os judeus só seriam admitidos de novo em 1656 por Oliver Cromwell graças à intervenção de Menasseh Ben Israel, aliás Manuel Dias Soeiro, nascido em 1604 na Madeira e, à época, líder religioso da comunidade judaica de Amesterdão, onde a sua família se refugiara das perseguições da Inquisição portuguesa. Apenas alguns pequenos grupos de *marranos*, nomeadamente depois das expulsões de Espanha e de Portugal em finais do séc. XV, mantinham uma presença esporádica em Londres e em Bristol, mas a liberdade de culto judaico só

seria reconhecida oficialmente em 1673, mais de meio século depois da morte de Shakespeare, ocorrida em 1616. No entanto, a história mostra que o anti-judaísmo ou o anti-semitismo pouco tem que ver com uma efectiva presença judaica: trinta anos depois do Holocausto, uma maioria de polacos ainda considerava que a raiz dos seus problemas residia nos três mil judeus que restavam da antiga comunidade de três milhões de antes da guerra...

Na verdade, o que a peça espelha com particular nitidez é o arsenal ideológico do anti-judaísmo cristão da época: o judeu é o deicida, culpado da morte de Cristo, não reconhece o Messias nem o dogma da Trindade. É um agente de Satanás com quem conclui um pacto; é frequentemente representado com chifres e dele se diz que exala um cheiro pestilento, dois atributos fundamentais do maligno. Na peça de Shakespeare, a diabolização de Shylock é uma constante: "O diabo cita a Escritura p'ra seu propósito. / A alma vil gerando testemunho santo [...]", acusa António. "Deixa-me dizer já 'ámen', não vá o diabo cruzar-se com as minhas preces, pois que aí vem ele, na semelhança de judeu", clama Solânio. O judeu é o diabo, é pois necessário evitar a todo o custo a contaminação: daí uma série de medidas discriminatórias decorrentes do Concílio de Latrão (1215), nomeadamente o uso de sinais distintivos no vestuário que em Inglaterra tomaram a forma de Tábuas da Lei.

O mito do Judeu Errante – que surge pela primeira vez no séc. VI, renasce na Idade Média, nomeadamente no séc. XIII, e ganha uma grande popularidade no início do séc. XVII – retoma, na sua forma popular, as ideias e representações centrais da Igreja relativamente ao judeu: povo cego, incapaz de reconhecer o Redentor; povo deicida, que matou o filho de Deus; mas simultaneamente povo-testemunha, cuja função é testemunhar, através do rebaixamento da sua condição, a tragédia e a infelicidade que recaem sobre aqueles que não crêem em Cristo. Em 1602 é publicado na Alemanha um folheto que define os traços essenciais da personagem e que é rapidamente traduzido para francês e impresso em milhares de exemplares, praticamente sempre com o mesmo título : *História admirável do Judeu Errante, o qual desde o ano de 33 até à hora actual não parou de andar. Contém a sua tribo, o seu castigo, as espantosas aventuras que ele teve em todos os lugares do mundo.* Nele é contada a história de Ahasvérus, por vezes também chamado Isaac Laquedem, sapateiro de Jerusalém, que empurrou brutalmente Jesus quando este, a caminho da crucificação, se encostou ao muro da sua tenda para descansar. O seu castigo já não será apenas a espera forçada do Julgamento Final, mas também a obrigação de uma errância eterna. Como escreve Bossuet, é a imagem mesmo "desse povo monstruoso que não tem nem lar nem lugar, sem país e de todos os países".

Testemunhar em todo o lado e para todo o sempre o seu próprio crime e a verdade de Cristo. Na sua forma popular, a lenda do Judeu Errante inscreve-se em linha directa no anti-judaísmo teológico tal como era ensinado entre católicos e protestantes. Contrariamente ao anti-semitismo racial, a conversão é a solução: "Que este favor nos ganhe hoje um novo cristão", proclama António, exigindo a conversão de Shylock como condição para o salvar da forca.

O Vale de Lágrimas

A mais célebre crónica judaica da história da Idade Média chama-se *O Vale de Lágrimas*. Este título define bem o que foi a história dos judeus da Europa entre 1096, ano da primeira cruzada, e a expulsão dos judeus de Espanha e Portugal em finais do séc. XV: uma longa sucessão de massacres e expulsões. Apesar de algumas excepções, assiste-se ao longo desses séculos a uma lenta degradação da situação dos judeus do Ocidente, acabando na sua eliminação sucessiva de Inglaterra (1290), França (1394), Espanha (1492) e Portugal (1496). A Inglaterra, último país a acolher os judeus, na época da conquista normanda, foi também o primeiro a decretar uma expulsão geral. Durante os dois séculos de presença judaica na Inglaterra, os judeus tinham desempenhado um papel considerável no campo financeiro. Tinham importado capitais, enriquecido o tesouro real, subvencionado numerosas expedições militares, as próprias cruzadas e a construção de numerosas abadias. A sua riqueza era invejada e provocava a ira popular: foi, aliás, em Inglaterra que nasceu a acusação de assassinato ritual. E a partir do séc. XIII motivações religiosas e económicas conjugaram-se para excluir os judeus.

Mas é a expulsão da Península Ibérica que tem um papel determinante na longa noite na qual os judeus viverão durante quase três séculos, até à Revolução Francesa. É o tempo das Inquisições e das perseguições, dos guetos, da exclusão e do desprezo, acentuado ainda pela Reforma e Contra-Reforma. Lutero, que no início esperara convencer os judeus, tornou-se depois o seu pior adversário, alimentando um anti-judaísmo activo, frenético e escatológico que deveria deixar traços na consciência alemã. Desenvolveu-se assim uma verdadeira mitologia anti-judaica mesmo em países como França e Inglaterra, onde os judeus já não viviam.

Este é o contexto no qual escreve Shakespeare.

Apego ao dinheiro?

Excluídos oficialmente de grande parte das actividades artesanais e comerciais, apenas uma porta se abria aos judeus a partir do séc. XII: o comércio do dinheiro.

Em 1179, a Igreja romana decretou que o empréstimo a juros, sendo proibido pelas Escrituras, estava vedado a todos os cristãos, ameaçando de excomunhão os que a ele se dedicassem. Dado que a lei não se aplicava aos judeus, o empréstimo de dinheiro tornou-se uma das suas profissões, de que todos se socorriam, aliás, sempre que havia necessidade de encher os cofres públicos e privados. Do ponto de vista judaico, o empréstimo era permitido dentro de certas condições, como o confirma o seguinte comentário ao Talmude: "Se nós emprestamos dinheiro a juros a não-judeus é porque o jugo que o rei e os seus ministros nos impõem é infinito, e apenas cobramos o mínimo necessário para podermos subsistir. Estamos condenados a viver no meio das nações e não podemos ganhar a nossa vida de outra maneira". Nomeadamente em Inglaterra, a promulgação em 1275 do *Statutum* de judaísmo pelo Rei Eduardo I proíbe e exclui os judeus de quase todas as profissões, inclusive do empréstimo a juros, sinal de que a sua utilidade no reino chegava ao fim. E, de facto, os judeus serão expulsos em 1290.

Mas, para além do condicionamento histórico, há também diferenças doutrinais na relação com o dinheiro entre cristianismo e judaísmo. Jacques Attali exprime-o com particular clareza: "Tanto o judaísmo como o cristianismo acreditam nas virtudes da caridade, da justiça e das ofertas. Mas para os judeus é desejável ser rico, enquanto para o cristianismo ser pobre é uma virtude. Para os judeus, a riqueza, desde que adquirida de forma moral, é um meio de servir Deus e a comunidade; para o cristão, ela dificulta a salvação". É isso que exprime Shylock quando diz: "E o lucro é uma bênção se não for um roubo".

Uma personagem moderna

Apesar da imagem de ganância e crueldade de Shylock, a personagem criada por Shakespeare não é unívoca, surgindo com maior densidade humana do que António – demasiado bondoso para ser real... Shakespeare humaniza a sua personagem e, ao mesmo tempo que a expõe à reprovação dos espectadores, atribui-lhe palavras capazes de despertar alguma compaixão, e até empatia. Assim, a réplica de Shylock justificando a sua inflexibilidade quanto à execução do acordo com António, acaba por ser uma vibrante e dolorosa defesa da humanidade judaica: "Não tem um judeu olhos? Não tem um judeu mãos, órgãos, membros, sentidos, afectos, paixões?". Argumenta que, sofrendo tanto como um cristão, tem o mesmo direito de se vingar: "Se somos como vós em tudo o mais, como vós seremos também nisso". Shylock denuncia também a hipocrisia de António: "Chamastes-me descrente, cão sanguinolento, / E cuspistes no meu gabinardo judeu, / [...] Pois parece que agora precisais de mim. / [...] Vós que esvaziastes vosso muco nesta barba, / E me chutastes como se chuta um rafeiro / À entrada da porta: ora o dinheiro vos traz". Ou, mais tarde, face ao juiz: "Vós tendes entre vós muitos escravos comprados, / Os quais, tal como os vossos burros, cães e mulas, / Usais para tarefas abjectas e baixas, / Para isso os pagastes. Devo então dizer-vos, / 'Libertai-os! Casai-os com as vossas filhas'? [...]" Shylock é simultaneamente uma personagem trágica e grotesca. Nesse sentido, é uma personagem moderna: há nele a tensão de um olhar que reflecte as representações, os mitos e os estereótipos da época, mas do qual não está ausente a dimensão trágica, a dor da perda da filha, a raiva da humilhação, o desejo de vingança, a solidão absoluta.

Os estereótipos têm vida dura...

A emancipação judaica no séc. XVIII, com a Revolução Francesa, instituindo a igualdade de direitos cívicos, jurídicos e políticos, não acabou com o preconceito anti-judaico. Tal como para o cristão do séc. XV a conversão não faz de um judeu um cristão, da mesma forma, a emancipação do judeu não o torna um cidadão como os outros. Sobretudo na segunda metade do séc. XIX em que o liberalismo cede à regressão conservadora, surgem partidos com programas anti-semitas na Alemanha, Áustria e Hungria; multiplicam-se jornais como *La France Juive*, em 1886, e *La Libre Parole*, em França; explodem *pogroms* sangrentos no Leste, complementados com uma série de leis de excepção, acusações de assassínios rituais e deportações. O judeu torna a ser o eterno Outro, o estrangeiro, traidor em potência, cujo símbolo máximo é a figura trágica de Alfred Dreyfus, capitão do exército francês injustamente acusado e condenado por traição a favor da Alemanha. É nesta segunda metade do séc. XIX que se vai desenvolver a ideologia nacionalista e racista, o anti-semitismo, que levará de novo o judeu "cosmopolita" à exclusão e, mais tarde, ao genocídio nazi.

Hoje, mais de 60 anos depois do Holocausto, permanecem os estereótipos anti-judaicos. Um estudo realizado entre Março e Abril de 2008 em 24 países, em todo o mundo, conduzido pelo Pew Research Center, mostra que o sentimento anti-judaico (e anti-islâmico) tem crescido na Europa, atingindo o número recorde em Espanha de 46% de opiniões negativas em relação aos judeus.

Mesmo em Portugal, onde entre o final do séc. XV e o início do séc. XX não existiu uma presença oficial judaica, o estereótipo mantém-se. O decreto de expulsão de 1496, as conversões forçadas de 1497 e os três séculos de Inquisição destruíram o judaísmo português, apagaram-no da memória colectiva, mas não acabaram com o preconceito. E a presença judaica actual, reconhecida oficialmente em 1912, mas enquadrada durante o Estado Novo pela ideologia salazarista beata, retrógrada e nacionalista, também não o conseguiu.

Não há anti-semitismo em Portugal, pelo menos de forma organizada e com pensamento próprio. Mas a ignorância é um terreno fértil para todo o tipo de ideias feitas, e elas existem: os manuais escolares são disso uma clara testemunha. Voluntária ou involuntariamente, os manuais veiculam frequentemente os estereótipos mais básicos do anti-judaísmo medieval: "Podem resumir-se a quatro, as causas do anti-judaísmo em Portugal, no início do séc. XVI – os judeus enriqueciam facilmente de maneira pouco clara, sendo-lhes atribuída ganância e a usura; ocupavam profissões importantes em grande percentagem, o que dificultava às outras pessoas o acesso a elas; assumiam grande prestígio sociopolítico, dada a sua cultura e situação socioeconómica desafogada; eram fanáticos seguidores da sua religião, desrespeitando ao mesmo tempo os valores e costumes cristãos".[1] Será esta a melhor forma de combater o preconceito?

Espero que esta peça agora encenada por Ricardo Pais seja uma oportunidade de debate não só sobre os estereótipos anti-judaicos, mas de uma forma mais geral sobre a relação de uma sociedade com as suas minorias. Porque é no tratamento das minorias que se testa a qualidade de uma democracia. •

* Investigadora em Assuntos Judaicos e Vice-Presidente da Comunidade Israelita de Lisboa.

1 Sofia Melo; Manuela Rio – *A Casa da Língua: Língua Portuguesa: 9.º Ano.* Porto: Porto Editora, 2004. p. 244.

Comer, não comer

José Tolentino Mendonça*

Como tantas vezes acontece em Shakespeare, também aqui o teatro se desdobra, ganha pendor autoreflexivo, encena-se a si mesmo. A morfologia das personagens constrói-se no recurso constante ao travestimento: Bassânio contrai um empréstimo (traveste-se) para representar o papel de pretendente à mão de Pórcia; Pórcia difarça-se de Juiz; Nerissa de Escrivão; Jessica de rapaz... E a *gaietè* dos amigos (Salério, Solânio, Graziano e Lorenzo) confirma o travestimento como caminho, pois não se deve levar "este mundo muito a peito".

Estamos perante o teatro como máquina acelerada de fingimento. Mas a verdade é que não só. Incontrolável, irresistível, inapagável o mundo emerge: o mundo anterior, lento, fragmentário, contraditório, enigmático, conflitual, o mundo tal qual ele é. Dir-se-ia que o teatro vive dessa estranha junção de mundo e de artifício, de mundo que coincide e se distancia do *artificiu* (literalmente, do facto ou do fazer da arte). O teatro, e muito em particular este, resulta desse imperceptível, vertiginoso movimento.

Uma espécie de fronteira

A esse propósito, há em *O Mercador de Veneza* uma espécie de fronteira, uma linha silenciosa que serve de tópico de organização a toda a estratégia do discurso, no plano antropológico, político, teológico, o que se queira: a fronteira entre comer e não comer.

O tópico emerge logo no primeiro encontro entre o cristão Bassânio e o judeu Shylock, proporcionando já aí um primeiro mapeamento ideológico das personagens.

Bassânio *Se vos agradasse jantar connosco.*
Shylock *Sim, cheirar o porco; cear na habitação para onde o vosso profeta, o nazareno, conjurou o diabo! Comprarei convosco, venderei convosco, falarei convosco, andarei convosco, e assim por diante; mas não comerei convosco, nem beberei convosco, nem orarei convosco.*

Por que razão não propõe Bassânio a Shylock que rezem juntos? Responderíamos imediatamente: a oração não oferece neutralidade suficiente para aproximar pessoas diferentes, permanecendo um território de radical diferenciação. E os actos de comer e beber são neutrais? É aí que o mundo, a tal fronteira submersa, emerge no teatro de *O Mercador de Veneza*. Se um cristão pode comer de tudo e com todos, a ponto de ter trivializado essa prática sem grande consciência do que ela constitui, para um judeu não é assim. "Se vos agradasse jantar connosco"... Nem por acaso a resposta a este cerimonioso convite constitui o irromper das hostilidades.

Mais adiante, numa noite fatídica para Shylock, é ainda em torno ao comer/não comer que a trama se adensa. Ele aceita ser comensal do cristão, mas a verdade é que já não está bem em si, pois o faz "por ódio", pressentindo claramente que a violação desse interdito lhe roubará a paz. Esta deslocação (nocturna, recorde-se!), em ruptura com um decisivo tabu identitário, transtornará a personagem, deixando-a vulnerável às paixões alheias e, pior ainda, às suas próprias.

Shylock *Jessica, convidaram-me para cear.*
As minhas chaves, toma. Mas por que hei-de eu ir?
O convite não é por estima, mas lisonja;
Mas ainda assim vou, por ódio, p'ra comer
Do pródigo cristão. Jessica, minha filha,
Olha p'la casa. Custa-me ir, e com razão;
Algum mal se cozinha contra a minha paz,
Que esta noite sonhei com sacos de dinheiro.

Depois o drama, em convulsão, sobe de tom, e já como processo irreversível. Há na cena do julgamento um enunciado tão arcaico, uma voracidade tão recôndita que deixa perplexa a audiência da República, incapaz de ajuizar semelhantes quesitos. Toda a cena tem o seu quê de fantasmático: são coisas que se vêem e se ouvem, mas que chegam de outro tempo e de outro mundo. A anacrónica subsistência desse desejo recalcado ainda se liga ao campo semântico do comer/não comer. Por despeito a perdas e humilhações sem reparo, o judeu exige uma satisfação: quer "meio quilo escrupuloso da boa carne do cristão", isto é, quer ver aquele cristão devorado e extinto, quer devorá-lo metaforicamente.

Shylock *O meio quilo de carne que dele exijo*
Custou-me o suor do corpo; é meu, e hei-de tê-lo.
Se mo negardes, vergonha na vossa lei:
Cesse a vigência dos decretos de Veneza.
Reclamo julgamento. Respondei: tê-lo-ei?

O que se aprende comendo

O comer e o beber são categorias centrais para as religiões. O cristianismo também se interessou muito pela comida, mas *sub contrario*, relativizando os interditos de tipo alimentar (o que se come, com quem se come, como se come). Essa é uma sua originalidade. Outras tradições religiosas porém, e pensemos no judaísmo, tematizam em modo positivo e minucioso o motivo da mesa.

A antropologia mostra à saciedade como a refeição é um referente de grande espessura comunicativa, que frequentemente ganha as virtualidades de um espelho: aí se colhem alguns dos códigos mais intrínsecos a uma cultura. Ela representa um precioso sistema simbólico, uma espécie de microcosmos que reflecte interditos, práticas, tráficos de sentido. Ao observarmos o modo como ela se desenvolve ficamos na posse da estrutura interna, valores e hierarquias de um determinado grupo humano, bem como dos limites que esse estabelece com o mundo que o rodeia.

Em relação ao judaísmo, ainda hoje se diz que ele "se aprende comendo". Partindo do que está inscrito na Torah (Levítico 11; Deuteronómio 14) e na Tradição Oral, pode dizer-se que as escolhas alimentares constituem fundamentos da identidade religiosa e nacional. De facto, não podemos esquecer que o primeiro mandato bíblico que Deus estabeleceu para Adão e Eva, no relato do jardim, foi de categoria alimentar ("Podes comer de todas as árvores do jardim. Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque no dia em que dela comeres terás de morrer", Génesis 2,16.17); que a terra prometida é sobretudo definida em termos dos seus recursos alimentares, terra onde "corre leite e mel" (Deuteronómio 6,3; 8,8; 11,9; 26,9-10.15; 27,3; 31,20; 32,13-14); que o objectivo da grande marcha de Moisés com o povo, do Mar Vermelho ao rio Jordão, é "comer e regozijar-se" diante do Senhor Deus (Deuteronómio 27,7). A consumação do Êxodo expressa-se numa idealização da comensalidade, no país que o Senhor escolheu, uma comensalidade celebrada na abundância dos frutos da colheita e na solidariedade entre todos os membros do povo, estendendo-se mesmo até às suas fronteiras: "Virá então (à tua porta) o levita, o estrangeiro, o órfão e a viúva que vivem nas tuas cidades, e eles comerão e se saciarão" (Deuteronómio 14,29). É certo que, no plano da práxis, este ideal bíblico não passou, muitas vezes, disso mesmo, de um ideal. Pois a comensalidade servia igualmente para reforçar e impermeabilizar identidades, enfatizando linhas de divisão, consolidando mecanismos de ruptura no tecido social e religioso. Os judeus, por exemplo, aceitavam relacionar-se com pagãos nas sinagogas, nos mercados e nas ruas, mas mantinham uma separação estrita no momento de compartilhar a mesa. Mas também se pode atestar uma clara persistência do paradigma do banquete, que se tornará inclusive, na literatura profética, um motivo que anuncia os tempos messiânicos. A recriação messiânica da história é frequentemente representada na expansão universal de um banquete divino: "Iahweh dos Exércitos prepara para todos os povos, sobre esta montanha, um banquete de carnes gordas, um banquete de vinhos finos, de carnes suculentas, de vinhos depurados..." (Isaías 25,6).

O judaísmo que precedeu a destruição do Templo, no ano 70 da nossa era, estava organizado em correntes e movimentos espirituais. O princípio de estruturação era bem claro: a santidade ou a pureza ritual dependiam da relação com o Templo. Mesmo os Essénios, que tinham entrado em ruptura com o poder vigente do Templo, assumiam um austero modo de vida que mimetizava toda a ideologia e prática sacerdotais.

Um dos movimentos judaicos mais citados pelos textos do cânone cristão é o dos fariseus. O estudioso Jacob Neusner lembra que eles, não tendo um ritual para as refeições (ao contrário, por exemplo, dos Essénios), concediam uma importância central a esses momentos. Perante a verdadeira avalanche de directivas, requisitórios e minudências com que rodeiam o comer em comum, Neusner pergunta-se se não deveríamos considerar os fariseus um clube gastronómico que tinha por finalidade a salvaguarda do sentido das refeições. Pense-se, por exemplo, que as questões ligadas à comida ocupam cerca de 67% das suas tabelas e enredos legais.

Os interditos culinários que os fariseus assinalam têm um carácter litúrgico geral, que não nos deve espantar, pois toda a vida do fiel se acredita ser um acto de adoração que toma, como dissemos, o Templo como modelo. A cozinha e a mesa são entendidas como lugares preferenciais para estender a pureza ritual fora do Templo. A preocupação com a pureza não é simplesmente um cuidado higiénico. Provém do estabelecimento de uma fronteira (religiosa, moral...) nítida entre a ordem e a desordem, o ser e o não ser, a forma e a ausência dela, a vida e a morte.

Hermenêutica de ruptura

Segundo alguns autores, este foi, provavelmente, um dos aspectos do ministério de Jesus mais significativos para os seus seguidores e, ao mesmo tempo, mais ofensivos para os seus críticos, chegando hoje alguns teólogos a defender que Jesus foi crucificado pela forma como comia.

Aceitando a prática da comensalidade com os pecadores, Jesus está a infringir o poderoso sistema de pureza. Mas o seu gesto não é apenas de ruptura: afirma também uma inédita e insólita experiência de Deus. Na linha da abrangência universalista do banquete messiânico que os profetas projectaram para o futuro, Jesus reivindica uma vivência religiosa que vá além do reforço de uma legalidade moral e social. Para isso, levanta os interditos à cozinha e provoca uma reviravolta no protocolo da mesa.

A perspectiva liberalizante de Jesus explica o sentido da sua missão: anunciar e concretizar o perdão de Deus. É certo que a experiência da misericórdia de Deus não é propriamente uma novidade em relação à tradição bíblica anterior. Mas esta insistência, prefigurada na comensalidade, de um dom da misericórdia divina sem condicionamentos prévios e em acto, é tão inédita que soa a escandalosa. Na singular hermenêutica daquele camponês do mediterrâneo que é Jesus, a história encontrava-se com o Reino de Deus no limiar mais desconcertantemente profano: o trânsito entre a cozinha e a mesa.

Quando envia os seus discípulos em missão, insiste ainda neste tópico. As regras de pureza e os códigos de honra, vitais na estruturação das sociedades mediterrânicas do século I, vão ser abalados pelo desenvolvimento das comunidades cristãs, que absorvem, numa prática fraterna, gentes e costumes das mais variadas procedências.

O teatro como cartografia da memória

Em que medida tudo isto está presente em *O Mercador de Veneza*? Em que medida está esquecido, diluído, travestido, soterrado? O teatro não elimina os conflitos, nem responde: toma consciência, cartografa, documenta para memória presente e futura. Descreve as linhas de demarcação, escava, escancara. Nesta estação veneziana de Shakespeare, o pólo semântico comer/não comer desempenha esse papel maior, e por aí entram investimentos teológicos tão óbvios. Mas estes cristalizam-se em torno a paradigmas que aqui apenas se entreolham e chocam, sem grande capacidade de diálogo e aprofundamento. A intriga, claramente, não se pode designar como religiosa, no etimológico entendimento do *religare*. Configura-se, pelo contrário, como meditação sobre o que nos separa: no amor, na amizade, na vida familiar e civil, no plano ideológico e dos valores. É, no fundo, dessa dor e do seu humaníssimo comércio que Shakespeare nos fala. •

* Poeta e teólogo.

Sob a máscara cristã

Richard Zimler*

As obras literárias mudam à medida que envelhecemos. Um breve exemplo... Quando li pela primeira vez o *Trópico de Câncer*, de Henry Miller, há trinta anos, logo após ter terminado os meus estudos na universidade, o uso da linguagem do autor pareceu-me inteligente, inventivo e excitante. O narrador surgia-me como uma espécie de anti-herói picaresco a lançar a sua própria rebelião sexual nas ruas e pensões de Paris. Há dois anos, voltei a ler o romance. Tinha então 50 anos, com cerca de três décadas de experiências – algumas felizes, outras traumáticas – a separarem-me do jovem que tinha sido. Desta feita, achei a narração irritante e artificiosa, como se o autor tentasse a cada passo impressionar-me com a sua insolência boémia e a sua atitude radical. Pior ainda, Miller parecia-me agora um egocêntrico sem remissão – tornara-se enfadonho.

Obviamente, o narrador não mudara durante os trinta anos decorridos entre as minhas leituras do romance. Mas eu *sim*! Sob muito aspectos, na minha evolução pessoal, tinha-me afastado dos temas e interesses de Miller, ultrapassando-os talvez.

Não é apenas o desenvolvimento individual do leitor que afecta o modo como um romance é lido, mas também a época e a estrutura psicológica da *sociedade* envolvente. O mesmo se pode dizer em relação a uma peça de teatro, claro está, já que estas renascem de cada vez que são levadas ao palco. No caso de *O Mercador de Veneza*, isto significa que a peça que Shakespeare estreou em 1597 não é de modo algum a mesma obra a que assistirão os espectadores do TNSJ. Nem poderia ser, tendo em conta que o Portugal de 2008 está muito longe – culturalmente, psicologicamente e religiosamente – da Inglaterra de finais do séc. XVI.

Cada uma das palavras de Shakespeare – cada fala de Shylock, Pórcia, Bassânio e Jessica – possui hoje uma ressonância diferente da que tinha há quatrocentos anos. Os pensamentos e as emoções que essas palavras nos inspiram não são, nem de perto nem de longe, os mesmos que inspiravam aos ferreiros, aristocratas e criadas de taberna que em 1597 afluíam ao Globe Theatre para assistir à mais recente obra do célebre dramaturgo.

A influência decisiva que a passagem de quatro séculos teve sobre *O Mercador de Veneza* é particularmente notória, julgo eu, no que toca ao aspecto que se tem revelado mais problemático ao longo das últimas décadas – refiro-me ao seu anti-semitismo. E isto, em grande medida, porque o público de Shakespeare pouco ou nada saberia sobre a cultura ou a história judaicas. É altamente improvável que qualquer um desses espectadores tivesse lido mais do que algumas passagens escolhidas do Antigo Testamento, e só um punhado deles, na melhor das hipóteses, teria conhecimento dos mais básicos elementos da filosofia e cultura judaicas. Nenhum deles se teria jamais cruzado com quaisquer judeus praticantes, uma vez que todos os ingleses dessa fé tinham sido expulsos por Eduardo I em 1290 e só seriam novamente aceites no país – curiosamente, a pedido de um judeu de origem portuguesa, Menasseh Ben Israel – a partir de 1655. Na época, os poucos judeus ingleses viviam em pequenas comunidades altamente sigilosas, usando em público a máscara cristã.

Consequentemente, quaisquer ideias e opiniões que Shakespeare e os seus espectadores possuíssem em relação aos judeus seriam forçosamente formadas pelos estereótipos ferozmente negativos da época, em grande medida fomentados pela Igreja e disseminados através das centenas de peças populares encenadas durante as festividades cristãs.

Na imaginação isabelina, o Judeu era o assassino de Cristo – um conspirador malévolo, sub-humano, que trabalhava continuamente contra tudo o que havia de bom e sagrado. Era geralmente comparado ao diabo, e, ao estabelecer tal analogia não menos do que oito vezes ao longo da peça, Shakespeare limita-se a seguir uma convenção consagrada pelo tempo. De facto, quando declara que "o judeu é o diabo em pessoa", Lancelote está a usar uma fórmula repetida por milhares de padres, cruzados, bispos e reis antes dele. Os judeus eram frequentemente acusados de sequestrarem e sacrificarem crianças cristãs, cujo sangue utilizavam em rituais abomináveis, uma ideia que Shakespeare adapta, convertendo-a na exigência de Shylock do seu célebre "meio quilo de carne de homem".

Numa era em que os homens e as mulheres de todas as classes e condições acreditavam em magia negra e na presença física de forças demoníacas, em que os casos de exorcismo eram comuns e os suspeitos de bruxaria queimados na fogueira, o medo inspirado pelo judeu enquanto demónio sob forma humana – ou enquanto necromante ávido de sangue cristão – era um facto implacável e bem real, ainda que tal sentimento de terror seja hoje, creio eu, praticamente impossível de imaginar. A prova do poder visceral de tais mitos, contudo, está no facto de terem dado origem a frequentes pogromes – desde a Idade Média até às primeiras décadas do século XX, centenas de milhares de judeus foram assassinados durante tumultos anti-semitas que periodicamente dizimavam povoações e bairros judeus por toda a Europa, desde a Rússia até à Espanha. E mesmo em Portugal. Não nos esqueçamos, por exemplo, que dois mil cristãos-novos (judeus convertidos à força ao cristianismo em 1497) foram assassinados e queimados no Rossio em Abril de 1506, naquele que é geralmente referido como o Massacre de Lisboa. Esta matança fazia parte de uma alta tradição europeia que permaneceria vigorosa até à libertação dos campos de morte nazis, altura em que as atitudes populares para com os judeus – bem como a retórica de antagonismo do Vaticano – foram forçadas a mudar.

Uma boa parte da audiência de Shakespeare teria provavelmente ouvido falar de pelo menos um pogrome ocorrido na Inglaterra antes da expulsão dos judeus pelo rei Eduardo, já que era bem conhecido em todo o país – a carnificina ocorrida em York a 16 de Março de 1190, quando 150 judeus (toda a comunidade judaica da cidade) se barricaram no castelo real, fugindo a uma populaça enlouquecida e determinada a aniquilá-los. Encurralados, ante a perspectiva de uma morte certa, os judeus pegaram em facas e mataram os próprios filhos, antes de se suicidarem em massa.

Na altura, a centena e meia de cadáveres judeus ensopados em sangue constituiu uma conclusão satisfatória para a tentativa de pogrome, já que este suicídio colectivo deixara a cidade de York livre de judeus (ou *Judenrein*, o termo que os nazis utilizariam mais tarde para designar as zonas que tinham "limpo" de "contágio" judeu).

Assim, quando Shylock insiste em receber o seu famoso meio quilo de carne humana em compensação de uma dívida por saldar – multa que custaria a vida a um dos heróis da peça –, nenhum dos espectadores de Shakespeare terá sentido a mínima surpresa; os judeus eram, por natureza, cruéis, vingativos e sanguinários. E desgraçadamente obstinados – pela simples razão de que se recusavam a reconhecer algo que era óbvio para todas as outras pessoas: a divindade de Jesus. Os *westerns* de Hollywood tinham como vilões *cowboys* de chapéu preto; os dramaturgos europeus tinham o Judeu.

Contudo, há na peça um monólogo no qual Shakespeare procura dissipar o mito dos judeus como uma espécie maléfica e sub-humana – o bem conhecido lamento de Shylock que começa com as palavras "Não tem um judeu olhos?". Esta poética e sincera reivindicação de humanidade – e, mais importante ainda, de uma plena igualdade entre judeus e cristãos – constitui o único momento na peça em que Shakespeare visa claramente libertar a personagem de um cliché centenário, apresentando-o como um indivíduo digno da nossa simpatia e compreensão. Esta brusca mudança de tom terá chocado o público do dramaturgo? É provável. Alguns dos seus espectadores mais devotos e tacanhos poderão até ter considerado estas palavras escandalosas e heréticas.

Para o bem e para o mal, contudo, Shakespeare não prosseguiu nesta caracterização de Shylock como um homem digno do nosso respeito – como um indivíduo de tal modo injustiçado que a vingança parece ser a sua única opção. Pelo contrário, pouco depois do famoso lamento, o dramaturgo regressa ao estereótipo, ainda que, no final da peça, o enfraquecimento mental e físico de Shylock possa inclinar o espectador à compaixão. É até possível que, perante a completa destruição espiritual e material de Shylock, alguns espectadores isabelinos considerassem excessiva e injusta a vingança de Pórcia e António. Por que razão não lhe fora permitido preservar ao menos um resto de dignidade?

Não posso deixar de sentir que, no que respeita a Shylock, Shakespeare perdeu uma oportunidade de criar uma obra muito mais provocadora e subversiva. Se tivesse investido a personagem do judeu de mais qualidades positivas ou até admiráveis, poderia ter criado uma peça revolucionária, incomparavelmente surpreendente. Teria desafiado todas as convenções da época e encorajado os espectadores a porem em questão os seus preconceitos sobre os judeus, eles próprios, a Igreja e toda a hierarquia da sociedade europeia.

Contudo, quem sou eu para censurar Shakespeare por ter preferido jogar pelo seguro? Libertar Shylock de clichés e estereótipos nas cenas finais da peça, permitindo-lhe triunfar – ao menos moralmente – sobre os seus inimigos, só poderia causar problemas ao autor. Arriscar-se-ia certamente ao desterro ou a uma pena de prisão. O mais provável era que a sua fama, por si só, não o salvasse.

Assim, tal como no tradicional *western* de Hollywood, Shakespeare optou por um desfecho no qual os "bons" (Pórcia e António) triunfam sobre o "mau" (Shylock). O usurário judeu, ludibriado por Pórcia, acaba destruído e sem tostão. Pior ainda, a filha dele foge com o seu pretendente e jura converter-se ao cristianismo. O próprio Shylock é forçado à conversão.

Para os espectadores de Shakespeare, mesmo para aqueles que tivessem sentido um pouco de simpatia por Shylock no decurso do drama, este era certamente um final muito feliz, quanto mais não fosse porque forçar um judeu a converter-se ao cristianismo era na época entendido como um serviço a Cristo – uma causa pela qual os fins justificavam todos os meios, incluindo as torturas mais cruéis. O converso passaria agora a servir tudo o que era justo e sagrado, e no processo garantia até a salvação da sua alma!

Em suma, a audiência isabelina consideraria certamente um triunfo que Pórcia – por meio das suas artimanhas – tivesse tornado *Judenrein* o seu pequeno canto de Veneza. Os espectadores regressariam a casa de excelente humor, depois de verem confirmados todos os seus preconceitos.

Só que, em 2008, qualquer encenador de teatro sabe – pelo menos desde o Holocausto – que o final da peça jamais poderá ser considera-

do feliz. De facto, após ter relido recentemente *O Mercador de Veneza*, compreendi que o desfecho é um total e absoluto desastre – uma revoltante caricatura da justiça. Só nos cantos mais virulentamente anti-semitas e provincianos do nosso mundo – na Arábia Saudita, no Irão e em outras ditaduras religiosas – poderá alguém rir perante o destino de Shylock, como terão feito alguns dos menos sofisticados espectadores isabelinos. Nas teocracias islâmicas do Médio Oriente, é também possível que o público aprecie quaisquer analogias que os críticos possam apontar entre a sede de vingança de Shylock e a opressão dos palestinianos às mãos de Israel (como vingança por dois mil anos de intolerância...). *O Mercador de Veneza* serviria perfeitamente aos seus propósitos propagandísticos. Mas, e no Porto em 2008?

Esperemos que a maioria dos membros da audiência possa compreender que a destruição de Shylock tão alegremente causada por Pórcia e António constitui prova cabal de que o primeiro estava absolutamente certo em desprezar os segundos, bem como os outros cristãos à sua volta! De facto, não passam de brutos provincianos e cruéis, indignos do respeito de Shylock, bem como do nosso. Pórcia, em particular, revela-se uma hipócrita da pior espécie; embora discorra eloquentemente sobre a "qualidade da compaixão", não mostra misericórdia para com Shylock.

Ainda assim, creio que um bom número de espectadores portugueses regressará a casa convicto de que a sede de vingança de Shylock é bem um sinal da sua natureza judia. Pela simples razão de que os portugueses consideram verdadeiros os mais disparatados estereótipos sobre os judeus. Tem-me sido dito muitas vezes que, por exemplo, os judeus são gananciosos, avarentos e agressivos – os mesmos adjectivos usados com frequência para caracterizar Shylock. Porque me dirão tais coisas, sabendo que eu sou judeu? Eis uma questão que deixo ao cuidado dos seus psiquiatras. Pessoalmente, sempre tomei tais afirmações como, no mínimo, um sinal de provincianismo e má-fé.

A persistência de tais estereótipos deve-se em parte ao facto de os portugueses nada saberem sobre a cultura e filosofia judaicas (e aqueles que *julgam* conhecê-las defendem muitas vezes as opiniões mais mal informadas que tenho ouvido na minha vida!). Mesmo os que se têm na conta de pessoas cultas e viajadas acreditam provavelmente que as famílias judias que viveram durante séculos em Lisboa, no Porto e em Évora antes das conversões em massa de 1497 não eram *verdadeiramente* portuguesas. Eram simplesmente judeus que viviam em Portugal – uma espécie diferente...

Portanto, deverá o encenador da peça fazer alguma coisa para destruir as ideias preconcebidas do público e garantir que o desfecho é entendido como uma revoltante tragédia? Eis a questão que coloquei a mim próprio quando, para escrever este texto, reli *O Mercador de Veneza*. E a leitura em breve me impunha uma questão ainda mais directa: o que faria eu, se a encenação fosse minha?

Certamente que não alteraria o texto de Shakespeare, nem mesmo os excertos de propaganda anti-semita. Acredito que é importante não esquecermos os sentimentos de medo e ódio que os judeus inspiravam na sociedade isabelina. No mínimo, a peça deverá lembrar-nos da necessidade de permanecermos vigilantes contra o fundamentalismo religioso, seja ele de que espécie for.

Obviamente, um elenco de qualidade pode fazer muito para "humanizar" Shylock e revelar a crueldade de António, Pórcia e dos outros cristãos, mas não estou certo de que seja esse o caminho a seguir. No que toca a Shylock, à excepção do lamento e da fraqueza de que dá mostras no final da peça, Shakespeare retratou-o como um demónio sem piedade. Já as personagens cristãs, apesar de alguns defeitos e fragilidades, são apresentadas como homens e mulheres merecedores de simpatia, a fazerem os possíveis para vencer pela astúcia um monstro sem coração (e, no processo, a encontrarem o amor!). É possível que a derrota que impõem a Shylock seja um tanto excessiva, mas, no final de contas, eles estão a agir ao serviço de Cristo. Assim, porquê alterar os retratos que Shakespeare traçou? As personagens são, obviamente, aquilo que ele pretendeu que fossem.

Não obstante, eu faria uma adição não especificada pelo autor: insistiria que Shylock usasse um distintivo amarelo – o pedaço circular de pano que os judeus eram obrigados a usar em Veneza e em muitas outras regiões da Europa durante a Idade Média, e que os marcava como comunidade à parte. Este distintivo foi o precursor da estrela amarela cujo uso os nazis impuseram aos judeus.

Com essa pequena adição, os espectadores seriam pelo menos levados a considerar a hipótese – desde a primeira entrada em cena de Shylock – de que a *verdadeira* vítima da peça não é António, mas sim o usurário judeu. É este que tem vivido toda a sua vida amaldiçoado pelos cristãos que o rodeiam – desprezado por António e condenado por todas as outras personagens. É ele que tem sido forçado a viver como pária e a ver os amigos e parentes sob a ameaça da aniquilação devido aos pogromes que grassam por toda a Europa. São os seus descendentes que morrerão em Auschwitz.

Assim, quando Shylock exige o seu meio quilo de carne, o público seria igualmente forçado a perguntar-se: *se eu tivesse enfrentado o extermínio, quer às mãos de fanáticos na Europa medieval, quer num campo de morte nazi, não desejaria também exigir uma qualquer terrível vingança contra aqueles que tentaram arruinar a minha vida e destruir o meu povo?*

Como encenador, faria ainda duas exigências relativamente à escolha dos actores: que Lorenzo e Pórcia fossem louros e belos – perfeitas fantasias arianas. Deste modo, quando Jessica trai o pai para fugir com Lorenzo, os espectadores seriam forçados a ver o mesmo que Shylock vê – que perdeu a filha para o inimigo. Bem como os seus futuros netos. Na verdade, para Shylock, todas as esperanças de futuro morrem no momento em que Jessica se escapa de casa.

Assim, quando a ardilosa Pórcia leva a melhor sobre Shylock – humilhando-o, arruinando-o e forçando-o a converter-se –, o público experimentaria também o perturbante *frisson* de saber que ela faz parte de uma grande tradição que conduzirá à "Solução Final" dos nazis – em especial por se mostrar tão satisfeita consigo própria por ter reduzido Shylock à miséria e à desgraça.

Uma última especulação...

No sub-enredo de "conto de fadas" da peça, os pretendentes de Pórcia têm de escolher entre três cofres – de ouro, prata e chumbo – de modo a ganharem a mão da jovem em casamento. É neste contexto que Shakespeare nos oferece uma das suas mais célebres expressões: "Nem tudo o que luz é ouro". Este truísmo é obviamente apresentado como uma das morais da história.

Mas será que Shakespeare pretendeu que aplicássemos esta máxima ao resto da peça – à história de Shylock e António? Será que o autor nos está a dizer – subtilmente, nas entrelinhas, ou até com um desejo inconsciente de minar a superficialidade da sua mensagem – que o fim da peça, aparentemente tão dourado, é na verdade feito do mais reles chumbo? Ou será este um sentido que me é dado ler, pois sou um homem do século XXI e por isso propenso a ver a destruição de Shylock como um desastre?

Evidentemente, não tenho como sabê-lo. Talvez Shakespeare tivesse desejado que interpretássemos dessa forma a sua peça – ou não. Ainda assim, ao juntar as histórias de Pórcia e de Shylock, o dramaturgo leva-nos a supor que o fim da peça talvez não seja o que parece. O "bem" não vence o "mal". Pelo contrário, triunfam a crueldade e a falta de compaixão.

Neste sentido, a peça contém uma mensagem secreta, recôndita, no interior de um enredo superficial que devemos descartar se de facto queremos compreender o seu significado mais profundo. Será que *O Mercador de Veneza*, à semelhança dos sigilosos judeus da Inglaterra, esconde o rosto da heresia sob uma devota máscara cristã? •

* Escritor.

Tradução **Rui Pires Cabral**

"O pobre homem está a ser injustiçado"

O Mercador de Veneza e a sua circunstância

John Palmer*

A carreira política de Thomas Devereux, Conde de Essex, colidiu frequentemente com a carreira dramática de William Shakespeare. Em 1593, este aristocrata altivo, volúvel, brilhante e insensato tentava persuadir os comissários da rainha a extinguirem a School of Night. Este assunto levou Shakespeare a escrever a primeira das suas notáveis comédias, *Trabalhos de Amor Perdidos*. Oito anos mais tarde, em 1601, o grupo de Essex esteve por detrás de uma reencenação de *Ricardo II*, a primeira peça da magnífica tetralogia histórica de Shakespeare, o que resultaria na execução por enforcamento de pelo menos um dos membros da audiência. Anos antes, em Junho de 1594, Essex estivera activamente envolvido na perseguição a um certo Roderigo Lopez, um judeu de ascendência portuguesa, médico da rainha, injustamente acusado de tentar envenenar Sua Majestade por razões que deixaram de ter grande interesse para a posteridade. Essex, além de fabricar as provas, presidiu ao julgamento, o que simplificou grandemente todo o processo. O desafortunado judeu foi enforcado, eviscerado e esquartejado em Tyburn diante de uma turba excitada e perplexa por ele se ter atrevido a pronunciar, nos seus últimos momentos, o nome de Jesus.

O julgamento e execução de Roderigo Lopez foi a segunda *cause célèbre* de um ano particularmente importante para Shakespeare em termos pessoais e profissionais. Christopher Marlowe e Thomas Kyd tinham estado envolvidos no escândalo que levaria à extinção da School of Night. A morte de Lopez tocava-o ainda mais directamente. Não é improvável que Shakespeare conhecesse pessoalmente o homem. Lopez, membro do College of Physicians, era o médico de muitas figuras notáveis, incluindo o Conde de Leicester, patrono da companhia de "servos e actores" à qual Shakespeare pertencia. Também não é inverosímil que Shakespeare tenha assistido à matança em Tyburn. No mínimo, terá ouvido falar do caso nas tabernas de Londres, onde o lamentável tema do lugar dos judeus num Estado cristão era certamente debatido pelos espíritos livres da época. Não pretendo sugerir que Shakespeare, ao criar Shylock, tivesse quaisquer intenções políticas ou sociais. *O Mercador de Veneza* não é uma transcrição da realidade contemporânea, e menos ainda um auto de moralidade de cariz político. É essencialmente um conto de fadas, ou, mais precisamente, uma combinação de dois contos de fadas. Jamais saberemos se Burbage, o actor que interpretou Shylock, cortou a barba ao estilo de Lopez, ou se, na cena do julgamento de Shylock perante o Duque de Veneza, os espectadores terão sido levados a pensar no julgamento de Lopez perante o Duque de Essex. Quando Graziano, dirigindo-se a Shylock, declara:

O teu espírito intratável
Andou num lobo, que – enforcado por chacina –
Do cadafalso viu a alma vil deixá-lo,
E quando estavas tu no teu ventre infernal
Transmigrou para ti

estará a fazer um trocadilho com o nome de Lopez (Lopez = Lupus = Lobo)? É uma questão que deixo aos especialistas, já que eu, como Horácio quando instado por Hamlet a considerar o destino de Alexandre, cujo nobre pó se deposita agora no furo de uma barrica, estou talvez mais inclinado a pensar que "é curiosidade de mais estudar tão minuciosamente as coisas"... Aquilo que realmente interessa é o efeito sobre a imaginação de Shakespeare deste fragmento particular de experiência pessoal. De um dramaturgo que tivesse conhecido um judeu com mais do que uma filha bonita (Lopez tinha três), não seria de esperar a criação de uma figura como Jessica? E, caso tivesse assistido ao selvagem espectáculo em Tyburn, não estaria ele tanto mais inclinado a insistir que um judeu, se o picarmos, decerto sangrará? Do mesmo modo, seria pouco provável que conseguisse esquecer a excitação indignada de uma populaça cristã a execrar um judeu que, nos seus últimos momentos, ousara invocar Jesus Cristo.

O teatro isabelino reflectia a vida e o espírito da nação, e, em 1594, quando Shakespeare se sentou a escrever *O Mercador de Veneza*, o anti-semitismo estava em voga. Marlowe tinha explorado o tema quatro anos antes, investindo na obra todos os recursos do seu génio poético, e não parecia haver muito mais a fazer ou a dizer. Barrabás, o perverso judeu de Malta, encarnava todos os atributos que a maioria perseguidora atribuía normalmente às suas vítimas. A peça de Marlowe manteve-se popular durante quatro anos, e, entre Maio e Dezembro de 1594, com a excitação provocada pelo julgamento de Lopez, foi representada vinte vezes. Barrabás era cúpido, cruel, astucioso. Era sinistro e ao mesmo tempo ridículo, impressionante na intensidade da sua paixão e grotesco na versatilidade dos seus actos. O Estado roubara-lhe uma fortuna, mas ele conseguira manter outra. Arranjou maneira de que os dois pretendentes cristãos à mão da sua filha se matassem um ao outro; e, quando a filha se converteu ao cristianismo, matou-a também. Estrangulou um monge e envenenou um convento inteiro de freiras. Denunciou o cristão ao turco e o turco ao cristão. Por fim, caiu num caldeirão que ardilosamente preparara para o seu principal benfeitor e morreu cozido vivo.

Eis, pois, a peça que dominava a cena teatral londrina na época em que Shakespeare foi encarregado de fornecer à sua companhia uma outra peça sobre um judeu. Charles Lamb, lançando a Barrabás um olhar repugnado, considera-o "um mero monstro munido de um grande nariz pintado para agradar à populaça [...], uma exibição semelhante àquelas que, um ou dois séculos antes, eram apresentadas aos londrinos por Ordem Real, quando o governo decidia uma pilhagem e um massacre geral dos hebreus". Lamb escrevia na confortável convicção de que tais exibições tinham deixado de ter qualquer relação com a política prática.

Oficialmente não existiam judeus na Inglaterra de Shakespeare. Eduardo I tinha ordenado a expulsão em 1290. Não obstante, havia uma questão judaica, real bem como lendária, e, em qualquer apreciação de *O Mercador de Veneza*, há que ter em mente que o Barrabás de Marlowe continuava em cena na altura em que Shakespeare criou o seu Shylock. A moda tinha sido lançada e Shakespeare devia segui-la, pelo menos na aparência. Pouco importava que o enredo da peça fosse absurdo ou improvável, já que o público estava disposto a engolir o que quer que fosse sobre os judeus. Qualquer horrível velhacaria cometida por um judeu seria acreditada, e qualquer expediente para derrotar o vilão, por mais pueril e inverosímil que fosse, seria aplaudido.

Assim, por que não utilizar a velha história de Gernutus, o judeu de Veneza, que por brincadeira induzira um mercador cristão a assinar um título de dívida de meio quilo da sua própria carne, e que depois, com toda a crueldade, exigira o cumprimento do contrato? Gernutus fora uma figura popular durante algum tempo, chegando a inspirar canções que eram adaptadas à melodia de "Black and Yellow":

Em Veneza, aqui há uns anos
Habitou um cruel judeu
Que só da usura vivia,
Como contam os escritores italianos.
O judeu engendrava muitas manhas
Para enganar os pobres;
Tinha a boca cheia de imundícies,
Mas estava sempre pronto para mais.

Mais úteis ainda foram os divertidos contos de Ser Giovanni Fiorentino, um desses livros italianos [*Il Pecorone*] que se vendiam na Inglaterra isabelina como pãezinhos quentes, de tal forma que o pedagogo Ascham se sentira compelido a advertir os seus pupilos: "São encantamentos de Circe, trazidos da Itália para corromperem os costumes dos homens da Inglaterra". A história de Ser Giovanni estava praticamente pronta para o palco: o jovem veneziano que conquista a dama de Belmonte, o mercador que o financia com dinheiro pedido emprestado a um judeu, o meio quilo de carne, o notável expediente por meio do qual a dama, sob disfarce, salva o mercador durante o julgamento, e até a intriga em torno do anel que ela pede ao noivo como recompensa pelo salvamento do amigo. Todo o esqueleto da peça de Shakespeare, excepto a história dos três cofres, estava já ali, à espera de quem lhe desse uma nova vida no palco.

Shakespeare também não teve de se esforçar muito para encontrar os três cofres – estes existiam havia séculos, verdadeiras relíquias da antiguidade, um legado do monge grego de São Saba, na Síria. Depois de aparecerem em lugares mais obscuros, os cofres tinham finalmente reemergido na *Gesta Romanorum*, uma colectânea de histórias de tal modo popular na era isabelina que a tradução inglesa teve nada menos do que seis edições entre 1577 e 1601.

É duvidoso que Shakespeare se tenha dado sequer ao trabalho de combinar a história do meio quilo de carne com a dos cofres. De facto, em 1579, quinze anos antes da escrita de *O Mercador de Veneza*, o actor e autor dramático Stephen Gosson, depois de trocar o palco pelo púlpito, publicou uma "jocosa invectiva contra poetas, tocadores de flauta, actores, bobos e outras lagartas do Estado", na qual condena os abusos do teatro e refere, a título de exemplos, duas peças então em cena na Bull Tavern. Uma destas, intitulada *O Judeu*, é por ele descrita como "representando a cupidez das escolhas mundanas e a crueldade dos agiotas". Daqui podemos talvez inferir que, em 1579 ou mesmo antes, fora levada à cena uma peça na qual o tema dos cofres (a cupidez das escolhas mundanas) e a história do meio quilo de carne (a crueldade dos agiotas) surgiam já entrelaçados numa única obra. Por conseguinte, é quase impossível evitar a conclusão de que, ao escrever *O Mercador de Veneza*, Shakespeare estava a trabalhar sobre uma velha peça que integrava já todos os elementos essenciais do seu duplo enredo.

Não temos forma de avaliar os méritos da obra que terá servido de modelo à comédia de Shakespeare. Mas estas populares peças sobre judeus eram provavelmente muito semelhantes entre si. Dekker escreveu uma, que não chegou até nós. O iletrado Henslowe alude no seu diário a uma "Venesyon Comoedy" produzida em Agosto de 1594. Outra peça inglesa da época, *Der Jud von Venedig*, sobreviveu na sua tradução alemã. Uma companhia inglesa em digressão pelo continente representou-a em Halle, em 1611. Como na peça de Shakespeare, um "segundo Daniel" intervém na cena do julgamento. Se isto, ou algo de semelhante a isto, representa o tipo de material a que Shakespeare recorreu aquando da escrita de *O Mercador de Veneza*, a transformação só pode maravilhar-nos. O manuscrito alemão é um texto obsceno, vulgar e brutal. Os elementos essenciais do enredo de Shakespeare estão presentes, mas o resultado é o que seria de esperar de uma tentativa de alguém que não Shakespeare de apresentar um conto de fadas na tradição do *Pássaro Azul* como contributo para o passatempo centenário de perseguir judeus.

O assunto tem, claro está, outro lado. A execução de Lopez, ainda que tivesse gratificado os anti-semitas, parece ter provocado indignação e até um rebate de consciência entre os londrinos mais razoáveis e sensíveis. De início, Isabel I, que acreditava na inocência de Lopez, recusou-se a assinar a sua sentença de morte. Relutantemente, acabou por ceder ao clamor popular, instigado por Essex e seus amigos. Entre os espectadores civilizados, a execução de Lopez inspirou um sentimento muito semelhante ao daquela pálida e bonita inglesa observada por Heine no teatro de Drury Lane, a qual, no final do quarto acto da peça de Shakespeare, exclamou por diversas vezes, de lágrimas nos olhos: "O pobre homem está a ser injustiçado". Em 1596, foi publicado em Londres um livro intitulado *O Orador*, uma tradução de uma colectânea francesa de discursos ou declamações sobre temas de interesse histórico ou contemporâneo. Diversos problemas morais e legais eram tratados por meio de discursos contra e a favor de casos particulares. Uma das discussões incluídas no volume prova que, mesmo no tempo de Shakespeare, as opiniões se dividiam quanto à questão judaica. O discurso em questão poderia ter sido proferido pelo próprio Shylock perante o tribunal veneziano. No livro, o Judeu expõe, de um modo muito hábil e convincente, os erros morais e legais dos seus juízes. Com que direito aqueles cristãos lhe negam o seu meio quilo de carne? Será que eles próprios não condenam os seus devedores a piores penas, "sujeitando-os de corpo inteiro ao cárcere mais vil ou a uma intolerável escravidão"? Os próprios romanos não consideravam lícito "encarcerar, açoitar e afligir com tormentos os cidadãos livres que não saldavam as suas dívidas"? Aqueles que não honram os seus compromissos devem estar preparados para arcar com as consequências. É lícito executar um soldado que chega uma hora atrasado à batalha, ou enforcar um ladrão, por muito insignificante que tenha sido o seu furto. Nada mais justo, pois, do que tomar meio quilo de carne daquele que, ao faltar à sua palavra, pôs em perigo a solvência e a reputação do seu credor, as quais, para um homem de negócios, são mais preciosas do que a própria vida.

Aqui, o Judeu troca as voltas aos cristãos e, sob a capa de uma astuta defesa, ataca a posição inimiga. A inclusão de semelhante homilia num livro traduzido e publicado em 1596 constitui uma prova convincente de que, ao apresentar Shylock ao público nessa altura, Shakespeare não estava a escrever para uma audiência incapaz de apreciar os aspectos mais humanos da sua comédia.

Eis, pois, as circunstâncias das quais a comédia de Shakespeare emerge como uma obra de literatura contemporânea: um interesse corrente pela questão dos judeus que levara à produção de diversas peças (uma das quais combinava já, muito possivelmente, a história do meio quilo de carne com a dos cofres); algumas animadas discussões nas tavernas londrinas sobre os méritos e os defeitos de um distinto membro dessa desafortunada raça, executado em Tyburn; um público que esperava que um judeu fosse apresentado como um vilão cómico e cruel; um grupo de espectadores mais judiciosos possivelmente inclinados a deplorar a barbaridade de uma recente execução pública e a considerar a personagem estereotipada do judeu uma caricatura desumana.

Shakespeare, tendo considerado estas circunstâncias, logrou escrever uma peça na qual as expectativas do público contemporâneo são conciliadas de um modo soberbo com as qualidades que a posteridade lhe reconhece, e que fazem de *O Mercador de Veneza* um dos seus maiores triunfos enquanto autor de comédias dramáticas. •

* Excerto de "Shylock". In Harold Bloom, ed. – *Shylock*. New York: Chelsea House Publishers, cop. 1991. p. 112-116. Texto originalmente publicado em 1946.

Tradução **Rui Pires Cabral**

"Nenhum ódio é inteiramente injustificado, nenhum amor inteiramente inocente"

W.H. Auden*

Shylock é um judeu numa sociedade predominantemente cristã, assim como Otelo é um negro numa sociedade predominantemente branca. No entanto, ao contrário de Otelo, Shylock rejeita a comunidade cristã tão firmemente quanto esta o rejeita a ele. Shylock e António estão em sintonia quando se recusam a reconhecer uma fraternidade comum.

> **Shylock** *Comprarei convosco, venderei convosco, falarei convosco, andarei convosco, e assim por diante; mas não comerei convosco, nem beberei convosco, nem orarei convosco.*

> **António** *E é bem provável que te chame isso [outra vez,*
> *Que te cuspa outra vez, que te chute outra vez.*
> *Se emprestares este dinheiro, não o emprestes*
> *A amigos, pois desde quando faz a amizade*
> *Um filho ao metal estéril do seu bom amigo?*
> *Mas empresta-o antes ao teu inimigo,*
> *E assim se não cumprir, podes com melhor cara*
> *Cobrar a multa.*

Além disso, ao contrário de Otelo, cuja profissão de armas é socialmente respeitada, Shylock ganha a vida como usurário – e este, à semelhança da prostituta, desempenha uma função social, mas é visto como um pária pela comunidade. Na peça, porém, Shylock age de modo pouco profissional: recusa-se a cobrar juros a António e insiste em estabelecer com ele uma relação de credor e devedor, relação de legalidade reconhecida por todas as sociedades. Diversos críticos têm apontado as analogias entre a cena do julgamento e a peça medieval *Processus Belial*, na qual Nossa Senhora defende a humanidade contra a acusação do Diabo que reivindica o direito legal à alma humana. A doutrina católica romana da Expiação pressupõe que o devedor não é digno de misericórdia – Cristo pode substituir-se à humanidade, mas a dívida deve ser paga por meio da morte na cruz. O Diabo é derrotado, não porque não tenha direito a exigir a reparação da dívida, mas porque esta, sem que ele o saiba, foi já reparada. Porém, tão importantes quanto as similaridades entre Shylock e Belial são as diferenças que os separam. O Diabo cómico do drama sacro pode apelar à lógica, à letra da lei, mas não ao coração e à imaginação. Shakespeare permite a Shylock que faça ambas as coisas. No seu discurso "Não tem um judeu olhos", na cena 1 do Acto III, é-lhe permitido apelar a um sentimento de fraternidade humana, e, na cena do julgamento, argumentar em sua defesa, explorando astutamente o medo da classe mercantil a uma revolução social radical:

> *Vós tendes entre vós muitos escravos comprados,*
> *Os quais, tal como os vossos burros, cães e mulas,*
> *Usais para tarefas abjectas e baixas* [...].

Shylock demonstra que, apesar de pregarem a misericórdia e a fraternidade como obrigações universais, muitos as limitam na prática, mostrando-se dispostos a tratar como objectos os seres humanos de determinadas classes.

Além disso, enquanto Belial é malévolo sem outra razão além do amor à própria malevolência, Shylock é apresentado como um indivíduo particular a viver num tipo particular de sociedade e num momento particular da história. A usura, assim como a prostituição, pode corromper o carácter, mas aqueles que pedem emprestado ao usurário, bem como aqueles que frequentam o bordel, têm a sua parte de responsabilidade por essa corrupção e agravam a sua culpa quando manifestam desprezo por aqueles a cujos serviços recorrem.

É certamente com o intuito de enfatizar este ponto que, na cena do tribunal, Shakespeare introduz um elemento que não está presente em *Il Pecorone* ou nas outras versões da história do meio quilo de carne. Depois de ter encurralado Shylock através da sua própria insistência no estrito cumprimento do contrato, Pórcia invoca uma outra lei segundo a qual qualquer estrangeiro que conspire contra a vida de um cidadão veneziano perderá os seus bens por confisco, ficando a sua vida à mercê do Duque. Neste ponto, e apesar da agitação própria a uma representação no palco, os espectadores não poderão deixar de reflectir que, sendo um homem tão interessado em subtilezas jurídicas, Shylock deveria ter conhecimento prévio desta lei, e que, se por acaso a ignorasse, o mais natural seria que o Duque o pusesse a par dela. Shakespeare, quer-me parecer, optou por introduzir aqui uma absurda implausibilidade em favor de um efeito que de outro modo não poderia garantir: no último momento, quando, pela sua conduta, Shylock destruiu já qualquer simpatia que pudéssemos ter sentido por ele anteriormente, somos recordados de que, independentemente do seu carácter pessoal, o seu estatuto é de inferioridade. Um judeu não é, nem mesmo aos olhos da lei, um irmão.

Se o perverso Shylock não tem lugar no mundo de conto de fadas de Belmonte, o mesmo se pode dizer a propósito do nobre António, mas já não do amigo deste, Bassânio. No mundo dos contos de fadas, o derradeiro símbolo da paz e da concórdia é o casamento, de tal modo que, se a história narra as aventuras de dois amigos do mesmo sexo, homens ou mulheres, o desfecho deverá ser um duplo casamento. Se assim o desejasse, Shakespeare poderia ter-se mantido fiel à história de *Il Pecorone*, na qual é Ansaldo, e não Graziano, que casa com a personagem equivalente a Nerissa. Shakespeare, pelo contrário, dá-nos um António melancólico e incapaz de amar uma mulher. O autor evita deliberadamente a fórmula clássica dos Amigos Perfeitos, tornando a relação desigual. Quando Solânio afirma, a propósito dos sentimentos de António pelo amigo,

> *O mundo dele gira em torno de Bassânio.*

nós cremo-lo; porém, ninguém defenderia que a afeição de Bassânio por António é igualmente exclusiva. Bassânio, alegre, elegante, amigo dos prazeres, pertence ao mesmo mundo de Graziano e Lorenzo; António não. Quando este afirma:

> *O mundo não passa de mundo, Graziano:*
> *Um palco onde cada homem tem um papel,*
> *O meu é triste.*

Graziano poderá acusá-lo de fingimento, mas nós acreditamos nele. Do mesmo modo, não tomamos como mera expressão de um nobre espírito de auto-sacrifício as palavras que o ouvimos dizer a Bassânio:

> *Sou do rebanho um carneiro doente e castrado,*
> *Próprio p'ra abate; a espécie mais frágil de fruto*
> *Também cai precocemente ao chão, assim eu.*

É bem sabido que amor e compreensão geram amor e compreensão.

> *E lá no alto quantos mais se compreendem [mutuamente,*
> *mais são os que bem amam, e mais*
> *amor existe, e como espelhos, uns nos outros*
> *se reflectem.*
> (*Purgatório*, Canto XV)

Assim, com a ascensão de uma economia mercantil na qual o dinheiro gera dinheiro, os poetas, num divertido paradoxo, passam a usar a ignóbil prática da usura como metáfora do amor, a mais nobre das actividades humanas. Nos seus sonetos, Shakespeare utiliza a usura como uma imagem para o amor do casal que gera descendência.

> *Usurário sem proveito, em que usas*
> *tão magnífica riqueza, se não vives?*
> *Se só contigo mesmo comercias*
> *a ti mesmo negas o mais doce de ti.*
> (Soneto IV)

> *Não é usura proibida aquela*
> *Que faz felizes os bons pagadores,*
> *Dá vida, pois, a outro ser igual a ti,*
> *Dez vezes mais feliz serás, se forem dez.*
> (Soneto VI)

E talvez mais relevantes ainda, para António, sejam os versos:

> *Mas já que ela* [a Natureza] *te fez para o prazer [das mulheres,*
> *Minha seja a tua afeição, delas o usufruto do teu [amor.*
> (Soneto XX)

Não temos razões para supor que Shakespeare lera Dante; porém, é muito provável que conhecesse a associação entre usura e sodomia que Dante refere no Canto XI do *Inferno*.

> *Ao homem compete ganhar o pão e prosperar. E, ao escolher outro caminho, o usurário menospreza a própria Natureza e aqueles que a seguem, dirigindo noutro sentido as suas esperanças.* [...] *E, por este motivo, o círculo mais pequeno sela com a sua marca Sodoma e Cahors.*

Não será certamente por acidente que Shylock, o usurário, tenha como antagonista um homem cuja vida emocional, ainda que a sua conduta possa ser casta, gira em torno de um membro do seu próprio sexo.

Seja como for, o facto de os sentimentos de Bassânio serem muito menos intensos que os de António parece tornar este último um exemplo desse tipo de afeição imoderada que os teólogos sempre condenaram como uma espécie de idolatria, um amor que coloca a criatura acima do criador. No século XVI, a prática da fiança, tal como a usura, era uma questão controversa. Os homens com experiência de vida condenavam a prestação de fiança por razões práticas.

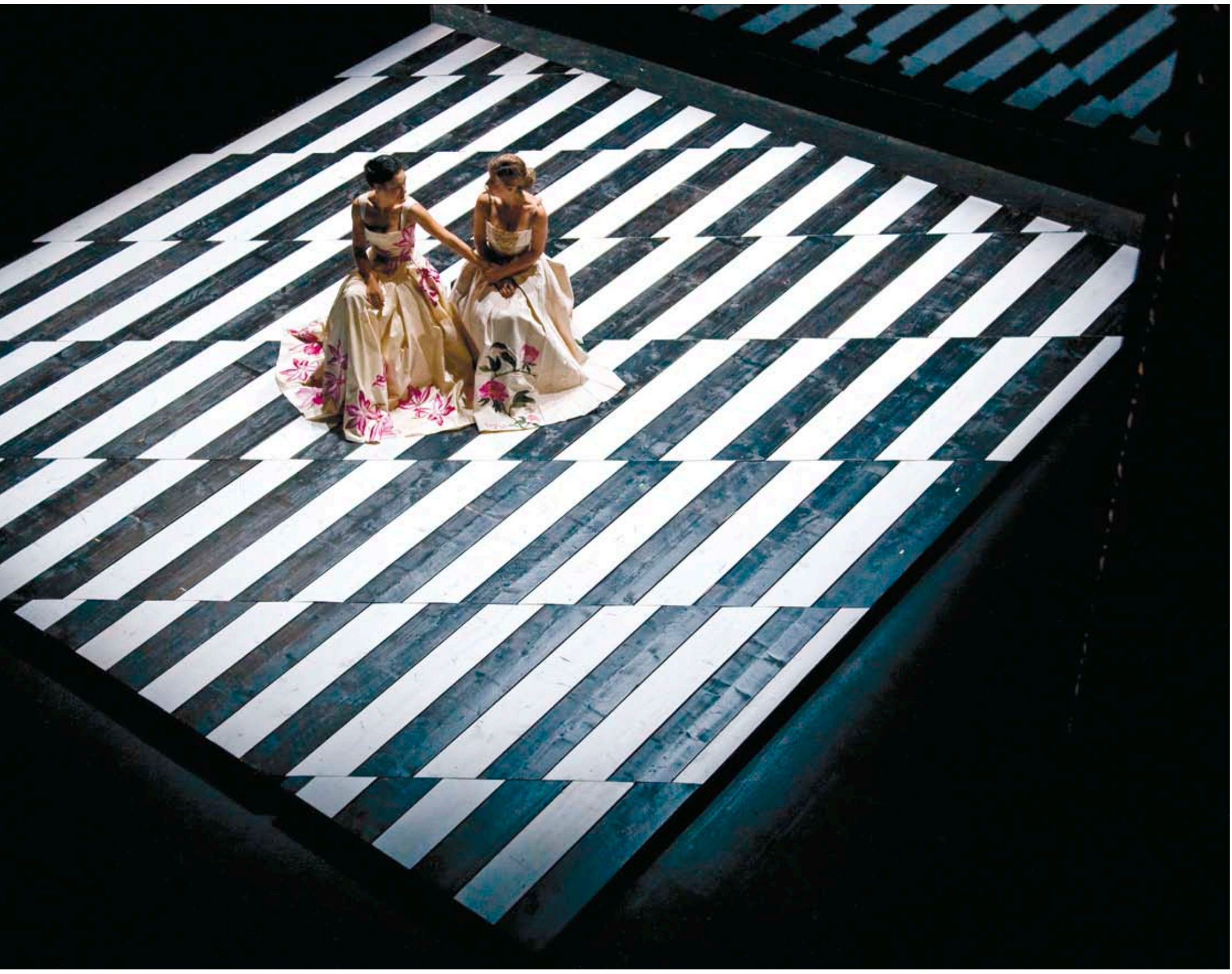
> *Evita tornares-te fiador dos teus melhores amigos; aquele que paga as dívidas de outro homem busca a sua própria ruína: do mesmo modo, nunca peças emprestado a um vizinho ou a um amigo, mas antes a um desconhecido.*
> (Lord Burghley)

> *Não te sujeites a pagar pelos erros de outros homens, ou a ser castigado pelas transgressões alheias, que é ao que se chama prestar fiança: por este meio, milhões de homens têm sido reduzidos à miséria e à ruína.* [...] *Precavém-te contra a fiança assim como contra um assassino ou um bruxo.* (Sir Walter Raleigh)

E clérigos como Lutero condenavam a prática por razões teológicas.

> *Um homem jamais está seguro da sua vida e propriedade, tal como o não está da vida e propriedade do homem ao qual serve de fiador. Assim, o homem que presta fiança não age cristãmente e merece tudo o que vier a receber, pois garante e assegura o que não é seu e o que não está sob o seu poder, mas apenas nas mãos de Deus.* [...] *Estes fiadores agem como se a sua vida e a sua propriedade lhes pertencessem e estivessem sob o seu poder enquanto assim o desejem; e isto não é senão o fruto da descrença.* [...] *Se estas fianças deixassem de se praticar, muitos homens teriam de se contentar com uma vida moderada, esses mesmos que hoje sonham noite e dia com altas posições, confiados em empréstimos e em fiadores.*

A última frase desta passagem aplica-se perfeitamente a Bassânio. Em *Il Pecorone*, a Dama de Belmonte é uma espécie de bruxa e Gianetto vê-se em apuros financeiros pois é vítima de magia, um destino pelo qual não é considerado responsável. Bassânio, pelo contrário, pedira frequentes empréstimos a António antes



mesmo de se decidir a fazer a corte a Pórcia, e endivida-se não devido a artes mágicas ou a um imprevisível infortúnio, mas em consequência das suas próprias extravagâncias.

Não é nada que já não conheças, António,
O quanto delapidei as minhas finanças
À custa de viver acima do meu nível,
Do que mo permitiam os meus bens modestos

Ficamos com a impressão de que a contínua generosidade de António tem encorajado Bassânio a persistir nos seus hábitos perdulários. Bassânio surge-nos como um desses indivíduos cuja atitude para com o dinheiro é semelhante à de uma criança; está convencido que o dinheiro há-de aparecer sempre, como que por magia, nos momentos de verdadeira necessidade. Embora esteja ciente da malevolência de Shylock, Bassânio não faz qualquer esforço sincero para dissuadir António de firmar o contrato com o usurário, já que, graças à bolsa sempre aberta do amigo, é incapaz de ver a ruína financeira como uma possibilidade real.

Shylock é um avarento e António um mãos-largas; não obstante, enquanto mercador, este último é também um membro de uma sociedade aquisitiva. António negocia com Trípoli, as Índias, o México, a Inglaterra, e, ao imaginar-se na posição dele, Solânio descreve deste modo um possível naufrágio:

Não pensaria noutra coisa que não escolhos,
Que mal tocando o lado frágil do meu lenho
Deitariam por água os seus pós aromáticos,
Vestindo o fragor das vagas co'a minha seda.

As mercadorias que o veneziano comercia não são bens indispensáveis mas produtos de luxo, cujo consumo não é ditado pela necessidade física mas por valores psicológicos como o prestígio social, pelo que não se põe a questão de um Preço Justo. Por outro lado, no que toca aos seus próprios gastos, António é, assim como Shylock, um homem sóbrio que pratica a abstinência económica. Tanto um como outro evitam a música carnal do mundo. A atitude de Shylock para com as mascaradas

Fecha as portas, e quando ouvires tocar tambores
E o chio soez do pífaro de torcicolo,
Não corras lá p'ra cima a espreitar da janela [...]
Que o som da peralvilhice fútil não entre
No meu lar sóbrio

encontra eco nas palavras de António, na cena seguinte:

Homem, homem, Graziano, onde estão os outros?
Já são nove horas, estão todos à tua espera.
Nada de festas: o vento está de feição [...].

Nenhum deles é capaz de tirar prazer da alegria despreocupada que Belmonte representa. Numa representação da peça, o encenador enfrenta esse problema difícil que é decidir o que fazer com António no último acto. Shylock, o vilão, foi derrotado e não voltará a perturbar Arcádia, mas, agora que Bassânio vai casar, António, o verdadeiro herói da peça, já não tem uma função dramática a desempenhar. De acordo com a edição Arden, Alan McKinnon, quando produziu a peça no Theatre Garrick em 1905, manteve António e Bassânio juntos no palco até ao cair do pano; porém, não consigo imaginar Pórcia, que é tudo menos uma esposa passiva, a permitir que o noivo a deixe entrar sozinha em casa. Para que António não se converta numa figura totalmente irrelevante, os casais devem entrar na casa iluminada e deixá-lo sozinho no palco escurecido, às portas do Éden do qual, não por acção alheia mas pela sua própria natureza, está excluído.

Sem as cenas de Veneza, Belmonte seria uma Arcádia sem qualquer ligação a tempos e lugares reais, e onde, por isso mesmo, o dinheiro e o amor carnal não teriam realidade própria, sendo antes símbolos de uma comunidade em estado de graça. Porém, há de facto uma ligação entre Belmonte e Veneza, ainda que as suas existências não sejam verdadeiramente compatíveis. Esta incompatibilidade é posta em evidência de um modo fascinante pela diferença entre o tempo de Belmonte e o de Veneza. Embora não nos seja dito o prazo exacto para o pagamento do empréstimo a Shylock, sabemos que se trata de um período superior a um mês. No entanto, Bassânio parte de imediato para Belmonte, onde logo se submete ao teste dos cofres, e, assim que vence esta prova, recebe a carta de António, informando-o de que Shylock se prepara para o levar a tribunal e para reclamar o meio quilo de carne que lhe é devido. De facto, Belmonte é como um desses palácios encantados onde o tempo se detém. Mas, assim que somos recordados de Veneza, a cidade real, onde o tempo é real, Belmonte torna-se uma sociedade igualmente real, passível de ser julgada pelos mesmos padrões que aplicamos a qualquer outro tipo de sociedade. Devido a Shylock e a António, a fortuna herdada por Pórcia torna-se dinheiro real, obtido neste mundo tal como se obtêm todas as fortunas, por meio de trabalho duro, preocupações e sofrimentos suportados e infligidos. Podemos admirar Pórcia porque, depois de a termos visto abandonar o seu Paraíso Terreno para praticar uma boa acção no mundo real (no qual, diga-se de passagem, surge sob disfarce), sabemos que ela está consciente de que a sua riqueza lhe confere uma responsabilidade moral. Já os outros habitantes de Belmonte – Bassânio, Graziano, Lorenzo e Jessica –, não obstante toda a sua beleza e encanto, surgem-nos como membros frívolos de uma classe ociosa, cuja vida despreocupada depende parasitariamente do trabalho dos outros, incluindo os usurários. Quando ouvimos dizer que Jessica gastou oitenta ducados do dinheiro do pai numa única noite e comprou um macaco com o anel da mãe, não podemos tomá-lo como uma cómica punição do pecado de avareza de Shylock; o comportamento de Jessica surge-nos antes como um exemplo do pecado oposto da dissipação.

Mantendo em mente o exemplo de amor abnegado de António, e ainda que possamos tirar prazer da felicidade verbal do dueto amoroso entre Lorenzo e Jessica, não podemos deixar de notar que os pares de amantes que eles evocam (Tróilo e Créssida, Eneias e Dido, Jasão e Medeia) não são, em nenhum dos casos, um exemplo de abnegação e fidelidade. Ao recordarmos a inscrição do cofre de chumbo – "Quem me escolher arrisca e dá tudo o que tem" – ocorre-nos que foi precisamente isso que fizeram duas das personagens. Shylock, ainda que involuntariamente, arriscou de facto tudo com o fito de destruir o seu odiado inimigo, e António, por muito irreflectidamente que tenha firmado o contrato, arriscou tudo para garantir a felicidade do amigo amado. E, contudo, são precisamente estes dois que não podem entrar em Belmonte. Belmonte gostaria de acreditar que os homens e as mulheres são por natureza bons ou maus, mas Shylock e António lembram-nos que esta crença é uma ilusão: no mundo real, nenhum ódio é inteiramente injustificado, nenhum amor inteiramente inocente. •

* Excerto de "Brothers and Others (1963)". In John Wilders, ed. – *Shakespeare: The Merchant of Venice: A Casebook*. London: Macmillan, imp. 2003. p. 232-240.

Tradução **Rui Pires Cabral**

O Mercador de Veneza e o proto-capitalismo

Walter Cohen*

Justificadamente, os críticos que estudaram *O Mercador de Veneza* no contexto da história da Inglaterra têm entendido Shylock, em particular devido à sua actividade de prestamista, como a personificação do capitalismo. O último terço do séc. XVI assistiu a uma série de denúncias da propagação da usura. Em *The Speculation of Vsurie*, publicado no ano em que a peça de Shakespeare poderá ter sido levada à cena pela primeira vez, Thomas Bell dá voz a um típico sentimento de indignação: "Hoje em dia nada é mais frequente entre os homens ricos deste mundo do que a exploração dos seus vizinhos pobres, aos quais empobrecem por meio da imoral ganância da Usura" (1596). Este tipo de receios reflectia o processo de transição para o capitalismo: a ascensão da banca; o aumento da necessidade de crédito nos empreendimentos industriais; e a crescente ameaça do endividamento enfrentada pela aristocracia terratenente e, sobretudo, pelos pequenos produtores independentes, que facilmente podiam ver decair o seu estatuto, passando a engrossar as fileiras da classe trabalhadora. Embora as classes mais baixas fossem as principais vítimas, é talvez inadequado descrever a oposição à usura, em Shakespeare e não só, como uma atitude de natureza popular, assim como é enganador defender que "o drama isabelino, mesmo nas suas mais altas produções, não era de modo algum a expressão de uma cultura de 'classe'" (L.C. Knights). Pelo contrário, somos confrontados com a posição hegemónica da aristocracia, cujos interesses essa ideologia em última instância servia. Eram os artesãos e os pequenos proprietários rurais que continuavam a cair no proletariado, mas logo que a maioria da elite tradicional se adaptou ao capitalismo, a controvérsia sobre a usura desapareceu.

Contudo, tal não tinha ainda ocorrido em 1600, e *O Mercador de Veneza* oferece uma série de paralelismos específicos à campanha anti-usura, sobretudo no contraste que estabelece entre usura e assistência aos pobres, e entre usurários e mercadores. Miles Mosse, por exemplo, lamenta o facto de que "emprestar com *usura* tornou-se tão comum e habitual entre os homens que a simples ajuda aos necessitados foi completamente abandonada" (1595). A distinção entre mercadores e usurários, também ela de origem medieval, podia ser justificada com base no argumento de que os primeiros trabalhavam para benefício mútuo e não apenas em benefício próprio, como era o caso dos segundos. Além disso, como sugere Shakespeare ao fazer o elogio do "risco", o usurário não se "aventura" como "o mercador que atravessa os mares"; pelo contrário, os seus investimentos rendem-lhe um lucro garantido.

Porém, uma análise estritamente centrada no contexto histórico inglês de *O Mercador de Veneza* poderá revelar-se algo dúbia. [...] A ênfase dada à diferença entre o comércio e a usura pode levar-nos a ver António e o seu criador como resolutos anti-capitalistas medievais. No entanto, não só as outras peças de Shakespeare da década de 1590 mostram poucos sinais de hostilidade para com o capitalismo, como *O Mercador de Veneza* é até bastante pró-capitalista, pelo menos no que diz respeito ao comércio. Seria mais correcto concluir que Shakespeare está apenas a criticar os piores aspectos de um sistema económico nascente, e não o sistema no seu todo. Tanto mais que, quanto a isto, Shakespeare afasta-se dos tratados anti-usura e da realidade inglesa. Os escritores desse período dão voz a uma ambivalência tipicamente medieval para com os mercadores, além de registarem o facto indiscutivelmente contemporâneo de que os mercadores eram os principais usurários: a desconfiança em relação aos mercadores italianos era particularmente notória. É possível que Shakespeare pretendesse traçar um paralelismo secreto entre Shylock e António. Porém, por mais voltas que se dê ao caso, não há forma de converter uma comédia onde não existem mercadores-usurários, e onde o único usurário é um judeu, numa representação fiel da vida económica britânica.

Shylock levanta problemas similares. Alguns críticos têm-no anglicizado alegoricamente como um puritano somítico, mas esta identificação é pouco convincente, em parte por ser igualmente fácil transformá-lo num católico e, de um modo mais geral, por se tratar de uma figura demasiado complexa e contraditória para encaixar no estereótipo da frugalidade puritana. Por outro lado, também não sabemos ao certo que tipo de capitalista Shylock representa. A crise da peça resulta não da sua insistência na usura, mas da sua recusa em praticá-la. O contraste que se estabelece distingue a usura, que é imoral porque cobra uma taxa sobre o capital emprestado desde o momento em que é selado o contrato, dos juros, que são perfeitamente aceitáveis porque "só são devidos a partir do dia estipulado para o reembolso" (Miles Mosse). António compreende de imediato que a proposta de Shylock recai sobretudo nesta última categoria, e responde favoravelmente, ainda que com alguma ingenuidade: "A isso, em boa fé! Eu selo esse contrato, / E a generosidade do judeu confirmo!".

Além disso, a multa pelo incumprimento do contrato está mais perto do folclore do que do capitalismo: no fim de contas, estipular como multa "meio quilo de carne" não é o que normalmente se esperaria do *homo economicus*. Evidentemente, Shakespeare está a literalizar a concepção metafórica tradicional do usurário. Tanto mais que o desejo de vingança de Shylock tem uma motivação económica e está imbuído de um elevado grau de lógica económica (veja-se I. 3 e III. 1). Porém, quando se recusa a aceitar qualquer reembolso, insistindo no pagamento da multa estipulada – "Não por Veneza" –, o avarento prestamista ultrapassa os limites da racionalidade e vai contra o que qualquer implacável homem de negócios moderno faria em seu lugar (IV. 1). Em suma, embora possamos entender *O Mercador de Veneza* como uma crítica ao capitalismo britânico nascente, tal abordagem não nos permite sequer explicar as questões puramente económicas da obra. A peça terá de facto algum tipo de lógica em termos económicos, ou será que Shakespeare decidiu simplesmente dar largas à imaginação? Para responder a estas questões, teremos de nos concentrar no cenário veneziano no qual decorre a acção.

Para os ingleses, e sobretudo os londrinos, Veneza representava um estádio mais avançado do desenvolvimento comercial a que eles próprios assistiam na Inglaterra. O perspicaz comentário de G.K. Hunter sobre as predilecções do teatro jacobino – "a Itália tornou-se importante para os dramaturgos ingleses apenas a partir do momento em que a 'Itália' se revelou como um aspecto da Inglaterra" – é já em parte aplicável a *O Mercador de Veneza*. Porém, a realidade de Veneza na época de Shakespeare contradizia quase ponto por ponto o retrato da cidade que o dramaturgo traça na peça. O governo veneziano não só expulsou os usurários judeus da cidade, como forçou a comunidade judaica a estabelecer e a financiar instituições de crédito não lucrativas para servirem os cristãos pobres. O financiamento destas instituições dependia sobretudo dos donativos involuntários dos mercadores judeus ligados ao comércio levantino. Assim, os judeus de Veneza contribuíram para o desenvolvimento inicial do capitalismo não como usurários, mas como mercadores envolvidos numa rede económica internacional e transeuropeia. Ironicamente, noutras zonas do Veneto, os bancos públicos cristãos que tinham servido de modelo às casas de crédito judaicas de Veneza deviam a maior parte do seu activo, já em finais do século XVI, a depósitos a juros.

Contudo, numa perspectiva histórica mais ampla, *O Mercador de Veneza* apresenta uma relação reconhecível com a realidade italiana e veneziana. Na Itália, entre o século XII e o início do XIV, a Igreja solicitava frequentemente aos mercadores-usurários internacionais a restituição testamentária dos lucros que tinham obtido por meio da concessão de empréstimos. Posteriormente, esta ocupação dividiu-se nas diversas partes que a constituíam. O estatuto dos mercadores, sem que estes alterassem as suas transacções financeiras, registou uma acentuada subida, num processo que acabaria por dar origem aos grandes príncipes mercadores e filantropos da Renascença. Quanto aos outros descendentes dos primeiros mercadores-usurários, os pequenos usurários-penhoristas, sofreram uma evolução inversa em termos de posição social. Este último grupo, o principal alvo da campanha da Igreja contra a usura nos séculos XV e XVI, era constituído por um número cada vez maior de imigrantes judeus.

Os prestamistas judeus beneficiavam a República Veneziana de dois modos principais. Por um lado, constituíam uma fonte estável e lucrativa de receitas fiscais e de financiamento forçado das actividades militares do Estado; e, por outro, determinaram a descida das taxas de juro aplicadas aos cidadãos privados, ricos e pobres, acabando por substituir aos poucos os usurários cristãos, incapazes de fazer frente à concorrência. Os bancos cristãos atrás referidos, fundados a partir de finais do século XV, visavam não só auxiliar os pobres como também eliminar os prestamistas judeus por meio do fornecimento de crédito mais barato. Embora nunca chegassem a estabelecer-se na própria cidade de Veneza, os *Monti di Pietá*, como eram chamados, disseminaram-se rapidamente pelas cidades e vilas da República continental. Porém, raramente lograram substituir em pleno os penhoristas judeus.

Este é, pois, o outro contexto histórico de *O Mercador de Veneza*. Nenhuma das fontes prováveis de Shakespeare refere qualquer anterior inimizade entre mercadores e usurários, e muito menos um motivo de antagonismo comparável ao da peça. Por outro lado, a literatura inglesa sobre a Itália refere amiúde a usura judia e a caridade veneziana, enquanto Thomas Bell, entre outros, fala do *mons pietatis*, um banco onde os pobres podem "pedir emprestado o dinheiro de que necessitam, sem serem oprimidos pela usura". Deste ponto de vista, a hostilidade entre António, o generoso mercador cristão, e Shylock, o avarento usurário judeu, representa não o conflito entre o feudalismo em declínio e o capitalismo emergente, mas o contrário; de facto, pode ser entendida como um exemplo particular da contenda, generalizada na Europa, entre o fiscalismo quase feudal judaico e o mercantilismo burguês nativo, da qual as forças indígenas geralmente emergiam vitoriosas. A caracterização e o resultado final de *O Mercador de Veneza* fazem de António o precursor do capitalismo moderno. Ao garantir uma reputação honrada bem como um direito seguro e absoluto à propriedade privada, a libertação do mercador-financeiro italiano do estigma da usura constituiu um estímulo necessário à expansão do novo sistema. Shylock, em contrapartida, é uma figura do passado: marginal, diabólico, irracional, arcaico, medieval. Os vilões trágicos do período jacobino de Shakespeare – Iago, Edmundo, Macbeth e Augusto – são, todos eles, homens jovens determinados a destruírem homens mais velhos. Shylock é quase o oposto – um ancião com valores obsoletos a tentar deter o curso da história.

[...] Podemos compreender as implicações aparentemente contraditórias da história económica britânica e italiana para *O Mercador de Veneza* como uma resposta à intratabilidade da vida contemporânea. A forma da peça resulta de uma remodelação ideológica da realidade, destinada a produzir precisamente o tipo de padrão intelectual e estrutural que descrevemos no início desta análise. A dualidade que observámos, sobretudo em Shylock, é absolutamente necessária a este fim. Em poucas palavras, no *Mercador de Veneza*, a história da Inglaterra evoca o medo do capitalismo, e a história italiana alivia esse medo. De um lado está o problema, do outro a solução, o acto de incorporação, de transcendência, que a peça se esforça por atingir. •

* Excerto de "*The Merchant of Venice* and Proto-capitalism". In William Shakespeare – *The Merchant of Venice: Authoritative Text, Sources and Contexts, Criticism, Rewritings and Appropriations*. New York: W.W. Norton, cop. 2006. p. 243-245.

Tradução **Rui Pires Cabral**

"Embora eu não empreste..."

Os Shakespeares como prestamistas

Charles Edelman*

O modo como Shakespeare emprega as palavras "prazo" e "usurário" em *O Mercador de Veneza* sintetiza aquele que foi um importante debate público na Inglaterra isabelina, pois embora os escritores do período fossem, como afirma Lawrence Danson, "unânimes na sua condenação da prática da usura", eram tudo menos unânimes na definição da mesma. Como afirma Norman Jones no seu fascinante livro *God and the Moneylenders*, "todos os bons cristãos concordavam que a usura era moralmente condenável, mas não conseguiam chegar a acordo quanto àquilo que de facto era e em que condições se podia dizer que ocorria".

Até 1545, qualquer cobrança de juros era considerada usura, e por isso ilegal, o que tinha como resultado óbvio a persistência de taxas de juro extremamente elevadas. Em resposta a isto, o decreto de 1545 de Henrique VIII estabelecia como delito apenas os juros superiores a 10%, se bem que, tendo em conta que a maioria dos empréstimos era por períodos muito inferiores a um ano, as taxas de juro anuais nominais fossem na realidade muito mais elevadas. Contudo, a aplicação desta lei revelar-se-ia muito difícil e as taxas de juro permaneceram altas, pelo que os legisladores decidiram fazer o que sempre fazem quando não conseguem regular alguma coisa – voltaram a ilegalizar a prática. Em 1552, o decreto de Henrique VIII foi, pois, revogado e substituído pela proibição absoluta, uma medida que teve os mesmos efeitos de uma outra bem conhecida proibição. Por conseguinte, em 1571, um ano depois de um tal John Shakespeare de Stratford ter sido multado em 40 xelins por cobrar umas espantosas 20 libras de juros por um empréstimo a *um mês* de 80 libras, o parlamento isabelino, após um prolongado debate, restabeleceu o limite legal dos 10%, independentemente do prazo do empréstimo. (Se naqueles tempos existisse um *New York Daily News*, talvez publicasse a notícia de que um certo "Johnny Gloves" fora apanhado pela justiça por esfolar os clientes com uma taxa de juro de 6% à semana.)

Através do já referido *God and the Moneylenders* e de *Praise and Paradox: Merchants and Craftsmen in Elizabethan Popular Literature*, de Laura Caroline Stevenson, ficamos a saber que escritores como Miles Mosse – o qual definia a usura como a cobrança de quaisquer juros e não apenas de juros excessivos – constituíam aquilo a que hoje se chama a ala da extrema-direita, ou até a "margem lunática". Por outro lado, as taxas de juro, assim como os impostos, são sempre demasiado altas, pelo que podemos presumir que o mais provável era que muitos dos espectadores de Shakespeare soubessem bem como era difícil pagar um empréstimo e considerassem Shylock um usurário. Porém, para cada pessoa que contrai um empréstimo existe um emprestador, e na época não havia bancos nem uniões de crédito – quando precisavam de dinheiro, as pessoas comuns pediam emprestado a um vizinho ou conhecido, ou arranjavam alguém que agisse como intermediário e negociasse o empréstimo com outro prestamista. Tendo em conta a diversidade social do público teatral no período isabelino, é muito provável que alguns desses espectadores, já que eles próprios tinham experiência directa da prática, considerassem que emprestar dinheiro à taxa de mercado corrente, ou intermediar um empréstimo a troco de uma comissão, eram actividades socialmente úteis e até honradas. Pelo menos *um* dos membros da primeira audiência de *O Mercador de Veneza* (se é que não estava no palco a representar um dos papéis) era certamente dessa opinião – o próprio autor da peça.

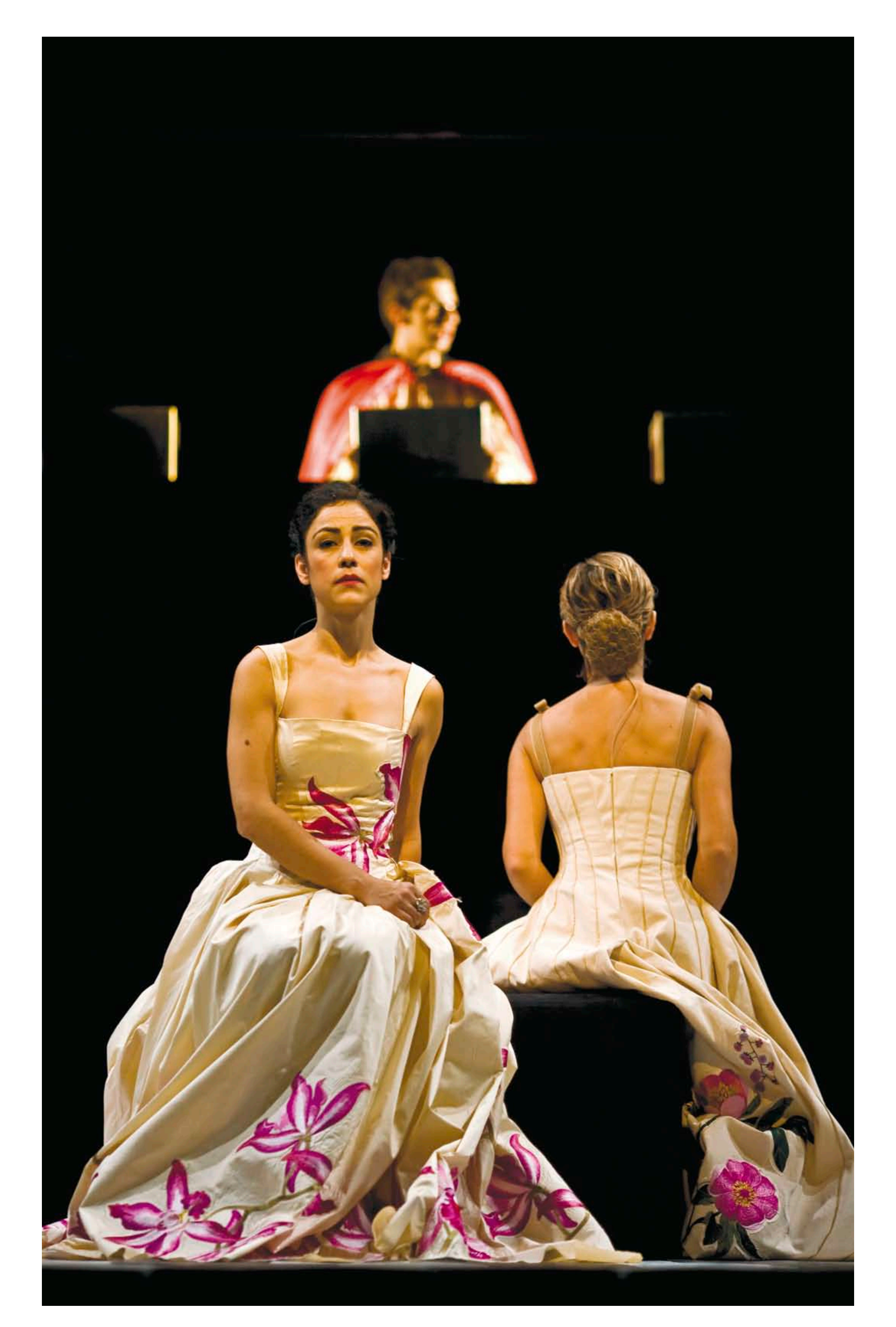
Foi já estabelecido sem margem para dúvidas que, à semelhança do seu pai, William Shakespeare emprestou, com juros, somas consideráveis, e que não se coibia de processar judicialmente os maus pagadores. Além disso, como mostra a correspondência de Quiney, Shakespeare também serviu ocasionalmente de intermediário, negociando empréstimos de somas que, como faz notar E.A.J. Honigmann, seriam hoje consideradas "milionárias". Quando António diz

Shylock, embora eu não empreste nem contraia
Nem aceite nem dê a mais do que é tomado

será que o autor da peça não esperaria (ou até desejaria) que pelo menos um dos membros da audiência, naqueles tempos tão inflacionistas, perguntasse como era possível que António ainda tivesse uma camisa para vestir? •

* "The Shakespeares as Money-lenders". In William Shakespeare – *The Merchant of Venice: Authoritative Text, Sources and Contexts, Criticism, Rewritings and Appropriations.* New York: W.W. Norton, cop. 2006. p. 243-245.

Tradução **Rui Pires Cabral**



Seriam os católicos os judeus da Inglaterra da Reforma?

Os Shakespeares como "recusantes" da Igreja de Inglaterra

Peter Ackroyd*

[Na Inglaterra de Shakespeare] havia duas culturas num sentido mais particular: a velha e a reformada. Na Inglaterra, a reforma religiosa nasceu da fúria e da cobiça; tais origens de violência geram actos violentos. Só durante o cauteloso e pragmático reinado de Isabel I seria possível alcançar-se uma forma de compromisso ou acordo.

Na sua cólera e impaciência para com o papa, Henrique VIII autoproclamara-se chefe da Igreja na Inglaterra, mandando executar diversos clérigos por se terem atrevido a contestar a sua supremacia. Os seus conselheiros mais impetuosos, movidos pela perspectiva de enriquecimento tanto quanto pelo fervor religioso, dissolveram as ordens monásticas e confiscaram-lhes as terras, o que constituiu o mais duro golpe contra o património medieval da Inglaterra. O rei foi também responsável pela introdução da Bíblia inglesa nas igrejas paroquiais, uma inovação que teria efeitos mais benéficos.

Eduardo VI, após a morte do pai, mostrou-se mais fervoroso e dedicado à causa da destruição do catolicismo. Eduardo era como um jovem Josias pronto a despedaçar os ídolos, e estava sobretudo determinado a reformar o livro de orações e a liturgia. Porém, a sua morte prematura interrompeu este programa de renovação, e as suas medidas foram revogadas durante o reinado igualmente breve de Maria I, o que deixou o povo inglês em dúvida quanto à natureza e à direcção da fé da nação. Seria a sucessora de Maria, Isabel I, a encontrar o meio-termo. Isabel parecia determinada a aplacar o maior número de facções possível, estabelecendo um "acordo" religioso pelo qual procurou moderar os excessos do catolicismo e do protestantismo. Assim, determinou que o serviço religioso fosse celebrado em inglês, mas permitiu o uso de símbolos papistas como o crucifixo e o castiçal. Por meio do Acto de Supremacia, a rainha consolidou a sua posição enquanto líder da Igreja Anglicana, e, com o Acto de Uniformidade, estabeleceu o *Book of Common Prayer* em todas as igrejas. Era uma estrutura algo instável, mantida coesa por meio de compromissos e especiais favores; porém, resistiu. Isabel poderá ter subestimado a força das facções puritanas, bem como o catolicismo residual do próprio povo, mas o seu domínio sobre as questões religiosas nunca foi seriamente posto em causa.

Todavia, a Rainha Virgem não era necessariamente branda para com os seus súbditos mais recalcitrantes. Os "recusantes", como eram conhecidos aqueles que se negavam a assistir aos serviços religiosos da Igreja Anglicana, estavam sujeitos a multas, detenções e penas de prisão. Eram vistos como traidores à soberana e ao reino. Padres e missionários católicos foram torturados e mortos. Comissários religiosos faziam "visitas" periódicas e muito publicitadas a povoações suspeitas de persistirem na antiga fé, enquanto os bispos inspeccionavam regularmente as suas dioceses em busca de renegados. Ser-se católico, ou suspeito disso, era perigoso.

Há séculos que os estudiosos debatem a possibilidade de o pai de Shakespeare ter sido, às ocultas, um aderente da antiga fé. A questão é complicada pelas intrincadas circunstâncias de uma época em que a fé professada podia não ser a fé verdadeira, e em que existia uma série de subtis distinções e gradações dentro de cada prática religiosa. Os conflitos de lealdades eram comuns. Algumas pessoas eram secretamente católicas, mas assistiam à missa reformada por uma questão de conveniência social e para evitar penalizações; outras aderiam à nova comunhão, mas continuavam apegadas aos rituais e festividades da velha igreja; outras ainda hesitavam entre um caminho e o outro, em busca de certezas; e algumas não tinham fé simplesmente.

A informação disponível sobre John Shakespeare é igualmente equívoca. Baptizou o filho William segundo os ritos da comunhão anglicana, e o sacerdote que presidiu à cerimónia, Bretchgirdle, era protestante. Porém, é possível que tenha sido ele a esconder nas águas-furtadas da sua casa, em Henley Street, um "testamento espiritual" explícito. Vários autores têm posto em dúvida a autenticidade deste documento, considerando-o uma falsificação ou um embuste; no entanto, a sua origem parece ser genuína. Ficou demonstrado que se trata de um documento padrão católico romano que terá sido distribuído por Edmund Campion, o qual visitou Warwickshire em 1581, instalando-se a apenas alguns quilómetros de distância de Stratford-upon-Avon. Campion, ele próprio um padre jesuíta, viera de Roma com a missão secreta (e, em última instância, fatal) de fortalecer a fé dos nativos católicos e de converter os indecisos. Os missionários católicos não eram bem-vindos na Inglaterra, sobretudo desde a excomunhão de Isabel I pelo papa, em 1570, e Campion acabaria por ser capturado, julgado e sentenciado à morte.

O testamento espiritual descoberto na casa de Henley Street declara a obediência de John Shakespeare à igreja "Catholike, Romaine & Apostolicke" e inclui invocações à Virgem Maria e ao "meu Anjo da Guarda", bem como ao auxílio do "sagrado sacrifício da missa". O documento não poderia ser mais ortodoxo e mais pio. Era impresso ou transcrito, com espaços em branco a serem preenchidos com os pormenores específicos do testador. Aqui surgia a marca ou assinatura de John Shakespeare, além da informação de que a sua padroeira particular era Santa Winifred. O santuário consagrado a Winifred situava-se em Holywell, Flintshire, e era um local de peregrinação para as famílias católicas abastadas do condado de Warwick. Se o testamento é de facto uma falsificação, só um falsificador muito bem informado teria conhecimento destes pormenores sobre um santo local. Mas a nota manuscrita levanta outras dúvidas. Se John Shakespeare era analfabeto, quem terá acrescentado a referência a Winifred? Que outro membro da família Shakespeare sabia ler e escrever já em 1581? Há uma pista. O testamento católico inclui uma referência ao perigo de que "eu possa ser levado desta vida em estado de pecado". Em *Hamlet*, o espectro lamenta-se de ter sofrido precisamente esse destino e invoca a doutrina católica do Purgatório. Este espectro é, obviamente, o do pai.

Contudo, a identidade do autor da nota manuscrita deverá permanecer matéria de especulação. Mas se aceitarmos que o testamento foi firmado por John Shakespeare e depois escondido no sótão da casa, a conclusão lógica é a de que ele terá sido – de nascimento ou por conversão posterior – um católico que praticava secretamente a sua fé. Existem outros indícios. A história familiar dos Shakespeares inclui antepassados devotos, entre os quais Dame Isabella e Dame Jane, monjas do convento de Wroxall. A mulher de John, Mary Arden, provinha também de uma antiga família católica. Em diversas ocasiões, o nome de John Shakespeare foi incluído em listas de recusantes que "não vêm mensalmente à Igreja como manda a lei de Sua Majestade". Neste contexto, é também possível que John Shakespeare tenha transferido as suas propriedades para outros membros da família de modo a evitar a possibilidade de uma confiscação.

Por outro lado, para poder assumir vários cargos oficiais em Stratford, John Shakespeare jurou fidelidade à monarca como chefe suprema da Igreja Anglicana; além disso, foi ele que ordenou e supervisionou a supressão das imagens religiosas da capela da Guilda, bem como a remoção da cena de crucificação. Mas John era um homem ambicioso, um dos muitos funcionários públicos do século XVI que continuamente procuravam conciliar as suas carreiras com as suas convicções. John Shakespeare poderá ter conseguido cumprir os seus deveres administrativos sem comprometer ou admitir publicamente uma qualquer profunda fé privada.

Stratford tinha uma grande comunidade católica da qual faziam parte os Shakespeares. O facto não implica necessariamente que o próprio William Shakespeare professasse tal fé – se é que professava alguma – mas apenas que estava acostumado ao convívio com católicos. [...] De acordo com as estimativas mais cautelosas, existiriam cerca de 30 famílias católicas em Stratford, mas há que ter em conta a natureza incompleta e inconclusiva dos registos disponíveis. O mais certo é que houvesse um número muito superior de papistas na cidade, gente que escondia das autoridades locais as suas crenças privadas. Eram, para usar uma expressão da época, "papistas de igreja", que compareciam ao serviço religioso protestante para mascarar a sua verdadeira fé. Tem-se especulado que a maioria dos habitantes de Stratford que frequentavam a igreja pertencia a esta categoria.

Em todo o caso, a situação religiosa em Stratford era bem conhecida. Hugh Latimer, reformador e bispo de Worcester, declarou que Stratford ficava no "beco sem saída" da sua diocese, e um dos seus colegas confirmou a existência em Warwickshire de "grandes paróquias e povoações com mercados completamente destituídas da palavra do Senhor". Em 1577, um dos sucessores de Latimer, John Whitgift, queixava-se de não ter conseguido recolher quaisquer informações sobre recusantes na região em torno de Stratford; era de esperar que, numa comunidade tolerante e de tendências religiosas similares, os vizinhos recusassem denunciar-se uns aos outros. As imagens papistas da capela da Guilda foram caiadas por ordem de John Shakespeare mais de quatro anos após o decreto real que determinava a sua remoção. De facto, o cumprimento da ordem só viria a ocorrer depois de a principal família católica da cidade, os Cloptons, ter fugido para o estrangeiro em busca de segurança. E, em todo o caso, o tratamento dado às imagens transgressoras dificilmente satisfazia em pleno a ordem administrativa de "extinguir e destruir totalmente" tais imagens, de modo a que "delas não permaneça memória". John Shakespeare limitou-se a cobri-las, na esperança, talvez, de melhores dias.

Ocultas sob a cal nas paredes da capela havia representações de dois santos saxões locais – Edmund e Modwena – para quem desejasse celebrar a bem-aventurança da região; um fresco do martírio de Thomas Becket, ajoelhado ante o altar de São Benedito, em Canterbury; e uma pintura de São Jorge em combate mortal com o dragão, com uma princesa em segundo plano. Havia também imagens de anjos e demónios, santos e dragões, monarcas e homens armados em cenas de batalha. Aqui, nesta capela de Stratford, jaziam escondidas as imagens do mundo católico. Reencontraremos algumas delas nas peças de Shakespeare.

Alguns dos professores de William eram católicos. Se John Shakespeare abraçou de facto o catolicismo, o facto não o impediu de desempenhar altos cargos oficiais, o que por sua vez sugere uma certa aquiescência ou até simpatia por parte dos mais destacados cidadãos de Stratford. Contudo, o equilíbrio era frágil. A legislação externa e a presença de comissários religiosos tendiam a criar tensões no seio da comunidade. Actos manifestos de partidarismo, como o encobrimento de padres renegados, podiam causar sérios problemas aos envolvidos. E, de qualquer modo, a tendência geral da época ia no sentido de uma rancorosa aceitação da nova religião e de um abandono progressivo das práticas da antiga fé. Em inícios do século XVII, Stratford era já bastante mais protestante. A cidade nunca foi governada por "tolos intolerantes" ou "homens das Escrituras", como eram conhecidos os mais formidáveis puritanos, mas acabaria por aceitar a ortodoxia ambígua da Igreja Anglicana. Contudo, na segunda metade do século XVI, não obstante as ordens reais e as purgas locais, as multas, confiscações e encarceramentos, a persistência da fé católica na cidade era ainda claramente visível.

O facto pode ter tido um efeito directo sobre a família Shakespeare quanto a um aspecto importante. A antipatia pela religião reformada fez com que a devoção se transferisse da igreja para o espaço familiar. As crianças eram agora obrigadas a assistirem às novas formas de veneração e às homilias isabelinas, mas as lições da antiga fé e os ritos da religião de outrora podiam continuar a ser ensinados e praticados em casa. Era o único lugar seguro. Tendo em conta que a filha mais velha de Shakespeare, Susannah, permaneceu uma firme e destacada católica durante toda a sua vida, poderemos concluir que os Shakespeares mantiveram viva esta tradição familiar de devoção sincera? Tem sido demonstrado que a comunidade católica era de tendência matriarcal e que "a inferioridade da identidade legal e pública [da mulher] permitia-lhe um estatuto devocional superior, uma mais plena adesão à Igreja Católica". Uma vez que a velha fé era provavelmente transmitida pelas mulheres da família, o facto lança uma luz interessante sobre a atitude de Shakespeare para com os seus mais próximos parentes do sexo feminino. •

* Excertos de *Shakespeare: The Biography*. New York: Nan A. Talese, 2005. p. 18-19, 24-26, 39-41.

Tradução **Rui Pires Cabral**

William Shakespeare (1564-1616)

Cronologia*

Os travessões indicam acontecimentos na vida de Shakespeare e os asteriscos acontecimentos históricos e literários.

1564
– William Shakespeare nasce em Stratford-upon-Avon, a 23 de Abril, dia de São Jorge
* Ciganos expulsos da Inglaterra

1567
* Construção da Red Lion Playhouse em Londres; revolta nos Países Baixos

1570
– O pai de Shakespeare é por duas vezes acusado de emprestar dinheiro a juros

1572
– O pai de Shakespeare é acusado de comércio ilegal de lã
* Promulgação de uma lei contra a vagabundagem, que ameaça os actores sem patrono; Thomas Wilson publica *A Discourse upon Usury*

1576
* James Burbage constrói The Theatre em Shoreditch; promulgação de leis contra os católicos

1577
* Henry Lanham constrói a Curtain Playhouse em Shoreditch; Jerome Savage constrói um teatro em Newington Butts, a sul de Londres; Francis Drake dá início à sua viagem de circum-navegação

1582
– Shakespeare casa com Anne Hathaway

1583
– Nascimento de Susannah, a primeira filha do casal

1585
– Nascimento dos gémeos de Shakespeare, Hamnet e Judith

1587
* Philip Henslowe constrói o Rose Theatre em Southwark; execução de Maria, Rainha dos Escoceses

1588
– Ano provável da entrada de Shakespeare no mundo teatral londrino
* Derrota da Armada espanhola

1589
* Ano provável da estreia londrina de *O Judeu de Malta*, de Christopher Marlowe

1592
– O pai de Shakespeare falta ao serviço religioso por receio de um processo judicial por dívidas; *Ricardo III*; *Comédia de Enganos*
* O filho de Charles Burbage, Richard, junta-se à companhia de Shakespeare como actor principal; surto de peste bubónica em Londres

1593
* Assassínio de Christopher Marlowe; Roderigo Lopez, judeu de origem portuguesa e médico de Isabel I, é condenado à morte por suposta tentativa de envenenamento da Rainha; assistência à missa é decretada obrigatória; a peste devasta Londres e os teatros são temporariamente encerrados

1594
– Fundação dos Lord Chamberlain's Men, com Shakespeare como um dos actores; *A Fera Amansada*; *Tito Andrónico*
* *O Judeu de Malta*, de Marlowe, continua a integrar o reportório dos Lord Admiral's Men; Francis Langley constrói o Swan Theatre; rebelião na Irlanda

1595
– *Romeu e Julieta*; *Sonho de uma Noite de Verão*; *Ricardo II*
* O Tesoureiro da Câmara da Rainha regista pagamentos a Shakespeare e a outros actores da sua companhia pela representação de peças na corte real durante a época de Natal de 1594

1596
– Morte do filho de Shakespeare, Hamnet; ano provável da escrita de *O Mercador de Veneza*; *Henrique IV – Parte I*
* *O Judeu de Malta*, que fora temporariamente excluído do reportório dos Lord Admiral's Men, volta a ser representado; o Conde de Essex ataca o porto de Cádis e destrói galeões espanhóis; escassez de alimentos provoca uma crise por toda a Inglaterra; James Burbage, proprietário do Theatre, arrenda um terreno com vista à construção de um teatro privado em Blackfriars; os residentes locais impedem-no de abrir um teatro na zona

1597
– Shakespeare compra uma grande casa em Stratford-upon-Avon, New Place, mas falta ao pagamento de impostos em Londres
* Os filhos de James Burbage, Cuthbert e Richard, compram mais terrenos em Blackfriars

1598
– Novo incumprimento fiscal de Shakespeare; Richard Quiney, um conhecido de Stratford-upon-Avon, pede um empréstimo a Shakespeare; *O Mercador de Veneza* é registado na conservatória da propriedade literária de Londres (London Stationers Register) e é provavelmente levado à cena neste mesmo ano; *Muito Barulho Por Nada*; *Henrique IV – Parte II*; arrendamento de um terreno em Southwark pelos Burbages, juntamente com os actores William Shakespeare, Augustine Phillips, Thomas Pope, John Heminges e William Kempe

1599
– Os Burbages e alguns membros dos Lord Chamberlain's Men (incluindo Shakespeare) constroem o primeiro Globe Theatre em Southwark; *Henrique V*; *Júlio César*; *Como Lhes Aprouver*
* O Arcebispo da Cantuária queima publicamente sátiras e panfletos

1600
– Shakespeare volta a faltar ao pagamento dos impostos em atraso; apresentação pública de *Hamlet*; primeira edição de *O Mercador de Veneza*, em formato *in-quarto*
* Philip Henslowe e Edward Alleyn constroem o Fortune Theatre em Middlesex; construção de um teatro privado nas proximidades da Catedral de São Paulo; fundação da East India Company

1601
– Morte do pai de Shakespeare; os Lord Chamberlain's Men são pagos por Essex e outros conspiradores para representarem *Ricardo II* na véspera da sua rebelião; *Noite de Reis*; *Tróilo e Cressida*
* A tentativa de rebelião do Conde de Essex fracassa; execução do Conde e dos outros traidores

1602
– Shakespeare compra novos imóveis em Stratford-upon-Avon – uma casa e uma extensão de terreno

1603
– Concedida protecção real às companhias Lord Chamberlain's Men, Lord Admiral's Men e Worcester's Men. A companhia de Shakespeare adopta o nome de King's Men; primeira edição *in-quarto* de *Hamlet*
* Morte da Rainha Isabel I; subida ao trono de Jaime VI (da Escócia) e I (de Inglaterra); a peste volta a grassar em Londres e os teatros são temporariamente encerrados

1604
– Os King's Men participam na coroação do novo rei; a companhia é paga para entreter o embaixador espanhol em Somerset House; *Otelo*; *Medida por Medida*
* Aaron Holland constrói a Red Bull Playhouse em Middlesex

1605
– Shakespeare compra novas propriedades em Stratford-upon-Avon; o mestre de festas da corte contrata a companhia de Shakespeare para representar sete peças, incluindo *O Mercador de Veneza*, a qual foi representada duas vezes "por ordem de Sua Majestade, o Rei"; *Rei Lear*

1606
– *Macbeth*; *António e Cleópatra*
* Expedição à Virgínia, com vista à colonização da região

1607
– A filha de Shakespeare, Susannah, casa com John Hall, um eminente médico de Stratford-upon-Avon; *Coriolano*
* Fuga para o continente dos condes irlandeses derrotados

1608
– Os Burbages, juntamente com Henry Evans e alguns dos membros dos King's Men, formam um consórcio para gerir um teatro em Blackfriars
* Construção de um teatro privado em Whitefriars; irrompe um conflito entre o Rei Jaime e o Parlamento

1609
– Os King's Men começam a ocupar o teatro de Blackfriars, passando a utilizá-lo alternadamente com o Globe, como sala de Inverno

1610
– *Conto de Inverno*
* Parlamento apresenta petição de "protesto" ao rei; Richard e Cuthbert Burbage compram novos terrenos em Blackfriars

1611
– Ano provável do regresso de Shakespeare a Stratford-upon-Avon; *A Tempestade*
– O actor John Underwood adquire uma quota do teatro de Blackfriars pouco depois de 1611; morte de William Sly, cuja quota passa para o actor William Ostler
* O Parlamento é dissolvido pelo Rei Jaime; autorização de uma tradução da Bíblia pelo Rei

1612
– Os Burbages adquirem novas propriedades em Blackfriars
* Morte do príncipe Henrique, filho de Jaime IV e I – o seu irmão Charles é o primeiro na linha de sucessão; os Prince's Men passam a estar sob o patrocínio de Frederico, Eleitor Palatino, e tornam-se conhecidos como os Palsgrave's Men

1613
– Shakespeare compra uma valiosa propriedade penhorada em Blackfriars; o primeiro Globe é destruído por um incêndio e reconstruído por Richard Burbage, William Shakespeare e outros membros dos King's Men; ano provável da escrita de *Os Dois Nobres Parentes*, de Shakespeare e Fletcher
* Henslowe e Alleyn constroem a Hope Playhouse em Southwark, no local do antigo Bear Garden, junto ao Globe

1614
– Richard e Cuthbert Burbage compram novos terrenos em Blackfriars
– Morte de William Ostler, cuja quota no Blackfriars é transferida para o seu sogro, John Heminges

1616
– A segunda filha de Shakespeare, Judith, casa com Thomas Quiney
– Morte de Shakespeare, em Abril, no dia em que completa 53 anos
* Morte de Philip Henslowe, proprietário dos teatros Rose e Hope; primeira edição *in-folio* das peças de Ben Jonson, em Londres; construção do teatro Cockpit (Phoenix) em Drury Lane

1619
– Segunda edição *in-quarto* de *O Mercador de Veneza*, uma reimpressão não autorizada e falsamente datada de 1600
* Morte da Rainha Ana; morte de Richard Burbage

1621
* A Fortune Playhouse é destruída por um incêndio e reconstruída por Edward Alleyn

1623
– Primeira edição *in-folio* de peças de Shakespeare, incluindo *O Mercador de Veneza*, impressa em Londres •

* Adaptado de "Chronology". In S.P. Cerasano – *A Routledge Literary Sourcebook on William Shakespeare's "The Merchant of Venice"*. New York: Routledge, 2004. p. 22-26.

Tradução **Rui Pires Cabral**

Em vez de uma nota biográfica

António M. Feijó*

A dificuldade de escrever uma biografia de Shakespeare parece residir na escassez de materiais. Não há qualquer manuscrito do autor, e apenas se conhece a sua assinatura em alguns contratos de compra e venda de terras e bens, e no testamento, cujo teor é enigmático. Steevens, um editor do século XVIII, condensou assim a dificuldade: "Tudo o que se sabe com algum grau de certeza sobre Shakespeare é – *que nasceu em Stratford-upon-Avon – que aí casou e teve filhos – que foi para Londres, onde começou como actor, e escreveu poemas e peças de teatro – que voltou para Stratford, fez o testamento, morreu e foi sepultado*". Os escassos documentos legais em que se baseia a breve biografia contida nesta nota permitem não só deduções fiáveis mas também conjecturas muito para além do provável.

Um bom exemplo é o do casamento de Shakespeare com Anne Hathaway. Sabemos que o noivo tinha 18 anos e que a noiva era 8 anos mais velha. Sabemos também que, quando casou, estava grávida da que virá a ser a primeira filha do casal, Susannah. (Seguir-se-ão dois gémeos, Hamnet, nome que é variante de "Hamlet", morto aos 11 anos, e Judith.) Sabemos ainda que, no testamento, Judith é a herdeira universal dos bens do pai, e que à mulher, Anne, apenas é doada, num intrigante acrescento ao texto, a "segunda melhor cama, com todos os acessórios a ela pertencentes". Estes factos permitiram a muitos pensar que o casamento não só terá sido forçado (pela astúcia de uma mulher feita que seduz um homem mais novo) como infeliz, se considerarmos o implícito desdém do legado à mulher. (Em *Ulysses*, Joyce retrata Shakespeare contra o fundo desta deprimente realidade conjugal, e sugere uma leitura de *Hamlet* à luz da morte precoce do pequeno Hamnet.) Este caso mostra, todavia, como a evidência facilmente se reverte. De facto, como alguns fizeram notar, à luz do direito sucessório do tempo, Anne receberia uma terça parte dos bens, sem que fosse necessário dizê-lo, sendo "a segunda melhor cama" decerto a de uso corrente do casal, o que poderá implicar afecto.

Se a evidência de facto é escassa, talvez a obra revele o autor. Mas aqui as dificuldades agravam-se. Que fazer dos *Sonetos*, bizarra sequência de 154 textos que é uma longa exortação a um jovem aristocrata a que procrie para assegurar a perpetuidade da sua beleza, seguida da descrição de uma relação entre o autor, o jovem aristocrata a que homoeroticamente está ligado e uma mulher de cabelo escuro, eroticamente lábil? Num epigrama célebre, o poeta vitoriano Robert Browning deplorou que os sonetos tivessem sido publicados, posição que Pessoa cita numa carta como representativa da estupidez do público leitor, mesmo quando o público leitor é Browning. Na sua biografia de Shakespeare, Peter Ackroyd mostra como o apelo à procriação nos sonetos pode ser parte de uma campanha familiar para persuadir um jovem aristocrata relutante a uma aliança conjugal tida por necessária. A copiosidade de Shakespeare teria exacerbado o motivo inicial de modos inesperados.

A obra dramática de Shakespeare é também taciturna quanto à identidade do autor. O que a torna inquietante é o facto de, nos massacres que as tragédias encenam, os motivos serem, em muitos casos, insondáveis. O exemplo maior é Iago, em *Othello*: exposto como responsável por uma catástrofe particularmente vil, e interrogado sobre por que o fez, responde, na sua última fala na peça, que não dirá nem mais uma palavra. O romântico inglês Keats definiu Shakespeare, a este propósito, como "everything and nothing", como capaz de habitar todos os domínios, malignos ou benévolos, sem a preocupação irritável de querer estabilizá-los num sentido. Essa indiferença olímpica do autor parece violar a humanidade do leitor. Ackroyd sugere que isso se deve ao facto de o teatro do tempo dispor de um equipamento psicológico diferente, em que as personagens são reguladas por um humor próprio que exibem de modo consistente. Na sua primeira entrada em palco, vêm animadas por uma energia particular, e trata-se de a manter dinamicamente coerente até ao fim.

As descrições que os contemporâneos de Shakespeare dele fizeram podem ligar-se à sua imperceptibilidade na obra (o que torna impossível saber o que pensava sobre religião, por exemplo). Sempre descrito como afável, não é difícil deduzir que tinha uma ideia prudente de como viver numa época violenta. Tinha um apurado sentido prático e talento para o negócio; vivia com parcimónia em Londres e investia em Stratford todos os ganhos de uma carreira próspera. Ben Jonson criticou-o pelo seu "pouco Latim e menos Grego", e censurou-lhe a rara fluência de redacção. O facto de não ter educação formal está na base de todas as teorias que defendem que Shakespeare só pode ser pseudónimo de um autor mais erudito, como, por exemplo, Francis Bacon. A melhor resposta a teorias tão excêntrica ou repelentemente classistas é a de Eliot, quando diz que Shakespeare extraía mais da leitura de Plutarco do que outro qualquer de todo o catálogo do British Museum. •

* Excerto de "A segunda melhor cama". *Público: Ípsilon.* (14 Dez. 2007). p. 53.

Porque é que os judeus sobreviveram?

George Steiner*

Os povos do Antigo Egipto e da Suméria eram pródigos e inventivos. O exemplo e os feitos da Antiga Grécia, sejam eles políticos, científicos, artísticos ou filosóficos, continuam a animar a cultura ocidental. Nunca houve civilização tão eficazmente disciplinada, tão obediente à lei como a da Roma republicana e imperial. Destas nações eminentes não subsistem quaisquer descendentes directos. As suas línguas são fantasmas para os eruditos. Os judeus existem; em Israel e na Diáspora. O hebraico é falado, escrito, adaptado à física nuclear; há pessoas que sonham em hebraico. Depois de mais de dois milénios de perseguições sistemáticas ou pontuais, de fugas para o exílio, de asfixia nos *ghettos*, depois do Holocausto, os judeus insistem em existir *contra* a norma e lógica da história, que, mesmo sem o genocídio, é de mistura e assimilação graduais, miscigenação e diluição da identidade original. Existem *contra* os vorazes mandatos e medidas das tiranias, credos hostis, e movimentos de massas tais como os dos populares sedentos de sangue na cristandade medieval ou dos pogromes da Rússia e da Europa de Leste. Todos estes movimentos foram deliberadamente criados para eliminar os judeus da humanidade. Para tornar o ar e a terra *Judenrein*, "limpos de judeus" (um sugestivo epíteto que Hitler tomou de empréstimo aos austríacos). Para que cada homem, mulher, ou criança judias (mesmo as que não tinham ainda nascido) se tornasse cinza disseminada pelo vento. Babilónia, Tebas e Cartago pertencem à arqueologia. A Atenas moderna é um travesti de um passado irrecuperável. As leis, a epigrafia da Roma imperial, são encontradas no deserto. Israel ressuscita; a Diáspora, nomeadamente na América do Norte, anima-se de uma força criativa e de uma ânsia de renascimento. Apesar do ostracismo, da segregação, do massacre e da abominação das câmaras de gás, que talvez tenha sido predestinada (se pensarmos numa justificação teológica baseada em certos princípios fundadores do cristianismo, no exorcismo de Judas). Apesar das tentações do anonimato da nossa modernidade liberal, da confluência para a normalidade e para a amnésia. Porquê?

Para os ortodoxos e crentes conservadores, a resposta é clara como água. Deus prometeu a Abraão que a sua semente geraria um povo numeroso como as estrelas, que Canaã seria sua e da sua prole. Este pacto de sobrevivência foi renovado com Moisés. Seja devido a um sofrimento fora do comum, ou à intimidade com o Deus de Abraão, Isaque e Jacó – sendo o sofrimento e a intimidade tão inseparáveis como as vozes de um diálogo –, o Judeu foi escolhido e eleito para a eternidade. Se ele desaparecesse da terra, a verdade e intenção declarada de Deus, a revelação do monoteísmo e da moralidade no monte Sinai seriam desmentidas. Desde que haja um homem e uma mulher sobreviventes da casa de Jacó, desde que possam conceber filhos, que é um dos deveres e prazeres cardinais do judaísmo, Deus permanece próximo do homem e da criação. Ainda que seja inconcebível para a razão e imaginação humanas, insuportável para a memória, Auschwitz é algo de efémero comparado com a Aliança, com a protecção de Deus ao seu povo perseguido. Nem Hitler nem Nabucodonosor nem a Inquisição poderiam jamais levar a sua avante. Este axioma foi exultantemente proclamado pelos rabis à beira dos fornos crematórios.

Como eu invejo os crentes!

Os pragmáticos, os relativistas, os espíritos cépticos que consideram que as teorias abrangentes da história, especialmente quando deterministas e teleológicas, são perigosas ilusões, não vêem razão nenhuma para surpresa ou explicações rebuscadas. Certas práticas de endogamia, de auto-isolamento nos princípios do judaísmo, a adesão a precauções dietéticas arcaicas mas terapêuticas, a retenção de um código litúrgico-legal e da língua, explicam a anomalia da sobrevivência. Mais importantes ainda terão sido os reflexos de coerência, de auto-reconhecimento produzidos pelas próprias pressões de hostilidade e perseguições renovadas. Por outro lado, segundo os secularistas, a continuidade de linhagem não se deve sobrestimar. Etnicamente, os judeus são um grupo misturado, como toda a gente. Talvez um pouco menos misturados e mais distintos em termos bio-sociais do que muitos outros aglomerados comunitários (será que a "raça" existe, que pode ser comprovada?), mas de qualquer forma híbridos. A história prolongada dos judeus, como a dos chineses, por exemplo, deriva de uma singular conjugação do isolamento com os constrangimentos externos. Não se trata de um *mysterium* teológico-ontológico. Os marcadores demográficos, sobretudo no Ocidente liberal e secular, apontam fortemente para que a assimilação e o esbatimento da identidade, num ambiente de crescente tolerância ou indiferença, dissolvam por fim a crónica do judaísmo, encaminhando-a para um termo anódino. Apenas certas comunidades ortodoxas, mesmo no seio de um Israel secularizado, manterão uma identidade distinta e autêntica. Além do mais, qualquer outra perspectiva contrária corre o risco de ser considerada racista.

Estes argumentos são bastante plausíveis. Quem me dera poder subscrevê-los. [...]

Parece-me que seria algo escandaloso (uma palavra de proveniência teológica) se os milénios de revelações, de sacrifícios, se a agonia de Abraão e Isaque, desde o monte Moriah a Auschwitz, tivesse como última consequência a fundação de um estado-nação, armado até aos dentes, uma terra de especulação financeira e de mafiosos, como todas as outras terras. Para o judeu, a "normalidade" seria apenas um outro modo de desaparecimento. O enigma, talvez a loucura, da sobrevivência, tem de se dever a um apelo maior. Um apelo que seja indissociável do exílio.

Todos nós somos hóspedes da vida. Não há nenhum ser humano que saiba o significado da sua criação, excepto ao nível mais primitivo e biológico. Não há nenhum homem nem nenhuma mulher que saiba qual o objectivo (se é que existe...), qual o significado possível de ter sido "atirado" para o mistério da existência. Porque é que há algo em vez de nada? Porque é que eu existo? Somos hóspedes deste pequeno planeta, de uma urdidura infinitamente complexa, quiçá fortuita, de processos e mutações evolutivas que, em inúmeros estádios, poderia ter seguido um outro curso ou testemunhado a nossa extinção. Acabámos, aliás, por nos tornar hóspedes vândalos, produzindo lixo, explorando e destruindo outras espécies e recursos. Estamos a transformar rapidamente este ambiente extraordinariamente belo e intrincadamente perfeito, e inclusive o espaço sideral, numa lixeira venenosa. Há caixotes de lixo na Lua. Por mais inspirado que seja o movimento ecológico que, juntamente com a emergente percepção dos direitos das crianças e dos animais, é dos poucos capítulos esclarecidos do nosso século, é bem possível que tenha vindo demasiado tarde.

Todavia, este vândalo não deixa de ser um hóspede numa casa do ser que não construiu e cujo desígnio e arquitectura lhe escapam. Agora temos de aprender a ser os hóspedes uns dos outros naquilo que resta desta terra sobrepovoada e degradada. As nossas guerras, as nossas limpezas étnicas, os arsenais de massacre que prosperam mesmo nos estados mais pobres, são territoriais. As ideologias e os ódios mútuos a que dão origem são territórios da mente. Desde sempre, os homens têm-se atacado uns aos outros por causa de um pedaço de terra, sob diferentes trapos coloridos empunhados como bandeiras, a propósito de ténues diferenças na língua e no dialecto. Hamlet interroga-se ao ver um exército passar: porque marcha ele para uma batalha sangrenta? Será para conquistar algo de exaltante ou profícuo? Responde-lhe um capitão:

> *Para falar verdade, e sem qualquer ornato,*
> *Vamos tomar uma estreita nesga de terra*
> *Que ganho em si não trás, se não o nome.*
> *Nem por cinco ducados, cinco, a locava eu,*
> *Nem ao Rei da Noruega, ou ao polaco, valor*
> *Mais alto daria, se desonerada a vendesse.*[1]

A História tem assistido a um investimento interminável de ódios recíprocos por motivos bastante mesquinhos e irracionais. Por uma qualquer inspiração lunática, certas comunidades, por exemplo nos Balcãs ou em África, são capazes de explodir em *apartheid* e genocídio depois de terem vivido juntas durante séculos ou décadas. As árvores têm raízes, os seres humanos têm pernas. Com as quais podem atravessar o arame farpado de fronteiras idiotas, com as quais podem visitar e viver como hóspedes entre o resto da humanidade. Existe uma simbologia fundamental nas lendas que abundam na Bíblia, mas também nas mitologias gregas ou outras, do estranho que ao sol-posto bate ao portão após a sua viagem. Trata-se frequentemente do toque de um deus ou de um emissário divino que põe à prova a nossa capacidade de acolhimento. Quero acreditar que esses visitantes são os verdadeiros seres *humanos* em que devemos tentar tornar-nos se queremos sobreviver.

Pode ser que o Judeu na Diáspora sobreviva para ser um hóspede – que ainda hoje continua a ser rejeitado em tantas portas fechadas. É bem possível que o nosso chamamento seja o da intrusão, sugerindo aos outros homens e mulheres em geral que todos os seres humanos têm de aprender a viver como hóspedes na vida uns dos outros. Não há nenhuma sociedade, região, cidade ou aldeia que não possa ser melhorada. Do mesmo modo, não há nenhuma que não possamos deixar quando nela se instala a injustiça ou a barbárie. A moralidade deve ter sempre as malas feitas. Foi este o preceito universal dos profetas, de Isaías, do Deutero-Isaías e de Jeremias na sua antiga querela com os reis e sacerdotes da nação fixa, do estado-fortaleza. Hoje em dia, esta polémica subjaz às tensões entre Israel e a Diáspora. Ainda que esta seja uma ideia que não deve ser dita, tal como o nome ritual de Deus, a grande verdade é que o judaísmo sobreviveria à ruína do Estado de Israel. Há-de sobreviver se a sua "eleição" for de facto a da errância, a do ensino do acolhimento entre os homens, sem o qual havemos de nos exterminar neste pequeno planeta. Os conceitos, as ideias cuja força excede quaisquer armas, qualquer *imperium*, não precisam de passaportes. São o ódio e o medo que emitem ou recusam os *visas*. Sempre me senti mais ou menos em casa – quase inconscientemente, o judeu é muitas vezes um poliglota – quando me deram uma secretária para trabalhar. *Nihil alienum*, disse o dramaturgo romano. "Não há nada de humano que me seja estranho." Ou, por outras palavras: que outra presença humana pode ser mais estranha para mim do que, por vezes, eu próprio? •

* Excertos de *Errata: Revisões de Uma Vida*. Trad. Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio D'Água, 2001. p. 64-66, 70-73.

1 William Shakespeare – *Hamlet*. Trad. António M. Feijó. Lisboa: Cotovia, 2001. p. 173.

Daniel Jonas
Tradução; Versão cénica

Nasceu no Porto, em 1973. É Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa com uma dissertação sobre o poeta inglês John Milton, de que resultou a tradução de *Paraíso Perdido* (Cotovia, 2006). Publicou quatro livros de poemas, entre os quais *Os Fantasmas Inquilinos* e *Sonótono* (Cotovia, 2005 e 2006). Traduziu *Um Punhado de Pó*, de Evelyn Waugh, e *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello. Prepara actualmente a tradução de *A Rebours*, de Joris-Karl Huysmans, e uma selecção e tradução de poemas de William Wordsworth. Estreou-se na escrita para teatro com *Nenhures* (Cotovia, 2008), um projecto do Teatro Bruto cuja estreia absoluta aconteceu a 27 de Março de 2008, no Teatro Carlos Alberto. •

Ricardo Pais
Versão cénica; Encenação

Nasceu em 1945. Enquanto aluno da Faculdade de Direito de Coimbra, inicia-se no teatro como membro do CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. Entre 1968 e 1971, frequenta o curso superior de Encenação do Drama Centre London, onde obtém o Director's Course Diploma. Foi professor da Escola Superior de Cinema de Lisboa (1975-83); coordenador dos projectos Área Urbana – Núcleo de Acção Cultural de Viseu (a partir de 1985) e Fórum de Viseu – Serviço Municipal de Cultura e Comunicação; director do Teatro Nacional D. Maria II (1989-90); e comissário geral para Coimbra – Capital do Teatro (1992-93). Foi director do Teatro Nacional São João entre Dezembro de 1995 e Setembro de 2000, tendo encenado os seguintes espectáculos: *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente (1996); *Mesas, Rádios, Pianos, Percussões e Repercussões* (1996); *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway (1997); *Raízes Rurais, Paixões Urbanas* (1997); *Músicas para Vieira* (1997); *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Eugène Ionesco (1998); *Noite de Reis*, de W. Shakespeare (1998); *Para Chopin – Piano Forte* (1999); *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* (1999); *Linha Curva, Linha Turva* (1999); *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires (1999); e *Madame*, de Maria Velho da Costa (2000). Encenou, no contexto do PoNTI/Porto 2001, a ópera *The Turn of the Screw*, de Benjamin Britten, e, em 2002, *Hamlet*, de W. Shakespeare. Em Outubro desse ano, volta a assumir o cargo de director do TNSJ, de que é, desde a sua transformação em Entidade Pública Empresarial, em Abril de 2007, Presidente do Conselho de Administração e Director Artístico. Desde 2003, encenou *Castro*, de António Ferreira (2003); *um Hamlet a mais*, a partir do texto de W. Shakespeare (2003); *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004); *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); *D. João*, de Molière (2006); *Frei Luís de Sousa* [Leituras Encenadas], de Almeida Garrett (2006); *O Saque*, de Joe Orton (2006); e *Turismo Infinito*, de António M. Feijó, a partir de textos de Fernando Pessoa (2007). Neste período, assinou ainda a direcção dos seguintes espectáculos músico-cénicos: *Sondai-me! Sondheim*, co-dirigido por João Henriques (2004), *Regressos* (2004), *Cabelo Branco é Saudade* (2005) e *Caixa da Música*, de Arrigo Barnabé (2008). Dirigiu o festival PoNTI – Porto. Natal. Teatro. Internacional. nas edições de 1997, 1999 e 2004, tendo esta última acolhido excepcionalmente o XIII Festival da União dos Teatros da Europa. •

Pedro Tudela
Cenografia

Nasceu em Viseu, em 1962. Concluiu o Curso de Pintura da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP) em 1987. Assistente da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) desde 1999. Enquanto aluno da ESBAP, foi co-fundador do Grupo Missionário: organizou exposições nacionais e internacionais de pintura, arte postal e performance. Participa em vários festivais de performance desde 1982. Foi autor e apresentador dos programas de rádio *escolhe um dedo* e *atmosfera reduzida* na xfm, entre 1995 e 1996. Em 1992, por ocasião da exposição *Mute ... life*, funda o colectivo multimédia Mute Life dept. [MLd]. Enveredou então pela produção sonora, participando em concertos, performances e edições discográficas, em Portugal e no estrangeiro. Colabora com o grupo Virose e ingressa na Virose – Associação Cultural e Recreativa a partir de 2000. É membro da associação Granular, co-fundador e um dos elementos do projecto multidisciplinar e de música digital @c, e membro fundador da *media label* Crónica. Como artista plástico, expõe individualmente com regularidade desde 1981. Participa em inúmeras exposições colectivas em Portugal e no estrangeiro desde o início da década de 80. Encontra-se representado em museus e colecções públicas, entre os quais o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Caixa Geral de Depósitos, ANACOM – Autoridade Nacional de Comunicações, Museu de Arte Contemporânea do Funchal, Banco Privado, Portugal Telecom, Banco Espírito Santo e Fundação PLMJ. Para os Mão Morta, concebeu em 2007 a cenografia do espectáculo *Maldoror*, enc. António Durães.
No TNSJ, foi responsável pela instalação cenográfica de *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo de reabertura do TeCA (2003), e assinou a cenografia de *Teatro Escasso*, enc. António Durães (2006).
A colaboração com Ricardo Pais teve início em 2004, ano em que concebeu as cenografias de *Sondai-me! Sondheim*, espectáculo músico-cénico co-dirigido por João Henriques, e *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires. Seguiu-se a concepção das cenografias para *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), e *O Saque*, de Joe Orton (2006). •

Bernardo Monteiro
Figurinos

Formado em design de moda pelo CITEX, iniciou a sua actividade como figurinista em 2000. Colaborador regular da ASSéDIO, concebeu os figurinos da quase totalidade dos espectáculos produzidos por esta companhia desde 2000. Destaquem-se apenas os mais recentes: *O Corte* e *Produto*, ambos de Mark Ravenhill, *Menos Emergências*, de Martin Crimp (2007), *O Olhar Diagonal das Coisas*, a partir da poesia de Ana Luísa Amaral, *Terminus*, de Mark O'Rowe, e *O Concerto de Gigli*, de Tom Murphy (2008). Para o Ensemble criou os figurinos de *Quando Deus Quis um Filho*, de Arnold Wesker (2006), *O Cerejal*, de Anton Tchékhov (2007), e *A Dama do Mar*, de Henrik Ibsen (2008).
A colaboração com o TNSJ teve início com a concepção dos figurinos de *O Triunfo do Amor*, de Marivaux, enc. João Pedro Vaz (TNSJ e ASSéDIO/2002), intensificando-se nos anos seguintes com *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, de Botho Strauss, enc. João Lourenço (TNSJ e Novo Grupo de Teatro/2003); *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas (2004); *O Tio Vânia*, de Anton Tchékhov, enc. Nuno Carinhas (TNSJ, ASSéDIO e Ensemble/2005); *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer, dir. musical Walter Hidalgo e dir. cénica João Henriques (2006); *Os Negros*, de Jean Genet, enc. Rogério de Carvalho (2006); e *Todos os que Falam*, a partir de quatro "dramatículos" de Samuel Beckett, enc. Nuno Carinhas (TNSJ, ASSéDIO e Ensemble/2006).
Desde 2004, tem trabalhado com Ricardo Pais, assinando os figurinos dos seguintes espectáculos: *Sondai-me! Sondheim*, a partir de canções de Stephen Sondheim (TNSJ e TNDM II/2004); *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004); *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); *D. João*, de Molière (2006); *Frei Luís de Sousa* [Leituras Encenadas], de Almeida Garrett (2006); *O Saque*, de Joe Orton (2006); *Turismo Infinito*, de António M. Feijó, a partir de textos de Fernando Pessoa (2007); e *Caixa da Música*, de Arrigo Barnabé (TNSJ e Drumming – Grupo de Percussão/2008). •

Vítor Rua
Música

Músico, compositor, improvisador e videasta, foi um dos fundadores do grupo rock GNR e criou, posteriormente, com Jorge Lima Barreto, o duo de música experimental/improvisada Telectu. Intérpretes como Daniel Kientzy, John Tilbury, Frank Abbinanti, Peter Bowman, Kathryn Bennetts, Michael Strauss, Jörgen Peterson, Giancarlo Schiaffini, Bernini Quartet, Remix Ensemble, Drumming – Grupo de Percussão e OrchestrUtopica gravaram ou interpretaram composições suas em festivais nacionais e internacionais. Compõe regularmente música para teatro, dança, cinema, vídeo e performance. Como compositor de música para dança, trabalhou com os coreógrafos Paulo Ribeiro, João Fiadeiro, João Galante, Teresa Prima, Aldara Bizarro, Clara Andermatt e Vera Mantero. No teatro, destacam-se as colaborações com os encenadores Jean Jourdheuil (*Germania 3*, de Heiner Müller, TNDM II/1997), Luis Miguel Cintra (*Mariana Espera Casamento*, de Jean-Paul Wenzel e Claudine Fiévet/1983; *Cimbelino, Rei da Britânia*, de William Shakespeare/2000; produções do Teatro da Cornucópia), Nuno Carinhas (*Histórias Misóginas*, de Patricia Highsmith, Cão Solteiro/2002) e João Lourenço (*Galileu*, de Bertolt Brecht, Novo Grupo – Teatro Aberto/2006).
No TNSJ, compôs a música de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas (2004), e, mais recentemente, de *O Café*, de Carlo Goldoni, enc. Giorgio Barberio Corsetti (2008).
A colaboração com Ricardo Pais teve início há dez anos, quando compôs a música para *Noite de Reis*, de W. Shakespeare (1998). Seguiu-se a participação nos seguintes espectáculos do encenador, nos quais assinou a música original: *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Eugène Ionesco (1998); *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires (1999); *Castro*, de António Ferreira (2003); e *um Hamlet a mais*, a partir do texto de W. Shakespeare (2003). Participou ainda como músico/compositor em *Rua! Cenas de Música para Teatro* (2003) e *Sondai-me! Sondheim*, co-dirigido por João Henriques (2004). •

Francisco Leal
Desenho de som

Nasceu em Lisboa, em 1965. É responsável pelo Departamento de Som do TNSJ. Obteve formação musical na Academia de Amadores de Música e na escola de jazz do Hot Clube de Portugal, e formação técnica em Produção de Som para Audiovisuais (QUASER) e Sonoplastia (IFICT). Em 1989, ingressou no Angel Studio, onde aprendeu técnicas de captação e gravação de som, tendo trabalhado com os engenheiros de som José Fortes, Jorge Barata e Fernando Abrantes. Tem assinado múltiplos trabalhos de sonoplastia em peças de teatro ao longo de 20 anos, a par de espectáculos de música. Tem desenvolvido no TNSJ a actividade de gravação e pós-produção para as edições em vídeo de espectáculos de teatro e música.
Participou, desde 1995, na totalidade dos espectáculos encenados por Ricardo Pais, tendo ainda colaborado com os encenadores Nuno Carinhas, Luis Miguel Cintra, José Wallenstein, José Pedro Gomes, Rogério de Carvalho e João Cardoso, e os músicos Vítor Rua, Nuno Rebelo, Egberto Gismonti, Mário Laginha, Pedro Burmester, Bernardo Sassetti, entre outros. Dos projectos em que trabalhou com Ricardo Pais, destaque para *Raízes Rurais*, *Paixões Urbanas* (1997); *As Lições* (1998); *Castro* (2003); *um Hamlet a mais* (2003); *Figurantes* (2004); *UBUs* (2005); e *Turismo Infinito* (2007).
Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro pelo inovador carácter performativo do trabalho desenvolvido na área da Sonoplastia e Desenho de Som para teatro. •

Nuno Meira
Desenho de luz

Nasceu em 1967. Tem trabalhado com diversos criadores das áreas do teatro e da dança, com particular destaque para Ricardo Pais, Paulo Ribeiro, Nuno M Cardoso, Ana Luísa Guimarães, João Cardoso, João Pedro Vaz, Marco Martins, Manuel Sardinha e António Lago. Foi sócio-fundador do Teatro Só, onde assinou o desenho de luz de diversas produções, e integrou a equipa de luz do TNSJ. Sócio-fundador de O Cão Danado e Companhia, é também colaborador regular da Companhia Paulo Ribeiro e da ASSéDIO, assegurando o desenho de luz de quase todos os seus espectáculos.
Colabora desde 2003 com o TNSJ, tendo concebido o desenho de luz de *Gretchen*, a partir de *Urfaust*, de Goethe, enc. Nuno M Cardoso (TNSJ, O Cão Danado e Companhia/2003); *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo de reabertura do TeCA (2003); *O Tio Vânia*, de Anton Tchékhov, enc. Nuno Carinhas (TNSJ, ASSéDIO, Ensemble/2005); *Fiore Nudo*, a partir de *Don Giovanni*, de W.A. Mozart, enc. Nuno M Cardoso (2006); e *Otelo*, de W. Shakespeare, enc. Nuno M Cardoso (TNSJ, O Cão Danado e Companhia/2007).
A sua colaboração com Ricardo Pais teve início com o desenho de luz de *Hamlet*, em 2002, prosseguindo depois em *Castro*, de António Ferreira (2003); *um Hamlet a mais*, a partir do texto de W. Shakespeare (2003); *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004); *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); *D. João*, de Molière (2006); *O Saque*, de Joe Orton (2006); e *Turismo Infinito*, de António M. Feijó, a partir de textos de Fernando Pessoa. Foi distinguido, em 2004, com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte. •

Nuno M Cardoso
Assistência de encenação

Como encenador, dirigiu textos de William Shakespeare, J.W. Goethe, Samuel Beckett, Bernard-Marie Koltès, Ingmar Bergman, Mikhail Bulgákov, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Al Berto, Fernando Pessoa, entre outros. Como actor, trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, Manuel Sardinha, Nuno Cardoso, Giorgio Barberio Corsetti, Claudio Lucchesi, Jean-Louis Martinelli, Marcos Barbosa, José Carretas, Paulo Castro, Rogério de Carvalho e António Lago, e com os realizadores Manoel de Oliveira e Saguenail Abramovici. Foi membro fundador do Teatro Só e de O Cão Danado e Companhia, participando em diversas produções destas companhias.
No TNSJ, encenou *Gretchen*, a partir de *Urfaust*, de Goethe (O Cão Danado e Companhia e TNSJ/2003); *Fiore Nudo*, espécie de ópera a partir de cenas de *Don Giovanni*, de W.A. Mozart, dir. musical Rui Massena (2006); *Otelo*, de W. Shakespeare (O Cão Danado e Companhia e TNSJ/2007); e, mais recentemente, dirigiu *Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de R.W. Fassbinder. Também no TNSJ, participou como actor em espectáculos como *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de Edward Bond, enc. Paulo Castro (1998); *Barcas*, a partir de Gil Vicente, enc. Giorgio Barberio Corsetti (2000); e *Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras, enc. Nuno Cardoso (2001).
A estreita colaboração com Ricardo Pais teve início em 1997, tanto na qualidade de actor como na de assistente de encenação. Como actor, integrou os elencos de *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway (1997); *Noite de Reis*, de W. Shakespeare (1998); e *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004). Como assistente de encenação, participou em *Músicas para Vieira* (1997); *Noite de Reis* (1998); *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* (1999); *The Turn of the Screw*, ópera de Benjamin Britten (2001); *um Hamlet a mais*, a partir de W. Shakespeare (2003); *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); *Turismo Infinito*, de António M. Feijó, a partir de Fernando Pessoa (2007); e *Caixa da Música*, de Arrigo Barnabé (2008). •

João Henriques
Preparação vocal e elocução

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. A sua formação artística inclui o Curso Superior de Canto na Escola Superior de Música de Lisboa, na classe do professor Luís Madureira, e a pós-graduação com Distinção em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres), onde também obteve o diploma LRAM para o ensino do Canto. Para a Casa da Música, encenou em 2003 os espectáculos *Ma Mère l'Oye*, de Maurice Ravel, com os pianistas Fausto Neves e Pedro Burmester, e *A Menina do Mar*, a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, com música de Fernando Lopes-Graça; *La voix Humaine*, de Francis Poulenc/Jean Cocteau (2004); *Para as Bodas de Bastien e Bastienne*, de Mozart (2006); *O Castelo do Duque Barba Azul*, de Béla Bartók, e *O Rapaz de Bronze*, de Nuno Côrte-Real/José Maria Vieira Mendes a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen (2007).
Tem trabalhado com grande regularidade no TNSJ desde 2003, exercendo a função de professor residente de Voz e Elocução. Comissariou o concerto músico-cénico *InezEléctrica* (2003); participou como cantor em *Rua! Cenas de Música para Teatro* (2003); assinou a direcção cénica da *operita* tango *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer (2006); e dirigiu, em 2007, o concerto *Outlet*. Começou a trabalhar com Ricardo Pais em 2002, como assistente de encenação de *Hamlet*. Nessa qualidade, colaborou também em *Castro* (2003); *um Hamlet a mais* (reposição, 2004); *Regressos* (2004); *Figurantes* (2004); *UBUs* (2005); e *Cabelo Branco é Saudade* (2005). Em 2004, dirigiu, juntamente com o encenador, *Sondai-me! Sondheim*, espectáculo em que participou igualmente como intérprete. Assinale-se que, desde 2003, assegura o trabalho de preparação vocal e elocução de todas as encenações de Ricardo Pais. •

David Santos
Preparação e coordenação de movimento

Nasceu em 1983, no Porto. Tem a licenciatura em Teatro, pela Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo (ESMAE). Participou em peças encenadas por João Pedro Vaz, Cláudia Marisa Oliveira, Maria Clemência, Denis Bernard, John Britton, Afonso Guerreiro, José Leitão e Gonçalo Amorim, entre as quais se contam *Dom Juan*, de Molière, e *Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare. Encenou a peça *Deus*, de Woody Allen, apresentada na ESMAE, no Festival de Teatro Universitário da Corunha e no evento Serralves em Festa. Participou na produção do Fazer a Festa – Festival Internacional de Teatro, de 2001 a 2003. Foi actor em *Debaixo do Pano*, filme de Tomás Baltazar. Em 2006, foi assistente de encenação e coreografia de *A Little Madness in the Spring*, enc. Giuseppe Frigeni (Casa da Música).
Tem-se dedicado ao ensino, à performance e à dança, participando em coreografias de Dieter Heitkamp, Ronit Ziv, André Guedes, Susana Queiroz, Paola Moreno e Sérgio Cruz. Actualmente, é encenador do grupo de teatro Cenatório da Universidade Lusíada e professor de Expressão Dramática no Ginasiano Escola de Dança. Realizou recentemente, como coreógrafo e *performer*, uma residência no Künstlerhaus Mousonturm de Frankfurt. Dessa residência com um colectivo de artistas resultou o espectáculo *Peak Leisure Park*.
No TNSJ, desempenhou as funções de assistente de encenação e coordenador de movimento em *D. João*, de Molière, enc. Ricardo Pais (2006). No mesmo ano, assegurou as aulas de movimento do elenco de *Teatro Escasso*, enc. António Durães, e foi o coordenador de movimento do espectáculo *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer, dir. musical Rui Massena, dir. cénica João Henriques. Já em 2008, fez figuração em *Caixa da Música*, de Arrigo Barnabé, dir. musical Miquel Bernat, dir. cénica Ricardo Pais (TNSJ, Drumming – Grupo de Percussão). •

Albano Jerónimo
António

Nasceu em 1979, em Alhandra (Vila Franca de Xira). Concluiu o Curso de Teatro – Formação de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema, no âmbito do qual trabalhou com os encenadores Álvaro Correia (*As Bacantes*, de Eurípedes) e Rogério de Carvalho (*As Três Irmãs*, de Tchékhov). Estreou-se profissionalmente em 2001, integrando o elenco de *A Floresta*, de David Mamet, enc. Luís Fonseca (Casa Conveniente). É membro fundador da Vagamundo – Associação Cultural, tendo participado no espectáculo *Vagamundo*, a partir de Al Berto, enc. Ricardo Gageiro (2004). Integrou o elenco dos seguintes espectáculos: *A Valsa de Baltimore*, de Paula Vogel, enc. Fernanda Lapa (Escola de Mulheres/2004); *Cosmos*, de Witold Gombrowicz, enc. Cristina Carvalhal (Teatro da Comuna/2005); *Laramie*, de Moisés Kaufman, enc. Diogo Infante (Teatro Maria Matos, ACE/2005); *Marcas de Sangue*, de Judy Upton, enc. Isabel Medina (Escola de Mulheres/2005); *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, enc. John Retallack (São Luiz Teatro Municipal, Próspero/2005); *Medeia*, de Eurípedes, enc. Fernanda Lapa (TNDM II/2006); *The Pillowman*, de Martin McDonagh, enc. Tiago Guedes (Teatro Maria Matos/2006); *Hamlet*, de Shakespeare, enc. João Mota (Comuna/2007); *Dentadas*, de Kay Adshead, enc. Isabel Medina (Escola de Mulheres/2007); e *Omnisciência*, de Tim Carlson, enc. Nuno Carinhas (Teatro Aberto/2008). É presença regular na televisão, tendo participado em várias séries e telenovelas. Estreou-se no cinema em *Antes que o Tempo Mude*, de Luís Fonseca (2003), tendo trabalhado depois com José Fonseca e Costa (*O Fascínio*/2003), João Farinha (*O Inimigo Sem Rosto*/2006), Francisco Manso (*O Último Condenado à Morte*/2007), Gonçalo Galvão Telles (*Antes de Amanhã*/2007), Miguel Gaudêncio (*Same Room, Same Time*/2008) e Marco Martins (*How to Draw a Perfect Circle*/2008).
O Mercador de Veneza é o seu primeiro trabalho com Ricardo Pais e no TNSJ. •

António Durães
Shylock

Nasceu na Figueira da Foz, em 1961. Frequentou o curso da Escola de Formação Teatral do Centro Cultural de Évora. É actor profissional desde 1984 e, desde 2000, professor de Teatro na ESMAE. Tem trabalhado, entre outros, com os encenadores/realizadores Luís Varela, José Valentim Lemos, Figueira Cid, Mário Barradas, Rui Madeira, António Fonseca, José Ananias, Mark Donford-May, José Wallenstein, Jorge Silva Melo, Paulo Castro, Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Giorgio Barberio Corsetti, José Carretas, João Pedro Vaz, Adriano Luz, Saguenail e Paulo Rocha. Dos espectáculos em que participou como actor, destaque-se o mais recente: *A Dama do Mar*, de Henrik Ibsen, enc. Carlos Pimenta (Ensemble/2008). Exerce desde 1995 a actividade de encenador. A título de exemplo, destaquem-se os seus mais recentes trabalhos: *L'Elisir d'Amore*, ópera de Gaetano Donizetti (Círculo Portuense de Ópera, Coliseu do Porto, Orquestra Nacional do Porto/2007); *Maldoror*, espectáculo musical dos Mão Morta (Theatro Circo, Imetua/2007); e *A Cantora Careca*, de Eugène Ionesco (TEUC/2008). Integra, desde a fundação, o

colectivo Sindicato de Poesia.
Colaborou pela primeira vez com o TNSJ em 1998, no espectáculo *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de Edward Bond, enc. Paulo Castro. Desde então, integrou o elenco de espectáculos de Nuno Carinhas (*A Ilusão Cómica*, de Corneille/1999; *Tia Dan e Limão*, de Wallace Shawn, ASSéDIO, TNSJ/2001; a leitura encenada *Beiras*, três textos de Gil Vicente/2007; *Actos de Rua*, Portogofone 2007), Giorgio Barberio Corsetti (*Barcas*, de Gil Vicente/2000), José Wallenstein (*A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, TNSJ, Teatro Só/2001), João Pedro Vaz (*O Triunfo do Amor*, de Marivaux, ASSéDIO, TNSJ/2002) e Nuno M Cardoso (*Fiore Nudo*, espécie de ópera a partir de cenas de *Don Giovanni*, de W.A. Mozart/2006). Assegurou a encenação de *Teatro Escasso* e a direcção cénica e interpretação do músico-cénico *Variações Sobre a Perversão*, ambos em 2006. Participou ainda em *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo de reabertura do TeCA (2003).
A colaboração com Ricardo Pais teve início na primeira encenação que este fez de uma peça de Shakespeare: *Noite de Reis* (1998). Nos anos seguintes, integrou o elenco de outros espectáculos do encenador: *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* (1999); *Linha Curva, Linha Turva* (1999); *Hamlet*, de Shakespeare (2002); *Castro*, de António Ferreira (2003); *um Hamlet a mais* (2003); *Sondai-me! Sondheim*, co-dirigido por João Henriques (2004); *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004); *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); e *D. João*, de Molière (2006). •

João Castro
Salério; Príncipe de Aragão

Frequenta o curso de Estudos Teatrais na Universidade de Évora. Ao longo do seu percurso como actor, trabalhou com encenadores como Junior Sampaio, Jorge Vaz de Carvalho, Luís Varela, Tiago de Faria e Ana Ferreira. Participou ainda no espectáculo *Multy Pitters – Algo Completamente Diferente*, com texto adaptado das séries dos Monty Python, dirigido pelo Teatro Tosco, do qual é um dos elementos fundadores. Encenou *As Vedetas*, de Lucien Lambert (2002); *Na Magia o Encontro com a Poesia do Cinema* (2003); *Aquitanta*, de Carlos Alberto Machado (2007); e *Sangue no Pescoço do Gato*, de R.W. Fassbinder, no Teatro do Bolhão (2008). Escreveu, com Sofia Gouveia, o texto do espectáculo *Kilkeny Love*, dirigido por esta última em 2004. Assegurou a direcção de actores e a direcção de cena na encenação de Tiago de Faria de *Uma Boca Cheia de Pássaros*, de Caryl Churchill, e em *A Disputa*, de Marivaux, encenação de Luís Varela.
No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por António Durães (*Teatro Escasso*/2006), João Henriques (*Outlet*/2007), Nuno Carinhas (*Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente, Leituras Encenadas e Espectáculo/2007; *Actos de Rua*/2007, projecto em que assumiu também as funções de assistente de encenação), Giorgio Barberio Corsetti (*O Café*, de Carlo Goldoni/2008), Nuno M Cardoso (*Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de R.W. Fassbinder/2008) e Nuno Cardoso (*Platónov*, de Anton Tchékhov/2008).
A primeira colaboração com Ricardo Pais aconteceu em 2002, integrando o elenco de *Hamlet*, de W. Shakespeare. Seguiu-se a participação em *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); *D. João*, de Molière (2006); *O Saque*, de Joe Orton (2007 e 2008). Em espectáculos do encenador, desempenhou também funções de ponto-anotador em *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004), e de assistente de encenação em *D. João*, *O Saque* e Leituras Encenadas de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett (2006). •

Jorge Mota
Solânio; Duque de Veneza

Nasceu em 1955, em Ucha, Barcelos. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore (Porto) e participou em diversas acções de formação teatral promovidas pela DGAC – Direcção Geral de Acção Cultural, TEAR, Seiva Trupe e Ensemble – Sociedade de Actores. É actor profissional desde 1979, tendo trabalhado com diversas companhias, como o TEAR, Pé de Vento, Os Comediantes, TEP, Seiva Trupe, ASSéDIO, TNSJ, Ensemble, ACE – Teatro do Bolhão, Teatro do Noroeste e Teatro Plástico. Da sua passagem por estas companhias, destaque para *Cais Oeste*, de Bernard-Marie Koltès, enc. Alberto Bokos (Seiva Trupe, 1999); *(A)tentados*, de Martin Crimp, enc. João Pedro Vaz (ASSéDIO, 2000); *Três num Baloiço*, de Luigi Lunari, enc. João Cardoso (ASSéDIO, 2001); *Roupa Suja*, de Tom Stoppard, enc. João Paulo Costa (Ensemble, 2003); *A Ópera do Falhado*, de JP Simões, enc. João Paulo Costa (ACE – Teatro do Bolhão, 2003); *Belkiss, Rainha do Sabá*, de Eugénio de Castro, enc. Castro Guedes (Teatro do Noroeste, 2004); e *Hetero*, de Denis Lachaud, enc. Francisco Alves (Teatro Plástico, 2005). No cinema, participou em *Viagem ao Princípio do Mundo*, de Manoel de Oliveira (1997), *Vanitas*, de Paulo Rocha (2003), e *Um Rio*, de José Carlos de Oliveira (2005). Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par da actividade de intérprete e director de interpretação em dobragens. Foi co-fundador da Academia Contemporânea do Espectáculo, em 1991. Desenvolveu ainda actividade como professor, monitor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais.
No TNSJ, integrou os elencos de espectáculos encenados por Silviu Purcarete (*A Tempestade*, de Shakespeare/1994), José Wallenstein (*A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, Teatro Só, TNSJ/2001; *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett/2002), Nuno Carinhas (*O Tio Vânia*, de Anton Tchékhov, ASSéDIO, Ensemble, TNSJ/2005; *Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente, Leituras Encenadas e Espectáculo/2007), António Durães (*Teatro Escasso*/2006), João Henriques (*Outlet*/2007), Giorgio Barberio Corsetti (*O Café*, de Carlo Goldoni/2008), Nuno M Cardoso (*Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de R.W. Fassbinder/2008) e Nuno Cardoso (*Platónov*, de Anton Tchékhov/2008). Dirigiu ainda, em 2002, a Oficina de Interpretação organizada pelo TNSJ no âmbito das comemorações dos 500 anos da primeira peça de Gil Vicente.
Em espectáculos assinados por Ricardo Pais, integrou o elenco de *D. João*, de Molière; Leituras Encenadas de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett; e *O Saque*, de Joe Orton; todos em 2006. •

José Eduardo Silva
Lorenzo

Nasceu em Guimarães, em 1975. Iniciou a sua actividade teatral em 1994, na oficina de teatro dirigida por Moncho Rodriguez. Concluiu o curso de licenciatura em Estudos Teatrais na ESMAE. A sua formação inclui ainda o curso de Aperfeiçoamento Teatral na École des Maîtres (XII edição), o curso profissional de Teatro do Balleteatro e uma especialização em Teatro de Rua. Como actor, trabalhou com encenadores como Nuno Cardoso, José Carretas, Moncho Rodriguez e João Garcia Miguel. Trabalhou também com companhias estrangeiras, participando em *Zoo*, projecto de Fabio Iaquone e da Compagnia Teatrale di Giorgio Barberio Corsetti (PoNTI'99), e integrando o elenco de *Magical Mistery Tour* (The Natural Theatre Company, Porto 2001), *Ponte dos Sonhos* (Kumulus, Porto 2001) e *Woyzeck*, enc. Giancarlo Cobelli (Teatro Stabile di Torino, Centro Servizi e Spettacoli di Udine, 2005). Assinou exercícios de encenação no Balleteatro, no Teatro Universitário do Minho e no Serviço Educativo da Fundação Ciência e Desenvolvimento, participando ainda na co-criação de diversos espectáculos de rua. Na área da dança, trabalhou com a coreógrafa Isabel Barros e, no cinema, participou nos filmes *Kuzz*, de José Pedro Sousa, e *Acordar*, de Tiago Guedes e Frederico Serra.
A ligação ao TNSJ teve início em 1999, participando em *O Boticário*, ópera de Haydn, enc. Ana Luísa Guimarães. Posteriormente, integrou os elencos de *Coiso*, de Albrecht Loops, enc. Nuno Cardoso (2001); *Teatro Escasso*, enc. António Durães (2006); *Beiras*, leitura encenada dirigida por Nuno Carinhas (2007); e *Outlet*, espectáculo musical dirigido por João Henriques (2007). Já em 2008, integrou os elencos de *Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de R.W. Fassbinder, dir. Nuno M Cardoso (2008), e *Platónov*, de Anton Tchékhov, enc. Nuno Cardoso.
Começou a trabalhar com Ricardo Pais em 2006, integrando nesse ano o elenco de três encenações do criador: *Frei Luís de Sousa* [Leituras Encenadas], de Almeida Garrett; *D. João*, de Molière; e *O Saque*, de Joe Orton. Em 2007, participou em *Turismo Infinito*, de António M. Feijó, a partir de textos de Fernando Pessoa. •

Lígia Roque
Nerissa

Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, iniciou-se como actriz no Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, onde trabalhou com os encenadores Rogério de Carvalho e Ricardo Pais. Estagiou no Conservatório Superior de Arte Dramática de Paris e profissionalizou-se com a formação de A Escola da Noite. Mais recentemente, participou na remontagem de *(A)tentados*, de Martin Crimp, enc. João Pedro Vaz, e em *Contra a Parede + Menos Emergências*, de Martin Crimp, enc. João Cardoso, ambos com a companhia ASSéDIO; actuou no vídeo *Parallel*, de Runa Islam, para o Museu de Serralves, e no filme *A Corte do Norte*, de João Botelho. Como cantora, actuou em *Mary Through the Looking Glass*, em colaboração com a artista britânica Geraldine Monk, em *Zappanale #15*, com o grupo experimental belga Wrong Object, e em *The Poets of Fado*, concerto encomendado pelo Thin Air – Winnipeg International Writers Festival. Das suas encenações, salientam-se *Óctuplo*, a partir de textos inéditos de dramaturgos portugueses contemporâneos, para o Teatro Universitário do Porto, e *Por Amor de Deus*, de John Havelda, para a Fundação Ciência e Desenvolvimento.
No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Paulo Castro (*Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de Edward Bond/1998), Nuno Carinhas (*O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca/1996; *A Ilusão Cómica*, de Corneille/1999; Leituras Encenadas *Sónia & André*, a partir de Anton Tchékhov, Escola de Mulheres, TNSJ/2003; *Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente, Leituras Encenadas e Espectáculo/2007; *Actos de Rua*, Portogofone 2007), António Durães (*Teatro Escasso*/2006), João Henriques (*Outlet*/2007), Nuno M Cardoso (*Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de R.W. Fassbinder/2008), Giorgio Barberio Corsetti (*Os Gigantes da Montanha*, de Luigi Pirandello/1997; *Barcas*, de Gil Vicente/2000; *O Café*, de Carlo Goldoni/2008) e Nuno Cardoso (*Plátonov*, de Anton Tchékhov/2008).
No TNSJ, a participação em espectáculos de Ricardo Pais teve início em 1996, com *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente. Seguiram-se *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway (1997); *Noite de Reis*, de Shakespeare (1998); *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires (Teatro Bruto, TNSJ/1999); *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* (1999); *Linha Curva, Linha Turva* (1999); *Hamlet*, de Shakespeare (Ensemble, TNDM II, Teatro Viriato – CRAEB, ANCA, TNSJ/2002); *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); *D. João*, de Molière (2006); e *O Saque*, de Joe Orton (2006). •

Luís Araújo
Lancelote Gobo

Nasceu no Porto, em 1983. Frequentou, entre 2001 e 2003, o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Em 2003, no âmbito do SITE – Semana Internacional de Teatro, co-organizado por Coimbra – Capital Nacional da Cultura e TNSJ, trabalhou com Raimondo Cortese e com a companhia italiana Teatrino Clandestino. Profissionalmente, integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno Cardoso (*Ricardo II*, de W. Shakespeare); Luís Mestre (*Sickness*, de Raimondo Cortese; *American Buffalo*, de David Mamet; *Vozes*, de Joe Penhall); Manuel Sardinha (*Galileu*, a partir de Bertolt Brecht); Fernando Moreira (*Ratos e Homens*, de John Steinbeck); e Carlos Pimenta (*A Dama do Mar*, de Henrik Ibsen). Trabalhou também com os *performers* Miguel Bonneville, Rodolphe Cintorino e Pascal Lièvre. No cinema, participou no video-documentário *O Homem-Teatro*, de Edgar Pêra, e na curta-metragem *Corte*, de Sofia Arriscado. Trabalha regularmente em dobragens de documentários e séries de animação. Leccionou a disciplina de Expressão Dramática na Universidade do Autodidacta e da Terceira Idade do Porto e na Escola Profissional de Tecnologia Psicossocial do Porto. Em 2007, no âmbito do ciclo Novos Actores do São Luiz Teatro Municipal, concebeu e interpretou o projecto *Mostra-me Tu a Minha Cara*, a partir de *Filoctetes*, de Heiner Müller.
Integrou, desde 2004, o elenco de quatro produções do TNSJ encenadas por Nuno Cardoso: *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (2004); *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005); *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006); e *Platónov*, de Anton Tchékhov (2008). Trabalhou pela primeira vez com Ricardo Pais em *Turismo Infinito*, de António M. Feijó, a partir de textos de Fernando Pessoa (2007). •

Micaela Cardoso
Pórcia

Nasceu no Porto, em 1974. Frequentou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Em televisão, participou na série *A Viúva do Enforcado*, foi protagonista do telefilme *Na Véspera do Natal*, de Maurício Farias, e da mini-série *Macau – As Duas Faces de Cláudia*, e integrou o elenco da telenovela *A Senhora das Águas*. No cinema, protagonizou *Laços de Sangue*, de Pál Erdoss, participou em *A Casa*, de Sharunas Bartas, e em *O Rapaz do Trapézio Voador*, de Fernando Matos Silva, que lhe valeu o prémio de Melhor Actriz no Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira. Participou ainda nas curtas-metragens *Pastoral*, de José Barahona, e *1 Motivo*, de

Nuno Tudela. No teatro, colaborou com companhias como O Bando (*Trilhos*, coord. João Brites/1994), Pogo Teatro (*Lips on Lab*/1995, *Handicap*/1996, *Balada a Mr. Brandy*/1996, enc. Ruy Otero; *Mainstream*, criação colectiva/1999; e no filme *Road Movie*, dir. Ruy Otero/1996), As Boas Raparigas... (*O Paraíso*, enc. Rogério de Carvalho/1995), Comuna – Teatro de Pesquisa (*Categoria 3.1 – morire di classe*, enc. Álvaro Correia/2001), Teatro dos Aloés (*Amor, Verdade e Mentira*, enc. José Peixoto/2002) e ASSéDIO (*Produto*, de Mark Ravenhill, enc. João Cardoso e Rosa Quiroga/2007; *Menos Emergências*, de Martin Crimp, enc. João Cardoso/2007; *O Olhar Diagonal das Coisas*, a partir da poesia de Ana Luísa Amaral, dir. Nuno Carinhas/2008; *Terminus*, de Mark O'Rowe, enc. João Cardoso/2008). Em 2007, participou em *Nunca Mais*, de Fernando Moreira, enc. Luísa Pinto.
Na rádio, colaborou em "Os Sons, Menina!... – teatros radiofónicos" (Rádio Nova, TNSJ/1998) e em *Lilith Quinteto*, texto e direcção de Luís Francisco Parreira (RDP – Antena 2/2005).
No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno Carinhas (*O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca/1996; Leituras Encenadas de *Arte da Conversação + Nunca Nada de Ninguém*, de Luísa Costa Gomes/2006), Giorgio Barberio Corsetti (*Os Gigantes da Montanha*, de Luigi Pirandello/1997), João Henriques (*María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer/2006), Carlos Pimenta (Leitura Encenada de *Clamor*, de Luísa Costa Gomes/2006) e Nuno Cardoso (*Platónov*, de Anton Tchékhov/2008).
A participação em espectáculos de Ricardo Pais teve o seu início em 1996, na primeira encenação do criador no TNSJ: *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente. Seguiram-se *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway (1997); *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Eugène Ionesco (1998); *Noite de Reis*, de W. Shakespeare (1998); *Castro*, de António Ferreira (2003); *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004); e *UBUs*, de Alfred Jarry (2005).
Em 1998, foi distinguida com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte. •

Paulo Freixinho
Velho Gobo; Tubal; Príncipe de Marrocos

Nasceu em 1972, em Coimbra. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo (Porto). Foi co-fundador do Teatro Bruto. Actor desde 1994, trabalhou com os encenadores Silviu Purcarete, Filipe Crawford, Ricardo Pais, José Caldas, João Garcia Miguel, António Capelo, Nuno Carinhas, José Carretas, José Wallenstein, Francisco Alves, Rogério de Carvalho, João Cardoso, Rosa Quiroga, João Pedro Vaz, António Durães, João Henriques e Fernando Moreira. Foi responsável pela assistência de encenação de *Três num Baloiço*, de Luigi Lunari (enc. João Cardoso, ASSéDIO, Porto 2001), *Cinza às Cinzas*, de Harold Pinter (enc. João Cardoso e Rosa Quiroga, ASSéDIO, Artistas Unidos, Culturporto/2002), e *O Triunfo do Amor*, de Marivaux (enc. João Pedro Vaz, ASSéDIO, TNSJ/2002).
No TNSJ, foi assistente de encenação de Nuno Carinhas em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva (2004), e integrou o elenco de espectáculos encenados por Silviu Purcarete (*A Tempestade*, de William Shakespeare/1994), José Wallenstein (*A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, Teatro Só, TNSJ/2001), Nuno Carinhas (*O Tio Vânia*, de Anton Tchékhov, ASSéDIO, Ensemble, TNSJ/2005; *Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente, Leituras Encenadas, Março de 2007/Espectáculo, Outubro de 2007; *Actos de Rua*, Portogofone 2007), António Durães (*Teatro Escasso*/2006), João Henriques (*Outlet*/2007), Giorgio Barberio Corsetti (*O Café*, de Carlo Goldoni/2008), Nuno M Cardoso (*Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de R.W. Fassbinder/2008) e Nuno Cardoso (*Platónov*, de Anton Tchékhov/2008).
Em espectáculos de Ricardo Pais, integrou o elenco de *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente (1996); *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires (Teatro Bruto, TNSJ/1999); *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); *D. João*, de Molière (2006); Leituras Encenadas de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett (2006); e *O Saque*, de Joe Orton (2006). •

Pedro Almendra
Bassânio

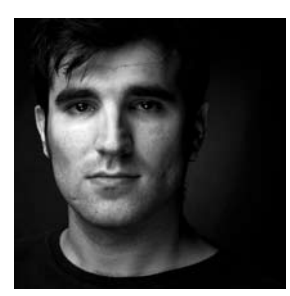
Nasceu em Braga, em 1976. Iniciou a sua carreira teatral no Grupo de Teatro Sá de Miranda, dirigido por Afonso Fonseca. Fez o curso de Iniciação Teatral do Teatro Universitário do Minho, orientado por Nuno M Cardoso, e, mais tarde, o curso de Teatro da ESMAE, onde trabalhou com os encenadores António Durães, António Capelo, Carlos J. Pessoa e Richard Stourac. *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès, enc. António Lago, em 1998, foi o seu primeiro trabalho enquanto actor profissional. Seguiram-se participações em espectáculos de Gil Filipe, Marcos Barbosa e José Carretas, João Paulo Costa, Afonso Fonseca, Junior Sampaio, Nuno Cardoso e Emília Silvestre. Em cinema, participou na curta-metragem *Acordar*, realizada por Tiago Guedes e Frederico Serra.
A colaboração com o TNSJ teve início em 2002, participando em leituras encenadas. Integrou o elenco de *InezEléctrica*, espectáculo músico-cénico comissariado por João Henriques (2003); *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo de reabertura do TeCA (2003); *Teatro Escasso*, enc. António Durães (2006); a leitura encenada *Beiras*, três textos de Gil Vicente, dir. Nuno Carinhas (2007); e *Outlet*, espectáculo musical dirigido por João Henriques (2007). Já em 2008, integrou os elencos de *Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de R.W. Fassbinder, dir. Nuno M Cardoso (2008), e *Platónov*, de Anton Tchékhov, enc. Nuno Cardoso.
Tem trabalhado desde 2003 com o encenador Ricardo Pais, integrando o elenco dos seguintes espectáculos: *um Hamlet a mais*, a partir do texto de W. Shakespeare, e *Castro*, de António Ferreira, ambos em 2003; *Sondai -me! Sondheim*, co-dirigido por João Henriques (2004); *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004); *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); *Frei Luís de Sousa* [Leituras Encenadas], de Almeida Garrett (2006); *D. João*, de Molière (2006); *O Saque*, de Joe Orton (2006); e *Turismo Infinito*, de António M. Feijó, a partir de textos de Fernando Pessoa (2007). •

Pedro Frias
Graziano

Nasceu no Porto, em 1980. Concluiu, em 2003, o bacharelato em Jornalismo na Escola Superior de Jornalismo do Porto. Começou a fazer teatro em 1996 no GAS – Grupo Aurélia de Sousa, tendo trabalhado com José Caldas e Marcelo Lafontana. Frequenta o Curso de Interpretação da Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo, onde trabalhou com Rogério de Carvalho, António Durães, Howard Gayton, Denis Bernard, Raquel Freire, Lee Beagley e João Cardoso. Enquanto actor profissional, participou em espectáculos encenados por Nuno Carinhas (*O Olhar Diagonal das Coisas*, a partir da poesia de Ana Luísa Amaral, ASSéDIO/2008), Luciano Amarelo (*Eu Queria Encontrar Aqui Ainda a Terra*, Projéc~, Teatro Municipal da Guarda/2008), Ricardo Alves (*Armadilha para Condóminos*, Teatro da Palmilha Dentada/2006), Júlio Cardoso (*António, Bispo do Porto*, de Margarida Fonseca Santos, Seiva Trupe/2006), Fernando Moreira (*Preconceito Aberto*, a partir de Marivaux, TIPAR/2005), Valdemar Santos (*A Estalajadeira*, de Goldoni, TIPAR/2005) e Paulo Calatré (*A Trupe Saiu à Rua*, TIPAR/2004). Integrou ainda o elenco dos musicais *Scents of Light* (2003) e *FAME* (2005), e encenou *O Feiticeiro de Oz* (2007). Faz dobragens de séries televisivas e participa regularmente como cantor e actor em discos infantis e *spots* publicitários. É membro fundador da companhia Mau Artista, trabalhando como actor, desde 2005, em vários espectáculos de café-teatro (*Cego de Amor*, *Segundo Segundo*, *Requiem para Três que se Foram*, entre outros), bem como em *R.III*, adaptação livre de *Ricardo III*, de Shakespeare, enc. Paulo Calatré (2007).
No cinema, foi dirigido pelos realizadores Manuel Vilarinho (*Aguenta Rapaz*/2004), Nuno Rocha (*Berço de Pedra*/2006) e Werner Schroeter (*Une Nuit de Chien*/2008).
No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno Carinhas (*Beiras*, três peças de Gil Vicente/2007), Nuno M Cardoso (*Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de R.W. Fassbinder/2008) e Nuno Cardoso (*Platónov*, de Tchékhov/2008). *O Mercador de Veneza* assinala a sua primeira participação em espectáculos de Ricardo Pais. •

Sara Carinhas
Jessica

Nasceu em Lisboa, em 1987. A sua primeira experiência em teatro aconteceu em 2005, no espectáculo *Cabeças no Ar*, um musical de Carlos Tê com encenação de Adriano Luz (São Luiz Teatro Municipal). Nesse mesmo ano, desempenhou funções de assistente de cenografia e contra-regra em *Marcas de Sangue*, de Judy Upton, enc. Isabel Medina (Escola de Mulheres). Nos anos que se seguiram integrou, como actriz, os elencos de *Medeia*, de Eurípedes, enc. Fernanda Lapa (TNDM II/2006); *Fedra*, de Racine, enc. Ana Tamen (Cassefaz, Teatro Maria Matos/2007); *A Noite Árabe*, de Roland Schimmelpfennig, enc. Paulo Filipe (Teatro da Politécnica/2008); e *Leôncio e Lena*, de Georg Büchner, enc. Ricardo Aibéo (SUL/2008). No âmbito da dança, foi intérprete em *Paraíso*, coreografia de Olga Roriz (Companhia Olga Roriz, Teatro Nacional de São Carlos e Câmara Municipal de Leiria/2007). Em cinema, participou em *Coisa Ruim* (2006), realização de Tiago Guedes e Frederico Serra, e em curtas-metragens realizadas por Rui Simões, Pedro Marques, Paulo Guilherme e Miguel Fonseca.
O Mercador de Veneza é o seu primeiro trabalho com Ricardo Pais e no TNSJ. •



Pedro Jorge Ribeiro
Criado; Funcionário de Tribunal; Serviçal; Mensageiro; Stefano

Nasceu em 1981, em Guimarães. É aluno finalista do curso superior de Interpretação Teatral da Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha, no âmbito do qual trabalhou com criadores como João Garcia Miguel, Diogo Dória, Stephan Yurgens, Miguel Borges, Joana Craveiro, José Eduardo Rocha, entre outros. Estreou-se como actor profissional em *Sete Contra Tebas*, de Ésquilo, enc. Diogo Dória (Culturgest, Festival Internacional de Teatro de Almada/2007). Integrou também o elenco de *Zeck*, a partir de *Woyzeck*, de Georg Büchner, enc. José Eduardo Rocha, espectáculo apresentado no Teatro da Trindade (2007).
No âmbito do cinema, em 2007, participou em *Corrupção*, realizado por João Botelho, e na curta-metragem *PedrInez*, de Miguel Clara Vasconcelos.
Realizou um estágio no TNSJ como assistente de encenação de Nuno M Cardoso em *Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de R.W. Fassbinder. •

Pedro Manana
Leonardo; Funcionário de Tribunal; Criado; Serviçal; Baltazar

Nasceu em Lisboa, em 1982. Iniciou a actividade teatral em 1998, no Núcleo de Teatro da Escola Infante D. Henrique, sob a direcção de Jorge Mota. Em 2001, participou num *workshop* de interpretação da Royal Shakespeare Company. Em 2004, concluiu o curso de bacharelato em Formação de Actores pela Escola Superior de Teatro e Cinema (Lisboa), onde em 2006 obteve o grau de licenciatura em Teatro e Educação. Ao longo da sua formação, trabalhou com os encenadores José Peixoto, Francisco Salgado, Miguel Seabra, João Brites, Nuno Carinhas, João Mota, entre outros. Em 2002, fez figuração em *Distante*, de Caryl Churchill, enc. João Cardoso (ASSéDIO). No ano seguinte, estreou-se profissionalmente, como actor, em *Pintando em Português*, espectáculo da Companhia de Teatro Magia e Fantasia dirigido por Fábio Azevedo. Ainda em 2003, integrou o elenco da apresentação de *Bolero*, coreografia de Maurice Béjart, no Coliseu dos Recreios. Participou em *O Urso*, de Anton Tchékhov, enc. Elsa Valentim (Teatro dos Aloés, 2004), e em *Relíquias*, a partir de *A Relíquia*, de Eça de Queirós, enc. Lee Beagley (Produções Suplementares, ESMAE/2006). Em televisão, para além do trabalho como actor em séries como *Falamos Português*, *A Minha Família*, *Floribella* e *Rebelde*, trabalha regularmente em dobragens e séries de animação desde 1999.
A colaboração com o TNSJ teve início em 2007. Nesse ano, foi director de cena de *Beiras*, enc. Nuno Carinhas, e *Turismo Infinito*, enc. Ricardo Pais, e, já em 2008, de *Fassbinder-Café*, dir. Nuno M Cardoso. Participou, como assistente de direcção de cena, nos espectáculos *O Saque*, enc. Ricardo Pais (2007), e *O Café*, enc. Giorgio Barberio Corsetti (2008). Em 2008, foi figurante na reposição de *O Saque* e em *Caixa da Música*, de Arrigo Barnabé, dir. cénica Ricardo Pais (Drumming, TNSJ). •

OS PASSOS EM VOLTA

A PARTIR DE
O MERCADOR DE VENEZA

fotografias de Daniel Blaufuks

instalação
João Mendes Ribeiro, Catarina Fortuna

produção TNSJ

Teatro Nacional São João
Salão ± Nobre
6 Janeiro – 28 Fevereiro 2009

terça-feira a sábado 14:00-19:00
domingo 14:00-17:00
e durante o período dos espectáculos,
exclusivamente para os espectadores

Daniel Blaufuks deslocou-se a Veneza a convite de Ricardo Pais, levando por companheiro de viagem a peça-problema que Shakespeare escreveu nos anos derradeiros do séc. XVI: *O Mercador de Veneza*. Autor do livro *Sob Céus Estranhos* – "memória de uma memória" de milhares de refugiados judeus de passagem por Portugal, em fuga da máquina de morte nazi e de uma Europa em chamas – e, ele próprio, neto de judeus polacos chegados a Lisboa em 1936, o fotógrafo esteve no célebre *ghetto* de Veneza e visitou solitariamente o quase secreto cemitério judaico do Lido (fundado no final do séc. XIV), seguindo os passos incertos daqueles que tantas vezes se viram condenados à errância e confinados à condição de hóspedes. Acompanhando e prolongando a reposição de *O Mercador de Veneza* no TNSJ, ***Os Passos em Volta*** expõe sinais, indícios e rastros da presença judaica na cidade que Shakespeare decidiu inventar. •

Teatro Nacional São João, E.P.E.

Conselho de Administração **Ricardo Pais** ***(Presidente)***, **Francisca Carneiro Fernandes**, **Salvador Santos** *Assessora da Administração* Sandra Martins *Secretariado da Administração* Paula Almeida *Motoristas* António Ferreira, Carlos Sousa *Economato* Ana Dias

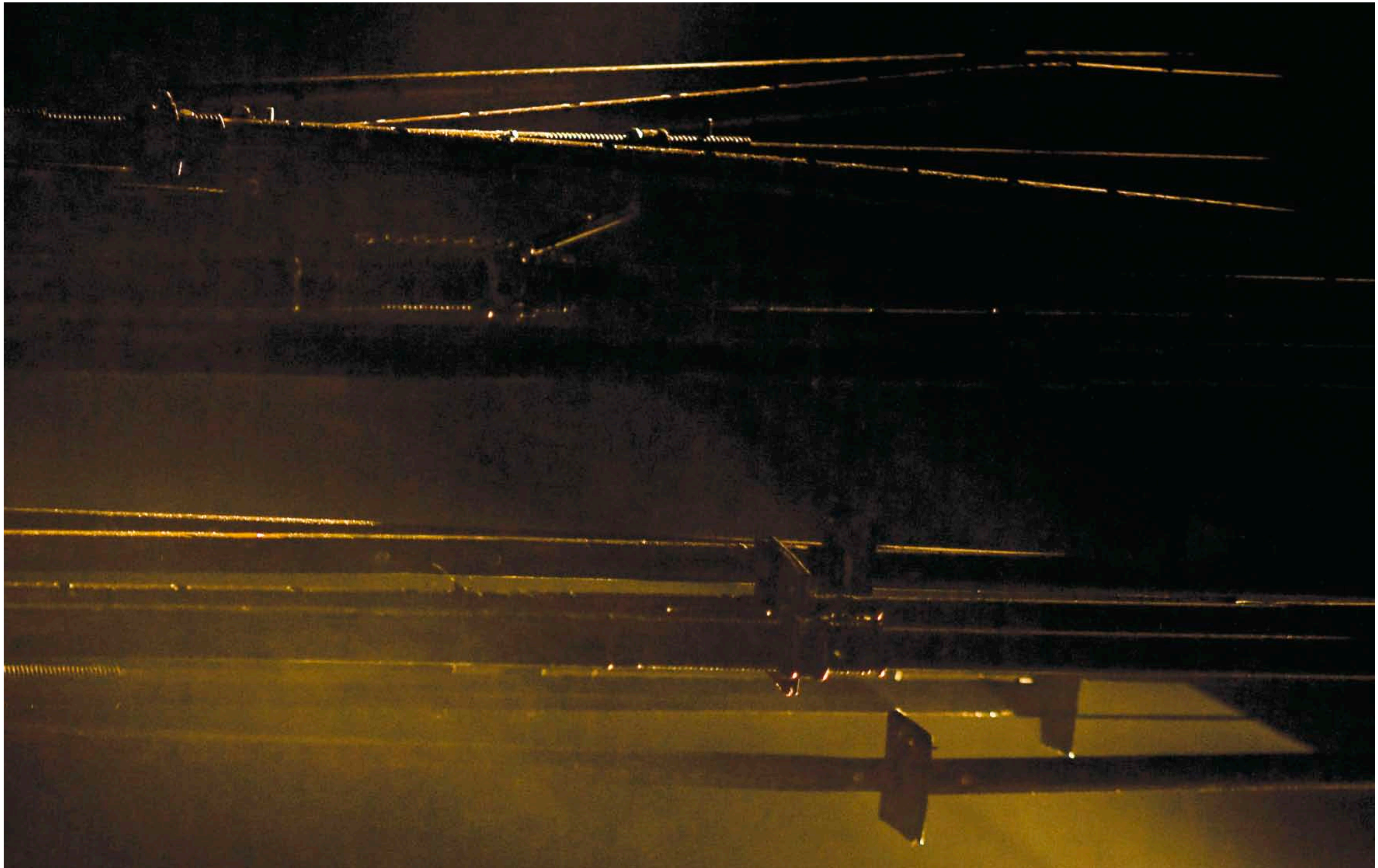
Direcção Artística **Ricardo Pais** *Assessor* Nuno M Cardoso

Coordenação de Produção **Maria João Teixeira** *Assistentes* Eunice Basto, Maria do Céu Soares, Mónica Rocha

Direcção Técnica **Carlos Miguel Chaves** *Assistente* Liliana Oliveira *Departamento de Cenografia* **Teresa Grácio** *Departamento de Guarda-Roupa e Adereços* **Elisabete Leão** *Assistente* Teresa Batista *Guarda-roupa* Celeste Marinho *(Mestra-costureira)*, Isabel Pereira, Nazaré Fernandes, Virgínia Pereira *Adereços* Guilherme Monteiro, Dora Pereira, Nuno Ferreira *Manutenção* **Joaquim Ribeiro**, Júlio Cunha, Abílio Barbosa, Carlos Coelho, José Pêra, Manuel Vieira, Paulo Rodrigues *Técnicas de Limpeza* Beliza Batista, Bernardina Costa, Delfina Cerqueira

Direcção de Palco **Rui Simão** *Adjunto do Director de Palco* Emanuel Pina *Assistente* Diná Gonçalves *Departamento de Cena* **Pedro Guimarães**, Cátia Esteves, Ricardo Silva, Pedro Manana *Departamento de Som e Vídeo* **Francisco Leal**, Miguel Ângelo Silva, António Bica, Joel Azevedo *Vídeo* Fernando Costa *Departamento de Luz* **Filipe Pinheiro**, João Coelho de Almeida, Abílio Vinhas, José Rodrigues, António Pedra, José Carlos Cunha, Nuno Gonçalves *Maquinaria* **Filipe Silva**, António Quaresma, Adélio Pêra, Carlos Barbosa, Joaquim Marques, Joel Santos, Jorge Silva, Lídio Pontes, Paulo Ferreira

Direcção de Comunicação e Relações Externas **José Matos Silva** *Assistente* Carla Simão *Relações Internacionais* **José Luís Ferreira** *Assistente* Joana Guimarães *Edições* **João Luís Pereira**, **Pedro Sobrado**, Cristina Carvalho *Imprensa* **Ana Almeida** *Centro de Documentação* **Paula Braga** *Design Gráfico* **João Faria**, João Guedes *Fotografia e Realização Vídeo* **João Tuna** *Relações Públicas* **Luísa Portal** *Assistente* Rosalina Babo *Apoio e Atendimento Telefónico* Joana Pereira *Frente de Casa* **Fernando Camecelha** *Coordenação de Assistência de Sala* Jorge Rebelo (TNSJ), Patrícia Oliveira (TeCA) *Coordenação de Bilheteira* Sónia Silva (TNSJ), Patrícia Oliveira (TeCA) *Bilheteiras* Fátima Tavares, Manuela Albuquerque, Patrícia Carneiro Oliveira *Merchandising* Luísa Archer *Fiscal de Sala* José Pêra *Bar* Júlia Batista

Direcção de Sistemas de Informação **Vítor Oliveira** *Assistente* Susana de Brito *Informática* Paulo Veiga

Direcção de Contabilidade e Controlo de Gestão **Domingos Costa**, Ana Roxo, Carlos Magalhães, Fernando Neves, Goretti Sampaio, Helena Carvalho