

UM HAMILET MAIS

Manual de Leitura



umHamletamais

TEXTO DE
William Shakespeare

TRADUÇÃO
António M. Feijó

MONTADO POR
Ricardo Pais
António M. Feijó

PARA UM ESPECTÁCULO DE
Ricardo Pais

CENOGRÁFIA E FIGURINOS
António Lagarto

MÚSICA ORIGINAL
(EXECUTADA AO VIVO)
Vítor Rua

VÍDEOS
Fabio Iaquone
Paulo Américo

DESENHO DE LUZ
Nuno Meira

DESENHO DE SOM
Francisco Leal

DESENHO DE LUTAS
Miguel Andrade Gomes

ELENCO
João Reis
Hamlet
António Durães
Fantasma e Cláudio
Luísa Cruz
Ofélia e Gertrud
Nicolau Pais
Laertes, 1.º Actor e Prólogo
Pedro Almendra
Horácio, Seguidor e Actor Rainha
Pedro Giestas
Polónio, Fortinbras, Mensageiro,
Actor Rei e Capitão

ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO
João Henriques

ASSISTENTE DE CENOGRÁFIA
Pedro Mira

ASSISTENTE DE FIGURINOS
Helena Redondo

PREPARAÇÃO VOCAL
João Henriques

DIRECÇÃO DE CENA
Pedro Guimarães
Miguel Ferreira

OPERAÇÃO DE LUZ
Filipe Pinheiro
João Nuno

OPERAÇÃO DE SOM
Pedro Santos

OPERAÇÃO DE VÍDEO
Fernando Costa
OPERAÇÃO DE LEGENDAGEM
Mário Nogueira

MAQUINARIA DE CENA
Adélio Pêra
Lídio Pontes
Nuno Ferreira
Paulo Ferreira

COORDENAÇÃO DE GUARDA-ROUPA
E ADEREÇOS
Elisabete Leão

GUARDA-ROUPA
Adelaide Marinho
(mestra-costureira)
Paula Marinho
Ana Maria Marinho
Celeste Santos
Nazaré Fernandes
Fátima Roriz
Virgínia Pereira
Eduarda Rodrigues
(costureiras)

ADEREÇOS
Guilherme Monteiro
Dora Pereira
Isabel Pereira
Ana Catarina Barros
Lícia Cunha

AUXILIAR DE CAMARIM
Ana Maria Fernandes

FOTOGRAFIA DE CENA
João Tuna

PRODUÇÃO
TNSJ

APOIOS



AGRADECIMENTOS

Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública
Centro Cultural de Belém
Sano de Perpessac
Caroline Ginet
Jardins do Muro
Crojaf

APOIOS À DIVULGAÇÃO



EDIÇÃO

Centro de Edições do TNSJ
Coordenação **João Luís Pereira**
Design gráfico **João Faria**
Fotografia **João Tuna**
e **Pedro Lobo** (actores e Vítor Rua)
Impressão **Rocha AG**

Teatro Nacional São João
Praça da Batalha
4000-102 Porto
T 22 340 19 10 (bilheteira)
22 340 19 00 (geral)
F 22 208 83 03
www.tnsj.pt

Rivoli Teatro Municipal
Praça D. João I
4000-295 Porto
T 22 339 22 00 (geral)
22 339 22 01 (bilheteira)
F 22 339 22 02
culturporto@culturporto.pt

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



Portugal em Acção

MINISTÉRIO DA CULTURA



Palavras, palavras, palavras...

É com a Palavra que chegamos ao fim deste primeiro momento de programação do Teatro Carlos Alberto (TeCA). Com a Palavra revisitada de um modo singular como só o Ricardo sabe fazer, a Palavra que deixa um rasto sonoro tão virulento e questionante na sua “releitura a mais” de *Hamlet*, como a guitarra de Jimi Hendrix fez com o hino americano.

Com a palavra que, ao afastar-se por caminhos estranhos, reencontra a matriz universal e civilizacional do texto de que descende e da personagem que lhe dá nome, no fio da navalha.

Neste espectáculo cruzam-se, de uma forma emblemática, os vectores mais importantes do que se deseja da programação da nossa sala, a saber: o risco, o questionamento metodológico da prática teatral, a procura da transversalidade no processo criativo, a importância do actor e a incessante procura do rigor.

Tudo sem rede, como se fosse a primeira vez, como se fosse a última vez, como se fosse a única vez.

Para mim, o dia 24 de Julho é a chegada a bom Porto de um desejo que muitos chamaram *eglantónico* (a palavra é sumarenta). Um desejo que tomou forma em Janeiro com o início da programação única TNSJ/TeCA, que num ritmo alucinante se espalhou pela cidade, reconstruiu a relação do nosso teatro com o público e se consolidou à custa do, esse sim *eglantónico*, trabalho da equipa desta Instituição.

Chegamos, pois, ao fim de um percurso, recebendo no Teatro Carlos Alberto, que pára pela última vez em casa alheia e gentil, *um Hamlet a mais* só no título, porque de resto já fazia falta.

O resto é silêncio, *eglantónico* naturalmente...
Ou talvez não.
Setembro.

NUNO CARDOSO

“Silêncio”, “acção” e outras palavras roubadas

Poderíamos falar de dramaturgia, ou antes da legitimidade dessa designação, quando um texto adaptado para cena vive por si e se afirma autónomo da encenação. Nessa perspectiva, foram feitas as várias “versões dramáticas” ou “cénicas” de textos como *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway, *Noite de Reis*, deste mesmo Shakespeare, ou o *Hamlet* de 2002.

Neste espectáculo, sobre um primeiro trabalho feito, num exercício de espantosa flexibilidade e condensação, por António M. Feijó, fui operando excisões e resumindo o que “ilustrasse” um pré-guião de espectáculo. Aquele primeiro texto era uma dramaturgia no pleno sentido do termo. Pelo que aqui se ouve, acompanhado e retocado pelo tradutor, devo responder eu e o próprio espectáculo.

Pessoalmente, sempre fui avesso ao excesso de trabalho “à mesa” sobre o texto, privilegiando o respeito pelas versões conhecidas das obras e a nossa posição de leitores e transmissores dos seus conteúdos.

Há vinte anos exercitei, quase heroicamente, modos de construção cénica que partiam de fontes textuais outras que as tradicionais peças, procurando, com liberdade narrativa, uma visão plurisignificante do que se lê e ouve em cena e, finalmente, um outro lugar para o intérprete – que sempre sonhei como um agente de propostas meta-teatrais, até quando está de facto a encarnar personagens das tradições ditas dramáticas.

O uso de tecnologias várias desdramatiza a nudez do actor no espaço vazio e – sendo, como é, um processo de activar imaginários paralelos e criar uma relação sistémica entre eles – pode ser, de pleno direito, parte da encenação.

A integração das várias linguagens, no fundo as ferramentas, num objecto cuja origem seja um texto tão importante como o que W. Shakespeare terá copiosamente escrito para este seu monumento que dá pelo nome de *Hamlet*, não prescreve à partida mais do que uma regra de criação “moderna”. Mas, tendo passado pelo *Hamlet* em 2002 e reconhecido uma enorme autonomia na *teatro mental* que os monólogos da personagem efectivamente contêm, sonhei potenciar um espectáculo que concatenasse, a partir da metáfora, só à primeira vista estranha, da sala clínica de treino de esgrima, um conjunto de situações que ilustrasse, em conteúdos vários, a lucidez demente e paralisada da personagem titular.

Estamos necessariamente no território de uma performatividade cénica que valoriza a música, o tratamento do som e o jogo livre de associações plásticas, dando-lhes muitas vezes a dianteira, até em relação à sequência estritamente textual.

Com Vítor Rua, Francisco Leal, Nuno Meira, Fabio Iaquone, Paulo Américo e António Lagarto montámos um dispositivo em que o **texto** – reduzido agora a pouco mais de trinta páginas – e a **voz** possam circular, ao limite numa errância inquietante, como os mais belos instrumentos de uma variação assumidamente experimental! (Muitos reconhecerão aqui traços de outras construções, outras encenações minhas, sobre modelos mais “clássicos”).

Não é preciso evidenciar os riscos que um espectáculo integra (qualquer sinceridade que pudesse servir de base a um discurso crítico arrisca-se a ser usada contra nós!), mas é nosso dever estabilizar as referências (incluindo as do “enredo”) que permitam a todos ler com espanto, mas sem segregação. Foi essa a perspectiva do guião e do uso do texto. Neste Mundo de Aventuras, os tempos têm de ser também de tolerância.

RICARDO PAIS

Este espectáculo é dedicado a:

Emília Silvestre, Jorge Pinto, Jorge Vasques, Lígia Roque, Rui Baeta, Fernando Moreira, Hugo Torres, Ivo Alexandre, Nuno Veiga, João Castro, Ricardo Molar, Ana Ferreira, Joaquim Marinho e Rute Esteves, Nuno Carinhas, Paulo Ribeiro, Luís Madureira e Suzana Queiroz, Que em 2002 nos ensinaram a começar a ler *Hamlet*.

Este Hamlet mais

O primeiro *Hamlet*

O primeiro *Hamlet* fez-se a partir da coragem e da determinação do Ensemble – Sociedade de Actores, a que se juntou o Teatro Viriato, depois secundado pelos Teatros Nacionais D. Maria e São João. Foi-se institucionalizando um pouco à medida que foi crescendo, mas partiu como uma iniciativa de descentralização, que passava exclusivamente pela estreia em Viseu e posterior apresentação no Porto e em Lisboa. Esse facto conferiu-lhe uma estratégia muito particular. Enfrentava-se à partida o desafio de conquistar públicos para nove récitas em Viseu – no Viriato, que o Paulo Ribeiro achava que era uma imensidão, e parecia mesmo, antes de esgotar e, depois, sobrelotar. Tratava-se de atrair para o Teatro públicos que conheciam alguns dos actores, da televisão, e que não eram há muito tempo confrontados com peças matriciais.

Mantivemos, portanto, a matriz da peça. Fizemos uma espécie de redução sistémica do texto, seguimos algumas vias de construção que poderão ser consideradas um pouco mais exógenas ao pensamento central de Shakespeare – se é que alguma vez alguém vai descobrir qual ele é, sobretudo numa obra que conhece tantas variações na sua fixação textual. Procurei, no entanto, manter-me dentro da matriz de uma peça de teatro com princípio, meio e fim. Tentei, primeiro, exacerbar e exaltar aquilo que no Hamlet é eventualmente mais modernizante e que cria mais futuro: a topicalização do universo mental, da reflexão auto-filosofante como factor de dinamização, ou como factor de ruptura. Daqui nasceu, aliás, uma relação muito especial entre os monólogos e as restantes cenas. Depois, preocupeime com a ordenação daquele relativo caos, que vai desde o Mundo de Aventuras até à tragédia isabelina, com a ordenação dessa pluralidade, no sentido de a dar a ler dentro de uma matriz aceitável, identificável.

Isso aconteceu, quanto a mim, em prejuízo do extraordinário trabalho do João Reis. Era um trabalho de um romantismo exacerbado, de uma heroicização da personagem digna da telenovela – factor ao qual não terá sido alheio, aliás, o sucesso imenso que o espectáculo teve. Tanto mais, servido como foi por uma técnica de representação, uma inteligência, uma capacidade de domínio do texto, raríssimas em actores portugueses e que claramente sublinham a qualidade muito particular do João como o maior actor da sua geração.

Este espectáculo tributa, de alguma forma, o esforço inicial da Emília Silvestre. Se nunca se tivesse feito o primeiro, eu nunca poderia ter feito este. Se para actores como o Pedro Giestas, o trabalho de construção *deste* espectáculo é o trabalho, para o João Reis, ou mesmo para o António Durães ou o Nicolau Pais, que fizeram o primeiro, não o é de todo. O João Reis só consegue a depuração, mesmo a inflexão de estilo e, por consequência, a inflexão conceptual que demonstra neste *Hamlet* porque tinha feito o primeiro. Este ***um Hamlet a mais*** é um exercício a partir do outro.

A matriz deste *um Hamlet a mais*...

Todas as cenas deste espectáculo são trabalhadas segundo o princípio de que estamos perante uma trupe de esgrimistas que vai entrando e saindo de personagens, à excepção do próprio Hamlet, que está desde o início individualizado, até pela cor, ou pela sua ausência... A organização do espectáculo pede, portanto, uma circulação de energia ligeiramente diferente da mera contracenar... A não ser naqueles momentos a que nós próprios chamamos “bocados de Teatro”. Mesmo nesses, conseguiu-se que eles despoletassem imaginários alternativos aos convencionais.

O exemplo arquétipo, uma das mais claras chaves para o universo que este trabalho despoleta, está na *closet scene*, a cena de Hamlet com a mãe, no quarto – que serve aliás de matriz a todo o teatro psicologista. No primeiro *Hamlet* tentámos fazê-la de um modo realista. Agora, conseguimos transformá-la numa espécie de ascese nipónica total em que os actores não se mexem,

estão de joelhos como se estivessem a recitar no Noh ou no Kabuki, enquanto outras pessoas estariam a fazer o movimento que eles não fazem... De facto, ninguém faz esse movimento, nem o vídeo, o que conduz – sem que se perca evidentemente aquilo que está encontrado no conteúdo dramático, conflitual – a um enxugamento total do processo de passagem da escrita para a representação.

...e as suas linhas temáticas

Há cenas na peça que são marcantes pela sua matéria. A cena do cemitério é particularmente torta e só se justifica na economia da peça pela introjecção da liberdade filosofante popular, pela sua reflexão extrovertida sobre a morte, que é o contrário exacto do pavor do sono revelador muito “pessoano” de que sofre Hamlet... Isso faz falta, mas há muitas outras coisas que definem a peça: o fantástico diálogo com Polónio, «palavras, palavras, palavras», por exemplo, é revelador de inúmeras coisas que eu acho que fazem falta também. A minha intenção não foi, porém, recolher os pontos-chave da fábula de *Hamlet*, nem, propriamente, corrigir uma visão.

A minha preocupação foi construir um espectáculo em torno de dois ou três temas que estão em *Hamlet*. O primeiro deles é a misoginia, de que são vítimas tanto a mãe (de Hamlet) como a filha (de Polónio). Por uma vez, posso deter-me a resolver com o João Reis a questão da repugnância física que o trauma do corpo feminino causa a Hamlet, e portanto a da sua própria irresolução sexual. Claro que o tema não se resolve aqui, porque este não é o tipo de espectáculo que resolve questões destas... É o tipo de espectáculo que discursa sobre elas.

Outro dos temas é a guerra. Não a guerra politicamente correcta ou incorrecta, essa grande máquina infernal com que os americanos papam iraquianos ao pequeno almoço, mas aquela tensão que está no *background* político do país, que está para lá das janelas da corte, de uma corte fechada sobre si própria, sobre o seu próprio prazer, sobre as suas maçãs trincadas e sobre as suas bebidas... Está para lá das janelas, porque pura e simplesmente a política está a mudar. O pai guerreiro deixou de ser o patriarca da nação, o patriarca pode muito bem vir a ser um político hábil e corrupto como é o caso do tio Cláudio, como aliás é o caso de quase todos os políticos hábeis...

Como metáfora desse estado de guerra encontramos a esgrima. Quando convidei pela primeira vez o William Hobbs para desenhar as lutas de *Hamlet*, em 2000, e lhe disse que poderíamos desmaterializar o duelo final, passá-lo a uma coisa dita, enunciada, explicada, ele respondeu-me simplesmente que *Hamlet* não pode ser feito sem o duelo. Fiquei sempre a pensar nisso, até porque o tinha visto muitos anos antes fazer a estreia do *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, no qual ele era um dos lutadores. Aliás, fiquei um pouco viado em esgrima, principalmente depois de ter trabalhado com o Miguel Andrade Gomes no duelo, indispensável, do final do primeiro *Hamlet*. Percebi que a elegância oitocentista desta arte podia facilmente conduzir a uma espécie de cínica ascese sobre a morte, que eu acho que está em todo o *Hamlet*.

Essa cínica ascese é também uma forma de olhar para a guerra. Tudo se passa entre o frene-si intelectual, a guerra consigo próprio, que toma Hamlet pelo interior, e aquele treino constante para as lutas. Lutas que no fim, a partir da morte de Polónio, acabarão por precipitar os assassínios em cadeia e as mortes todas, até ao esvaziamento absoluto do poder e a chegada de Fortinbras para tomar o país, em nome da Noruega.

A transdisciplinaridade

Este espectáculo nasce também caracterizado pelo facto de ser programado pelo Teatro Carlos Alberto, agora integrado na estrutura do TNSJ, sala que tem como referência um público que se espera mais transdisciplinar. Tive, portanto, vontade de voltar quase vinte anos atrás na mi-

nha abordagem transdisciplinar. Para mim, a transdisciplinaridade não começa precisamente com o cruzamento das tecnologias, do movimento e da fala, até porque o teatro tem desde logo uma natureza transdisciplinar, cujo apogeu mais caoticamente *kitsch* é a ópera. Trata-se de uma outra coisa: de ser capaz de organizar um texto em função de uma ideia e de uma sequência de cenas. Não de fazer dramaturgia, o que isto de todo não é, mas de operar uma construção com as peças de diálogo que sejam essenciais para que o texto funcione como ilustração das imagens aurovisuais que ele próprio sugere – embora mantendo na retaguarda a preocupação ética de conservar a obra identificável, verosímil enquanto narração. Isto em total liberdade de interpretação, como se em cada pequeno pedaço eu estivesse a interpretar um poema. Um poema cénico... É isso que eu já não fazia há muito tempo, que tenho estado a fazer muito dolorosamente, falo de dor física, e que só é possível fazer porque tínhamos feito o outro *Hamlet*.

O encenador e os seus colaboradores

Não é propriamente hábito vermos espectáculos harmónicos, onde um conceito geral abrange tudo, segura tudo, agarra tudo e nos transporta para um universo verdadeiramente inescapável. Eu não estou nada habituado a isto, a não ser nos meus espectáculos e nalguns, excepcionais, casos internacionais. Digo isto sem a menor humildade... Se isso acontece, é porque sabemos não apenas escolher as colaborações mas como coordenar as colaborações. Uma coisa foi fazer os primeiros trabalhos que fiz com o Fabio Iaquone, outra é fazer os que estou a fazer agora. Uma coisa foi fazer a *Castro* com o António Lagarto – um espectáculo onde havia um dispositivo altamente impositivo, do ponto de vista do desenho, e extremamente signficante, do ponto de vista simbólico –, outra coisa é fazer este espectáculo onde não há nada, a não ser quatro ecrãs que sobem e descem e um banco muito elegante. A caixa de ecrãs – onde deveriam poder projectar-se, se tivéssemos a tecnologia para isso, imagens independentes em cada superfície – fui eu que a pedi. O traço forte de um cenógrafo ou de um outro criador é tanto mais forte quanto mais bem encenado for.

Os vídeos transformaram-se em geral num adereço *kitsch* da cenografia. Estão ali para decorar, dar um traço de alta tecnologia, quando na verdade já qualquer miúdo os consegue fazer. A grande qualidade do trabalho do Fabio e do Paulo Américo é precisamente a de estarem fora disso. O Fabio não tenta impor os seus vídeos, tenta interpretar a obra e entrar dentro dela. Isso não impede que o seu trabalho traga uma marca pessoal fortíssima e que, muitas vezes, a chegada desse material a cena, principalmente do trabalho que é mais mediatizado, não cause traumas, inclusivamente a mim próprio... Traumas muitas vezes positivos, entenda-se...

O encenador e a cidade

Sempre desejei vir ao Rivoli, uma sala muito mais asséptica, com muito mais espaço, um palco muito maior. O meu sonho de Teatro é um espaço onde não há memória do Teatro... Embora não tenha nada contra os Teatros à italiana e tenha uma paixão caseira pelo São João. É evidente que ninguém gosta de fazer um espectáculo onde as luzes têm a importância que têm neste, numa sala que é branca e creme e que reflecte toda a luz que se faz para dentro de cena. São anacronismos a que muitas salas são sujeitas por razões várias. Nada disso impede que este seja um palco fantástico e, além disso, é sempre muito agradável experimentar sítios tão diferentes dentro da mesma cidade. Também já estive no Teatro do Campo Alegre. Tem-se a sensação de que mudar de Teatro é mudar de cidade. •

Excertos montados a partir de uma entrevista concedida por **Ricardo Pais** a **Fernando Villas-Boas**.



Entra Hamlet a ler Hamlet

Sinopse do espectáculo

No seu modo de ser tragédia, esta peça – esta série de blocos encenados de leitura poética – desprende-se do fim trágico. São vários os picos então, os momentos de agravamento extremo, de precipitação retórica mortal do protagonista. Esta peça acaba mais do que uma vez, na voz de Hamlet. Na cena dos trocadilhos rasteiros com Polónio, Hamlet traz na mão a edição da tradução de que nasce este espectáculo e lê. Lê o seu próprio papel e o que diz o velho cortesão idiota como se trocasse de quem interpreta Hamlet, as suas *causas*, os seus sinais, só para agradar e apaziguar. Hamlet parece querer roubar o papel ao outro e calá-lo, eliminá-lo:

*Estou convencido de ter descoberto
A verdadeira causa da insânia de Hamlet...*

O outro corre a agarrar o seu papel. Sobrepeõem-se por instantes as vozes. O velho agarra as suas pequenas deixas por pouco tempo, até minguar em ridículo a sua figura. A voz de Hamlet quer rasurar a todos:

*Quem me chama torpe e agride a cara,
Me empolga a barba e lança bafo às ventas,
Me torce o nariz e diz que minto com todos
Os dentes até aos pulmões – quem?*

Os microfones são canais de comunicação dispersos pela cena, próteses contra o afastamento irresistível. Só Hamlet os dispensa nos monólogos, como ocorrências proeminentes sobre os acidentes da história...

1 A primeira cena vai mostrar o rei Cláudio e Laertes no acto de planearem a morte de Hamlet. O primeiro momento do desenlace da peça original abre agora esta versão. Um grupo de lutadores irrompe numa sala de esgrima opaca de luz e aranca em exercício intenso. Cruzam-se os duelos. De negro – porque esse é o equipamento académico do mestre de esgrima – está Hamlet. Esta é a cena do aquecimento dos actores-esgrimistas para o seu percurso pelo ciclo de caixas de luz que vai conter a guerra de vozes disjuntas que *Hamlet* sempre foi, vozes que esta encenação vai distribuir pela trupe de esgrimistas que vemos desafiar-se.

Cláudio e Laertes acabaram de tirar as máscaras de luta, e ofegantes debatem como Hamlet vai morrer. Fala o esgrimista que encarnará o rei usurpador: se a morte de Hamlet não for alcançada, mais valia não ser ensaiada. «Silêncio!» é o seu grito de ordem na cena, ecoado por toda a peça, e agora pelo engasgo mortal da única esgrimista, a atriz que terá as faces ora da rainha Gertrud, ora de Ofélia.

2 Segue-se a cena do duelo final. Final no sentido da primeira ordem do texto e no sentido em que se lhe segue um brusco rebobinar em vídeo de tudo o que nos falta ver. O protagonista moribundo dirige-se-nos, e articula a nossa ansiedade, que é a dele: perceber a razão da sua catástrofe. Morremos uma vez com ele, sem saber.

*Tivera eu tempo (...) – podia, ah!, contar-vos –
Mas pouco interessa. O resto é silêncio.*

Despede-se Horácio do amigo com as palavras que dantes dirigia aos vindouros, que somos nós, pois vamos ver o conto. A despedida é agora um anúncio:

*Assim falarei
De actos aberrantes, carnavais e sangrentos,
De decisões acidentais, matanças por acaso,
Mortes forçadas por ardil e torcer de razões,
E propósitos que do curso se abateram
Sobre a cabeça de quem os urdiu. Tudo
Poderei em verdade contar.*

3 Cumpre-se o elogio fúnebre de Hamlet em pompa, pelo seu herdeiro, o príncipe perfeito Fortinbras. Dá-lhe corpo o actor esgrimista responsável por figuras que se desvanecerão rapidamente: este príncipe feliz e lamentoso; Polónio, o conselheiro trôpego e moralista insignificante; o Actor Rei na peça-armadilha montada por Hamlet. O maestro procede às pancadas de Molière, e toma conta do guião dos eventos. Da pauta dos eventos.

4 Saúda Hamlet o Fantasma, numa caixa de névoa. É a caixa da mente de Hamlet, que dos seus próprios sentidos duvida. O esgrimista que é a voz do espírito está separado da sua figura no interior do espaço fechado, com sua manácula de ferro e elmo desumano. Assim o poema se separa do contacto com os corpos, na cena mais fechada aos nossos olhos.

5 Decide-se Hamlet pela loucura, como disfarce. Admira a sua figura de louco, que vemos refractada nos espelhos de uma caixa de música com figuras de esgrima. Os actores esgrimistas partilham as vozes dos companheiros de Hamlet. Hamlet vigia os ouvidos de quem o cerca. Em quem confiar? As orelhas de cada um dos que o cercam transformam-se em paisagem mental, em desmesurados sinais de interrogação. Hamlet fica a sós com o maestro, num solo de guitarra que afina a agressividade de ambos para o confronto.

6 Nas costas de Hamlet, compõe-se a corte, aos nossos olhos. O rei Cláudio toma conta dos assuntos de estado num discurso em benefício do cumpridor Laertes e contra o luto de Hamlet, essa «dor pouco viril». O rei tempera a ofensa com a sagração de Hamlet como herdeiro. Um isco. Hamlet fica obrigado a viver na sombra do usurpador, ao seu alcance. Resiste às solicitações da mãe para abandonar o humor sombrio.

7 Fecha-se a corte na sua caixa de luminosidade baça, de que Hamlet se liberta para um ferido lamento.

*Ah, que esta carne tão, tão sólida se fundira,
Coara e escorrera líquida como orvalho...*

Hamlet é uma silhueta, contra a luz dos que dizem, como a sua própria mãe, que a morte «é comum».

8 Hamlet lê as suas próprias cartas a Ofélia. Cruza-se com Polónio, e atira-lhe à cara, directamente da tradução da peça, mais uma porção da sua própria história, tal como contada pelo senil conselheiro ao par real.

9 Ofélia procura ser ouvida, ou seja, procura o melhor microfone para fazer um pedido: que Hamlet aceite a devolução das suas lembranças. Segue-se a retribuição violentíssima de Hamlet, que faz troça da «honestidade» do gesto, e injuria todo o desejo feminino e o teatro dos sexos. O Rei assiste à cena cruel, tão claro a nossos olhos

como invisível aos dois que se desencontram. No vestido de Ofélia as mangas e as fivelas de uma camisa de forças, pormenores que agravam o seu elogio deslocado e impessoal a Hamlet:

*Ah, que nobre espírito foi aqui derrubado!
Do cortesão, soldado e erudito...*

10 Ao ver a prontidão de Hamlet para a violência, Cláudio enuncia pela primeira vez a vontade de matá-lo, mandando-o para a armadilha do exílio em Inglaterra.

11 Chegaram os actores, anunciados pelo esgrimista que é voz de Polónio, fora da caixa-palco. Hamlet saúda os actores e pede para ouvir um pouco da peça que tem a linguagem à altura da sua estima, e que o vulgo despreza. O próprio Hamlet se presta a começar a declamação, acreditando no texto artificioso como acredita nas suas próprias elocubrações solitárias. Hamlet pede ao actor que acrescente versos à peça que oferecerá à corte, para acomodá-la ao seu público presente, para aumentar o choque do Rei perante a verdade do seu crime. O mesmo que Shakespeare fez com esta peça muitas vezes.

12 Monólogo em que Hamlet se espanta com a paixão artificial do actor na peça sofisticada, contra a palidez da sua própria capacidade perante factos tão mais pessoais e «gravosos» que a inútil ficção teatral. Hamlet repreende-se a si próprio, numa fala que é, à nossa própria vista, um muro de solidão. Em cena, ao longo da peça, os microfones espalhados e esquecidos são sempre gente que falta.

13 Conselhos de Hamlet aos actores, na caixa que é o palco montado para a cena conhecida por “peça-dentro-da-peça”. Também há «actores-dentro-dos-actores”. Hamlet saúda Horácio que, desfeito o contacto de ambos, se veste como um dos actores. O actor decora o papel acrescentado pouco antes da cena. Hamlet exhibe o seu desvario perante a corte, afrontando o mecanismo vídeo que amplia os seus trejeitos. Debate a arte de representar com o retorcido Polónio, que depois de atingir um cume de ridículo se some e transforma também num dos actores. Gertrud também rodopia do seu poiso real para se tornar em Ofélia. Neste cenário incerto acontece o debate de Hamlet consigo mesmo sobre a fugacidade do que somos. O monólogo do ser...

14 Diálogo de Hamlet e Ofélia na plateia da peça. Ele desafia-a com caricaturas da cópula, ela mostra-se mais sabedora das sugestões do que ele primeiro parecia supor. Hamlet diz que o pai «morreu há duas horas» e a sua mãe está já casada – outra caricatura... Segue a noite de teatro, com a peça adaptada por Hamlet, “A Ratoeira”, com a cena de envenenamento provocadora.

15 O Rei interrompe a representação. Luzes! Interrompe-se “A Ratoeira” como se interrompe num rompante musical a peça que vemos, à mercê de um coro sobressaltado.

16 «Silêncio!» – pede Hamlet. Os pedidos de silêncio ecoam na peça, como travões à calamidade verbal inevitável. Prepara-se Hamlet para o encontro com a mãe, numa oração sobre o horror físico de subverter a natureza – aqui o confronto com a mãe.

17 Lamento do rei Cláudio sobre o seu crime. Como num xequemate impossível entre duas peças apenas, esta cena branca e negra amplia o contraste do discurso nítido e razoável de Cláudio sobre a sua própria culpa. Hamlet escusa-se a matá-lo, por não querer transformar esta morte em redenção, num momento de arrependimento. Esperará que o Rei regresse à inteira miséria humana.

18 Em fundo, a voz de Polónio arquitecta o ardil de espiar Hamlet no seu encontro com a mãe. Uma cortina luminosa roubada a um filme envelhecido relembra as cores antigas do drama. Mas só vozes agem nesta cena. Polónio cai, morto. Sentados lado a lado, sem se moverem, a Gertrud e o Hamlet presentes constroem com palavras todo o cru embate de mãe e filho. O grito afiado de Gertrud dá corpo a uma visão nossa: surge Ofélia. «Silêncio!» – pede Hamlet mais uma vez, para parar essa fantasmagoria.

19 Cantiga de despedida de Ofélia a seu pai, de pré-loucura. Hamlet acompanha. Rodopiam.

20 «Como hei-de teu amor distinguir» canta Ofélia, e convida todos para dentro da sua loucura. Canta e pede aos esgrimistas que representam a corte que cantem com ela. «Amanhã é dia de S. Valentim» alterna com «Por Jesus e pela santa caridade/ Sem vergonha nem pudor/ Os rapazes em podendo logo o fazem...». Ofélia despede-se do maestro. Despede-se de todos, e do seu desejo juvenil, apalpando os cortesãos na saída...

21 O esgrimista que encarna o Rei reflecte sobre os acontecimentos infaustos que se precipitam, «Ah Gertrud!...». Queixa-se de se «projectar de ouvido em ouvido» a acusação de assassinio.

22 Narração do afogamento de Ofélia, e lamento de Laertes que, num balde, como amostra da cena já passada, e nunca vista, busca água para as suas lágrimas de irmão ausente.

23 O esgrimista Laertes exercita o seu ódio de vingança. O fundo de um filme de guerra tráz-lo por longo tempo até nós, com o que são imagens banais.

24 O corpo que serviu Polónio encarna agora o mesmo Capitão que explica a Hamlet o vasto quadro da guerra, com o sacrifício inútil de muitos homens. Humilha-se Hamlet, pelas suas fúrias ineficazes, e articula o monólogo: «Como todas as ocasiões contra mim conspiram/ E arpoam a tarda vingança».

25 Em diálogo com o seu amigo Horácio reaparecido, Hamlet contempla a prontidão frente à morte de tantos que nem causa têm, como ele terá. Perante o temor de Horácio face à sua provável impreparação para o duelo, Hamlet presta-se antes ao abismo. Aquele mesmo que já vimos. Assim nos cumprimentam os esgrimistas, no fim do seu exercício.*



Hamlet aos pedaços

A construção literária, o processo de tradução, a dramaturgia em acto, o teatro de palavra, a hermenêutica dramática, a transparência do dizer, as intenções hipnóticas, as interrupções poéticas, perversidades culturais, desequilíbrios formais, a violência de um homicida, o enigma de Ofélia, masculino e feminino, convulsões sexuais, conflitos intersubjectivos, neuroses constitutivas, terapias de palco, a sinceridade do actor, o fingimento do actor, a loucura de Ofélia, as loucuras de Ofélia. Fragmentos de uma conversa entre Ricardo Pais, António M. Feijó e Fernando Villas-Boas realizada na antecâmara do *Hamlet* que conquistou o país em 2002. Estilhaços agora recuperados e recontextualizados para continuar a animar outras divagações sobre um *Hamlet* de outra forma e feito. Uma conversa *a mais*. JOÃO LUÍS PEREIRA

Ficções

António M. Feijó Apesar de ser um texto que eu conhecia muito bem antes de fazer a tradução, cheguei a algumas conclusões algo estranhas: Hamlet é uma soma do que vão ser depois uma série de personagens literárias, de algum modo ele totaliza todas essas personagens. Portanto, no caso do *Hamlet*, é um pouco um reencontro. Alguém que não conheça o texto – e aqui abro um parêntese: há muita gente que diz: «Porquê fazer o *Hamlet*? Um texto tão estafado!». Isto é uma ficção. O texto está longe de ser conhecido. A quase totalidade das pessoas não conhece o texto, nem será capaz, eventualmente, de dizer o enredo. Isto não é desconfiança democrática, pelo contrário. A condescendência é pensar: «Isto é vernáculo. Toda a gente conhece». Mas, voltando ao Hamlet, ele totaliza uma série de figuras posteriores de natureza literária – as personagens do Stendhal, o Stephen Dedalus do Joyce, etc. – que o reactualizam.

Teatro de palavra

António M. Feijó O meu conhecimento destes textos vem de um contexto institucional pedagógico, de ensino, crítica, etc. Portanto, normalmente leio estes textos como literatura. Quando trabalho com o Ricardo, o contexto passa a ser dramático: temos de fazer um texto para cena. De um ponto de vista pessoal tem sido muito interessante ver como é que o Ricardo funciona quando está a trabalhar comigo na versão dramática: temos o texto em frente de nós e ele está a ver as personagens em cena...

Ricardo Pais Às vezes não estou a vê-las em cena, às vezes estou a vê-las em conflito, que é uma coisa diferente...

AF Está a ver o conflito intersubjectivo, enquan-

to que, normalmente, para mim, aquilo é uma coisa sintáctica. Não há sintaxe sem semântica, não há sintaxe sem intensidades que a saturem. Mas a intenção do Ricardo é sempre precisar qual é a natureza da intersubjectividade, isto é, o que é que faz com que aquelas personagens interajam – aquela colisão, esta atracção ou aquela repulsa. Ele tem de ter um modelo viável para enquadrar estas colisões. Ele tem de tentar, mesmo que depois disso não transpareça na cena... Porque, senão, ele está a lidar com quê? Com átomos? Não me parece. Não pode colocar átomos em cena. Evidentemente, poderia dizer: «Vou fazer uma coisa muito austera». Mas a austeridade tem sempre de explicar por que é que uma personagem agride outra, ou foge daquela, ou tem uma sedução por outra.

RP A austeridade, no caso de *Hamlet*, é sempre uma opção territorial: o território é austero porque os conflitos são gigantescos e estão gigantesca-mente expressos em linguagem. Em linguagem *falada*, em *palavras*. Nesse sentido, o João Reis observava que quando se está a fazer um texto destes – em que não podemos estar apenas a investigar o conceito mas sempre a perceber o conflito e aquilo que a personagem quer, e a compreender como é que as palavras servem isso –, se está realmente a fazer “teatro de palavra”. Eu achei a definição perfeita.

Enxugar o gongórico

Ricardo Pais O que é interessante nos processos de tradução que se ligam aos processos dramáticos, ou antes, que são, em si próprios, uma experiência dramática, na medida em que são traduções pensadas para o palco, é precisamente isso: é que essa investigação, esse aprofundamento da literalidade, é indispensável por-

que um actor não pode dizer qualquer coisa que não entenda na sua totalidade. Tem, pelo menos, de perceber os pressupostos seja do gesto estilístico, seja daquela construção. Eu pergunto-me se o António Feijó tivesse sido instado a traduzir o *Hamlet*, se o teria traduzido exactamente da mesma maneira não pensando na cena. Eu penso que não teria... De qualquer maneira, à primeira vista, é muito curioso, porque quando lemos o texto do António ficamos com a impressão que é um texto difícil para cena, porque tem construções elaboradíssimas, porque, justamente, enxuga o gongórico com que normalmente se tenta adocicar e florir o *poeta*, o *bardo*. Mas enxugar é também um processo de elaboração e, por vezes, torna a frase infernalmente difícil.

O que acontece é que esta é a terceira tradução que o António fez para o Teatro Nacional São João, para espectáculos meus. O que não é despi- ciendo. Portanto, quando nós estamos a ouvir o *Hamlet* sabemos quem é que o vai dizer e temos a noção perfeita da voz que vai produzir aquela personagem. E há uma outra coisa que é muito importante: o António sabe que vai lidar com um elenco que tem não só uma paixão pela interpretação e pela “hermenêutica dramática”, mas um completo empenhamento na transparência do dizer. E isto é, quanto a mim, determinante. Porque não se trata de facilitar. Não é preciso facilitar. Se não se apreende imediatamente todo o sentido global do texto, compreende-se completamente o sentido dramático do mesmo. O sentido que faz para aquela personagem o que ela diz, e o sentido do que ela diz no conjunto da acção. Isto temos a certeza de que está assegurado pela maneira como estes actores abordam o texto.

Interrupções poéticas

Fernando Villas-Boas É frequente as pessoas apontarem no *Hamlet* uma intenção hipnótica... **Ricardo Pais** As pessoas apontam ao *Hamlet* tudo o que lhes vem à cabeça. Eu penso que há dezenas de pessoas a masturbarem-se por essas faculdades fora, há anos demais, sobre o *Hamlet*, o que é uma chatice monumental. Porque depois queremos realmente ir ao cerne das coisas, e só temos uma opção, que o António me aconselhou: arrumar os livros, ler a peça e trabalhar sobre ela. Porque, tirando uma ou duas obras de referência, é insuportável o que se tem dito sobre isto. Eu consideraria hipnótica uma obra cuja estrutura textual fosse completamente fechada e esta não é. Os solilóquios são sempre interrupções no tecido da peça. O que pode ser hipnótico é a sua construção. Isso sem dúvida nenhuma. E pode ser absolutamente fantástico nós entrarmos e sairmos de cada um daqueles fragmentos com aquele homem. Nomeadamente se eles forem interpretados como pedaços dolorosos de uma existência auto-reflexiva e não como declamações, que é o que acontece na esmagadora maioria das produções hamletianas. Se eles forem interpretados como uma vaga...

FVB Uma interrupção poética.

RP Exactamente. São, de facto, interrupções poéticas. E não admira, é uma tentação, porque a construção estritamente literária é ela própria muito rica. A forma como a linguagem muda radicalmente de um parágrafo para outro, por exemplo, porque ele num momento está a pensar numa coisa obsessivamente e no momento seguinte já está, no seu processo muito típico, a repensar tudo outra vez. Uma das vantagens da tradução do António é precisamente ter tido isso, primorosamente, em consideração. É isso que torna, para nós, actores e encenador, o texto tão interessante de fazer. Sempre que vamos à procura de qualquer coisa que é estrutural para o entendimento de um determinado momento, encontramos sempre as palavras a servi-lo, sempre. E sempre a servi-lo em carácter.

Tê-vê-quê?

Fernando Villas-Boas Será verdade que *Hamlet* é, potencialmente, uma peça, como alguém disse, que vira as costas ao público?

Ricardo Pais De todo. Não sei porque é que vira as costas ao público. Só se é porque o homem monologa tanto. Mas monologar, aliás, “soliloquar”, não é sequer virar as costas ao público...

António M. Feijó Pelo contrário, é dar-se em espectáculo.

RP As pessoas sentam-se no cinema e vêem planos e planos com texto *off*e estão a ouvi-lo. Não



está lá o corpo a dizê-lo, e nós aceitamos isso perfeitamente. O discurso cénico é um discurso espacial. Se nesse espaço o monólogo se tridimensionaliza, então o espectador não está fora dele. Não pode estar fora dele.

FVB Isso pode ser entendido como uma provocação. Todo aquele discurso das pérolas a porcos, de elogio do teatro elevado, contra a vulgaridade, é nesse aspecto um desafio do público...

RP Pois, mas é uma ilusão pensar-se que as pessoas não gostam de ouvir estes textos. Aliás, nem é uma ilusão, é uma perversidade cultural que começa na mediocridade pós neo-realista que grassa por coisas como o *JL* e outros pasquins desportivos que há para aí, e acaba nos homens que tomam conta da cabeça dos portugueses, gerindo as radiotelevisões desta terra. É uma perversidade total dizer que as pessoas não gostam de texto. Quem é que quer ver o João Reis a dizer o que o Tó Zé Não-sei-quantos rascunhou, quando o pode ouvir a dizer Shakespeare? É óbvio que qualquer espectador que fica a ver o “Não-sei-quê-das-crianças” e gosta muito do João Reis, e pode vir aqui vê-lo, é óbvio que vai ficar infinitamente mais grato pelo que ele lhe dá ao passar por esta experiência textual *violenta*, do que porque o viu na televisão a dizer aquelas vulgaridades, por muito dignamente que o faça.

Violência

Fernando Villas-Boas O que é cómico na peça é que, sendo uma experiência textual *violenta*, ela propõe, dentro dela própria, o cume da violência, na peça-dentro-da-peça...

Ricardo Pais Mas a violência aí é funcional. Eu acho que a relação com a *tragédia de vingança* é uma relação completamente cínica da parte do Shakespeare. Eu imagino-o, lá em Stratford, a rever esta coisa e deve-se ter divertido muito a pensar o quão pouco importante era o teatro. É evidente, para mim, que há algures uma espécie de ruptura com o palco... Mas, lá está, estamos a especular porque, como diz o António, das versões que nos chegaram, nenhuma delas é a definitiva. Mas há uma ruptura com o palco que noutras obras não chegou ao prelo, mas que aqui é quase ostensiva. E essa ruptura tem reflexos fantásticos porque é uma abertura fabulosa ao desequilíbrio formal e técnico-dramatúrgico. E esse convite ao desequilíbrio é de uma modernidade imensa, abrindo portas a muitas coisas para o futuro. Essa é uma das razões, penso eu, porque a obra é tão importante.

António M. Feijó Em relação à violência, penso que ela não é exclusivamente uma violência temática, que esteja lá num certo sítio, ou numa certa cena. A violência, por exemplo, da

psique da personagem principal. A violência da personagem Hamlet é a violência de um homicida. Não necessariamente porque mate, embora mate... Começa por um acidente, a morte de Polónio, e o acidente desencadeia um massacre. Mas a cabeça dele é a cabeça de um homicida antes da primeira morte por acidente. É de uma violência tal que pode ser expressa a qualquer momento. E, desse ponto de vista, o texto contém tudo aquilo que foi alvo, no futuro, de tantos objectos de natureza artística, sejam eles literários, cinematográficos, etc.

Em relação ao excesso, é justamente porque há um excesso que derrama, para além do que parecem ser as fronteiras cénicas, que levou críticos como T.S. Eliot a dizer que *Hamlet* era um fracasso artístico porque há uma desmesura ali que aparentemente não tem controlo. E não tem controlo, segundo Eliot, porque aquilo que ele está a tratar é um tópico tão desmesurado – a intuição gráfica que alguém tem da sexualidade da mãe – que não é susceptível de ser tratado por qualquer obra de arte. Portanto, isto seria uma impossibilidade constitutiva universal: «Ninguém pode tratar este tópico». Nem Shakespeare. Shakespeare tentou, e é um fracasso. A impugnação do Eliot, para quem a sexualidade releva do horror, tem que ver com essa desmesura.

Masculino / Feminino

António M. Feijó O que se tornou enigmático para mim, por exemplo, é uma figura como a Ofélia, que é dificilmente compreensível. Nós podemos recorrer a algumas coisas e dizer: «Viveu um cenário de vitimização» e estamos imediatamente em casa, e já podemos falar. Mas isso pára a conversa. Há tempos li o excerto de uma carta de Mário Cesariny onde ele escreve: «Finalmente percebi o que quer dizer a morte de Ofélia em *Hamlet*», mas não elabora. Gostaria que um espírito tão agudo tivesse escrito qualquer coisa mais. Ofélia é enigmática, de muitos pontos de vista. O Ricardo ontem disse algo que me deixou a pensar, e que talvez possa ser retomado aqui. Mas há muitos lugares sombrios naquela peça que não passam, necessariamente, só pela figura da personagem central.

Ricardo Pais Ela tem dificuldade em ser resolvida porque não é assassinada. Se ela fosse assassinada como o pai, seria mais fácil. Porque o pai é uma personagem de comédia e tem de desaparecer para a tragédia se desencadear a partir daí. O problema é ela ser, de facto, uma personagem de comédia. No melhor dos mundos, ela acabaria por casar com Hamlet ou com Rosencrantz ou Guildenstern, o que ficasse mas rico, e continuaria a pôr os cornos a esse, provavelmente com o

Rei, e Polónio ficaria satisfeitíssimo porque teria todos os prazeres da corte satisfeitos. Mas o problema é que ela é accionada por mecanismos de comédia. São pequenos mecanismos de intriga sobrevivencial, de busca de uma solução para se continuar a vida cada vez melhor. É nisto que o pai e o palerma do irmão a implicam.

AF O Ricardo dizia ontem que o pai e o irmão são personagens de comédia. Portanto, ela é filha e irmã de personagens de comédia.

RP E tem um namorado...

AF Que é o Trágico.

RP Ela não encontra o seu destino na obra porque não chega a ter opções que a dividam. Portanto, nunca pode ser uma personagem de tragédia.

AF No fundo, está entre dois bancos e cai no meio. Mas os bancos são de natureza genérica, são géneros. Aliás, até se pode brincar com a noção de género como sendo co-extensiva a “género literário” e a “género”.

RP A “género” mesmo: masculino e feminino.

AF Só no sentido em que, nesse ponto de vista do género masculino e feminino, a relação dela com Hamlet é uma contínua decepção. Isto porque o desejo dele parece imobilizado num outro lugar.

Neuroses

Ricardo Pais O único momento em que Hamlet se parece consigo próprio, em que ele não tem defesas absolutamente nenhuma, em que não se protege pela loucura, em que não se fecha sobre si próprio a repensar – é com os actores! E o momento em que ele mais questiona a sua capacidade de ser alguma coisa é precisamente quando vê um jovem actor representar um texto com aquela sinceridade. Isto é: como é que nós podemos viver sem a capacidade de produzirmos a nossa própria emoção e agirmos de acordo com ela? Ou: «Que terapia se pode usar para uma neurose como a minha?». A terapia para ele é, obviamente, o teatro. Como é para todos nós.

Quem és tu?

Ricardo Pais Quando Hamlet faz aquele manifesto sobre a sinceridade do actor e a simplicidade de meios – que é, praticamente, o que Stanislavsky escreveu sobre o que o Método devia fazer pelo teatro (essas lições fabulosas que a crítica marxista se encarregou de relegar para uma espécie de limbo mais ou menos romântico-capitalista) –, quando ele faz esta espécie fantástica de programa ético para o teatro (o próprio Shakespeare reescreve uma pequena peça rima-da, ligeiramente “em andas”, sem nada da fluência do seu próprio texto), tudo isto coloca-nos um problema muito curioso: o que é que se pretende que um actor realmente faça? Que vá às lá

grimas através de uma coisa que só pode ser extremamente artificial? E isto conduz-nos a uma questão fundamental na interpretação de *Hamlet*: Shakespeare estava efectivamente a escrever uma peça em que acreditava plenamente, ou estava, antes, a criar uma personagem autónoma e contraditória, ao limite irrepresentável?

Ofélias

Ricardo Pais A loucura de Ofélia é normalmente uma loucura suave, uma loucura virgem...

António M. Feijó Uma loucura pré-rafaelita...

Fernando Villas-Boas Passageira...

RP Pré-rafaelita. É aquela espantosa imagem de uma mulher a flutuar nas águas que marcou completamente o século passado. Às vezes é engraçado como um ícone, uma imagem, pode condicionar totalmente a leitura de uma coisa que tem 300 anos para trás de outras histórias. Mas é verdade que essa é a imagem de Ofélia: uma espécie de vítima passiva. Realmente não se percebe, pelo texto de Shakespeare, o que é que ela quer. Mas também não se percebe, pela maneira como ela é feita normalmente, a profunda convulsão sexual a que aquela miúda é forçada. Primeiro, pelo desejo natural do seu namorado, que lhe escreve cartinhas parvas de amor, ridículas, como o Fernando Pessoa as escreveu e, depois, pela maneira como ela, a seguir, reage a outra linguagem completamente diferente que o Hamlet usa com ela. Ofélia, apesar de tudo, não o quer perder porque aquele é o amor dela, é o corpo que ela desejaria ter tido. Este aspecto não passa muito nas Ofélias, deve dizer-se, e isso esvazia-as um bocado. Torna-as uma espécie de vítimas de uma demência. Se ele é tão mau assim, e ele é uma peste à solta, então mais uma razão para ela ter muito mais força de vida, muito mais vitalidade. •

Excertos de “Hermenêutica Dramatúrgica”, transcrição de uma conversa entre **Ricardo Pais** e **António M. Feijó**, moderada por **Fernando Villas-Boas** e editada por **João Luís Pereira** [Salão Nobre do Teatro Nacional São João, Fevereiro de 2002]. Documento integrado no projecto multimédia *Hamlet: Circum Navegações*. Porto: TNSJ, 2002.



Ergam Hamlet

FERNANDO VILLAS-BOAS

Hamlet caminha em plena luz. E quando nos fala já morreu.

Esta versão de *Hamlet* agora em cena é capaz de fazer sentir aquilo que perante um uso mais cerimonioso do texto de Shakespeare ainda passa despercebido: é que *Hamlet* de Shakespeare não existe, ou, melhor, *Hamlet* de Shakespeare é uma peça do século XIX.

Zorro, o super-herói latino, marcou a segunda infância dos nascidos por volta da primeira ida à lua, a geração de alguns dos artistas envolvidos nesta nova produção de *Hamlet*, incluído o mestre esgrimista Miguel Andrade Gomes. Fê-lo com o seu profundo sentido de *mise-en-scène*: só entrava em combate quando a cena estava composta ao seu gosto e cálculo, e marcava de morte, mais do que matava. Hoje o figurão está quase esquecido, mas na cultura popular deixou esse emocionante gesto coreográfico da assinatura no corpo dos adversários, e o gosto da espera pela tirada retórica de saída.

Houve quem descrevesse Hamlet justamente por essa marca de morte e premeditação cénica. Se não mata, em todos aponta a última sombra. Prepara cada cena em que entra, para depois a revirar, à espada, ou com *punhais de dizer* – para glossar uma expressão sua.

A ideia de Hamlet como uma espécie de desordeiro nocturno com má pontaria, assassino introvertido, filósofo anémico que só se emociona antes da hora do galo, tem de ser também ela revirada, ou então o boneco não volta à vida. Uma via arrojada do trabalho criativo sobre *Hamlet* é justamente aquela a que esta encenação se atira com sete instrumentos (sete é como quem diz...): a de *Hamlet* como um mundo de teatro em que todos são actores e encenadores em competição mortal (sim, Ofélia também). Não faço literatura: todos encenam as suas farsas e engodos, em concorrência com Hamlet. São muitas as cenas congeminadas, muitas as metáforas de teatro para figurar actos e emoções, e muitas as entradas em cena sujeitas à mesma caricatura mórbida da ansiedade do palco que é o verdadeiro medo da morte (este, para mim, um tema da peça, que esta encenação conhece).

Em *Hamlet* todos premeditam o que vão fazer e fazer acontecer. Todos estão a fazer teatro. Se não veja-se: esta encenação abre com o momento-chave da conspiração de Cláudio e Laertes para o assassinio de Hamlet: tratam da produção e montagem de um aparente concurso de esgrima, e discutem os adereços mortais: espadas, uma com veneno, cálice, também envenenado. Combinam até o momento da deixa para dar a Hamlet o cálice com veneno, caso a estocada não chegue, para tudo parecer credível ao público (o que está em cena...). Escolhem o seu palco: a igreja não. Cláudio diz que o esquema deve ser bem preparado, ou então era melhor não *ensaiá-lo*.

Polónio é o protótipo do mau encenador, que não sabe prever as consequências daquilo que arquitecta, nem tão-pouco se previne do talento solto dos seus actores. Não reconhece valor à poesia em cena, ou seja, não a entende e sente em tempo útil (morrerá por isso). Arma a cena do enxovalho de Ofélia – em que ele próprio escolhe e ensina a marcação! – mas escapa-lhe o sentido da peça. Arma a cena do confronto entre Hamlet e a mãe, e paga com a vida o mau plano (porque não percebeu a tempo uma metáfora e não se protegeu!): «Que é isto? Uma ratazana!».

O encaixe sucessivo destes mecanismos não tem limites, no grande conjunto do texto, dos textos, de *Hamlet*. (A cena da conversa com o coveiro especulativo, que se oculta agora e vimos em 2002, ou seja, que vimos noutra peça, é um ostensivo exercício de representação do conflito do actor seguro com o bom improvisador – o salto das cenas do cemitério nesta encenação, aliás, leva ao achado de um final que desafia como inútil qualquer descrição detalhada, tal a sua subtilidade dramática: Horácio e Hamlet acabam numa terra de ninguém, num tempo suspenso, a ver a guerra e a miséria humana ao fundo, depois da conversa de Hamlet com o Capitão sobre o massacre de vinte mil homens por uma «nesga de terra» da Polónia. Hamlet despede-se de si mesmo, numa espécie de refrão que só vive em cena e não se descreve aqui.)

Fortinbras, o príncipe exemplar, faz na segunda cena desta versão cénica o elogio fúnebre de Hamlet, que bem ilustra o sentido carregado de ilusão teatral deste texto, que esta encenação

anima e ilumina e faz soar em extremo:

«Que quatro capitães/ Ergam Hamlet como soldado nesse palco./ Que provável era, fora ele a tal requerido./ Bem real nisso se mostrar...». Como se dissesse: que pena ter terminado assim a carreira deste Primeiro Actor.

Afora o que veio das velhas fantasias mitológicas de deuses disfarçados de gente a virem mexer no mundo dos mortais (para malvadezas pornográficas e para obras exemplares) é Hamlet de algum modo a matriz de todos esses heróis empolados que, como Zorro, de todos o mais artesanal, seja, teatral, são afinal figurações do actor e das suas duas vidas. Os seus camarins são cabinas telefónicas, laboratórios inconcebíveis, ou calmos sótãos texanos à hora da *siesta*. Mas em todos eles há uma fúria de saltar da sua primeira figura civil, inapta, disléxica e tímida, para o boneco potente que sabe das lástimas humanas e domina sempre uma retórica inflexível, por mais curta... Para não falar dos vilões. Há lá boneco mais hamletiano do que o terrível Joker, inimigo mortal de Batman e de Gotham City (uma espécie de Avenida dos Aliados ampliada em Metrópolis)? O homem que tinha uma cara e lha roubaram, e em raivosa melancolia odeia todas as caras? Que diz ele às mulheres, sobre as suas máscaras de pintura?...

Quem tiver escrúpulos de Alta Cultura em relação à manipulação do texto de *Hamlet* de Shakespeare – de qual deles? – talvez se deva lembrar de que nos cumes dessa Alta Cultura estão os supermercados e as grandes bolsas das artes plásticas ou os bailes de debutantes de Viena de Áustria, fenómenos sofisticados de cultura como coisa diferente da criatividade. E quem diz os bailes de Viena diz a Royal Shakespeare Company, que pelo menos nos anos de 1980 um crítico certo como o archeiro suíço tratou por *Royal Tourist Attraction*.

Quando penso na dramaturgia de *Hamlet* lembro sempre a intuição que o crítico romântico William Hazlitt teve do poder de inclusão e da amplitude poética e técnica do teatro de Shakespeare, que transgredia a sua própria capacidade descritiva e horizonte de casos exemplares: «O que caracteriza Chaucer é a intensidade; Spencer é o distanciamento; Milton é a elevação; Shakespeare é tudo».



No espectáculo que Ricardo Pais montou em 2002, o actor João Reis ficava como só contra a última cortina, a dizer o que foi então escolhido para último verso: «O resto é silêncio», cortada a restante cena das homenagens fúnebres e despedidas. Independentemente do controlo das pausas por parte do actor, dos efeitos cénicos, sonoros, ou silêncio e vazio circundantes, hoje não consigo acreditar que aquele meio-verso fugidio alguma vez possa competir com um pano de cena ou jogo de luzes final. «O resto é silêncio» aparece-me agora como um eco da chamada de bastidores: «Pano!».

Se sinto isso com clareza é muito graças a esta nova versão, que supera energicamente, como ainda é deveras raro, a crença novecentista de que *Hamlet* só pode ser feito em crescendo, e o protagonista é um bólido emotivo implacável em ascensão poética às Alturas.

Entre os actores do nosso idioma com a matriz física capaz de servir a personagem de Hamlet, João Reis atingiu o estado de autoridade vocal à altura de ser o eixo de uma peça já congelada para assentar por inteiro no protagonista – mais do que *Macbeth*, mais do que *Otelo*, mais do que *Rei Lear*.

O grito «Ah, fora com isto! Fora!» nunca me tinha parecido capaz de chegar a roupa ao pêlo em português, até agora, e isto não tem a ver directamente com a força da tradução (em amplitude metafórica que faz justiça à fonte, e respectiva potência prosódica), nem tem a ver com microfones.

A presente remontagem dramaturgica agrava a pressão interpretativa sobre o protagonista. Só duas figuras contracenam verdadeiramente nesta interpretação: Hamlet e o seu maestro Vítor Rua, que está em cena, e instiga as figuras animadas a marcharem, a cantarem e a lutarem ao seu comando sonoro: os actores como títeres da parafernália musical traduzem plasticamente, afinal, o ponto de vista do próprio Hamlet sobre aqueles que o rodeiam – assim projecta ele a vida sexual que Ofélia promete como «bonecada a mexer», por exemplo.

Só a Hamlet parece ser concedido espaço pelo maestro mestre de cerimónias, quando, por exemplo, pára para começar a dizer um dos excertos mais completos: «Agora estou sozinho./ Ah, que miserável e trópega criatura eu sou!...». Quem viu a versão de 2002, ou quem tiver em mente o total da massa de texto, ou o molde mais ou menos corrente da peça, pode *sentir* de pronto a arte mecânica da presente montagem, em termos de pura racionalidade e dinâmica cénica, e até, mais em particular, de contenção severa daqueles eventos poéticos desejados da praxe

hamletiana que são os monólogos, de costume tratados, entre entusiasmo e afectação, como na ópera as árias. Estes são agora os mais inteiros momentos de teatro, em que o tempo abranda para trazer de volta algo do Hamlet do velho conto.

Mas nesta versão o protagonista já não está perante o desafio convencional de criar e manter alguma forma de *suspense*, por mais ou menos simbólico que fosse, quanto ao desenlace da história, e nem sequer quanto aos estorvos da sua vida interior, como estações de uma via a caminho de sacra. Sim, *Hamlet* já não é uma alegoria cristã. A morte de Hamlet é agora uma autêntica cerimónia de iniciação. Passamos todos com ele para o lado de lá e, despojados como ele dos liames da carne e das quezílias da sobrevivência, vamos ver como soa todo o desastre, em picos musicais e respostas poéticas.

Se esse abandonar da grande corrida para o sacrifício é um dos primeiros grandes golpes criativos desta versão, para os espectadores mais viciados na personagem só pode, ainda assim, parecer natural. Ou seja, Hamlet assombra de tal modo o nosso imaginário que não se pode já acreditar que seja possível, ou faça falta, instaurar-se alguma ansiedade climática em relação ao destino da personagem.

Sempre que Hamlet entra em cena – em qualquer encenação que queira alcançar algum *pathos* – já está morto; ele e o Fantasma estão exactamente no mesmo plano. A versão de 2002 ainda investiu numa variante *spooky* do Fantasma, como um típico cumprimento recreativo do encenador à tradição. Mas, depois do primeiro cinema sonoro e dos posteriores efeitos coloridos, qualquer Fantasma aluado soa tão tétrico como o rodar das bobines e parece tão mórbido em cena como Bela Lugosi a esfregar as mãos e a arrebitar as sobranceiras vincadas no pó de arroz.

Peter Brook tentou de outra maneira o mesmo tipo de superação da fantasmagoria *belle et horrible*, arrancando a sua encenação com o monólogo «Ah, que esta carne tão, tão sólida se fundira,/ Coara e escorrera líquida como orvalho...» (dito em cena em tradução francesa desbastada), deitando fora toda a perseguição à Alma Penada, transformando desde logo Hamlet em mais uma sombra, negra entre sombras coloridas, todas imponderáveis, de tal modo que o Fantasma é um caminhante sereno e silencioso, e bom ouvinte, tanto quanto Hamlet é leve e súbito a mover-se no espaço.

Diga-se: com a presente encenação deixamos – para sempre – a hipnose romântica, a espiral declamatória que todos ainda temos no sótão da imaginação – o que em versão lusa será qualquer coisa como um Hamlet no claustro e corredores

do Palácio da Pena, em pleno Outono, a articular enregelado o idioma bota-abaixo-o-casarão de um D. João de Castro. Ou, em equivalente anglosaxónico, aquilo que o crítico americano Robert Brustein descreveu, também à custa do cinema e de um actor que lá no fundo admira, pegando no filme *Hamlet* de Laurence Olivier, de 1948, já de si uma síntese de hábitos de cena: «A ideia de introspecção de Olivier foi a de cerrar os olhos, trincar todas as consoantes, e deixar a câmara andar à roda da sua cabeleira alourada como se fosse um pardal a pensar onde deixar as cagadelas».

A pose do príncipe a fazer-se às rochas do Cabo Espichel acabou. Agora a intensidade está na pressão posta sobre os momentos de dicção, acoçados pelo vídeo, por ampliações e distorções sonoras, apertados em curtos silêncios ou mesmo sobrepostos e obrigados a resistir à pausa musical, milimetricamente calculada nos ataques locais e na distribuição das intensidades, obrigando os actores a um combate cronométrico com o seu ritmo, para consolidar o conjunto.

Roubo mais um pequeno extracto de Brustein para tentar aproximar-me do que quero dizer. Vem a propósito, já que reproduzo o embaraço que o próprio Brustein sentiu depois de assistir a *Hamletmaschine*, de Heiner Müller, outro confronto criativo sem rede com o texto shakesperiano: «O que acontece não é fácil de descrever, porque se trata mais de uma viagem (*trip*) sensorial do que de uma série ordenada de acontecimentos».

Em vez de tentar conter esta *viagem sensorial* nalguma rebarbativa enumeração, chamo só a atenção para um dos seus picos nas canções da loucura de Ofélia, pequena série de três começada com «Como hei-de teu amor distinguir», em que Luísa Cruz acompanha e leva ao grau mais acerbo uma espécie de canção de ninar-e-morrer, cintilante e infantil, ao mesmo tempo comovente pelo delicadíssimo destrambelhamento, contrastado, por exemplo, pela presença fugida dos *Looney Tunes* de um novo Polónio tornado corcunda corneteiro.

Só me parece útil justificar a minha tirada sobre *Hamlet* não existir e confortar os espectadores desconfiados de cortes e costuras e construções e demolições à roda do texto de Shakespeare.

Ora, nunca é de mais lembrar que, se alguma coisa é certa a respeito do texto de *Hamlet*, é que ninguém pode saber ao certo qual foi a sua última forma, e que, aliás, até é provável que essa última forma nunca tenha chegado a acontecer. O que também é certo é que o próprio Shakespeare alterou a peça várias vezes para a cena, tirando e acrescentando cenas, e que o conjunto do texto que chegou até nós é bastante mais do que o su-

ficiente para fazer uma peça, para além de contraditório nalgumas das suas partes. Ou seja, por um acidente histórico muito sofisticado estamos obrigados a continuar o corte e costura que ele nunca terminou – ou nunca quis terminar.

Mexer no texto de *Hamlet* é mais legítimo do que fingir que aquilo que nos chegou é um objecto inteiro. É de lembrar, mais uma vez, o que disse William Empson: «Com aquela personagem principal a peça nunca poderia assentar».

Quem aparecer a oferecer o *Hamlet* “genuíno” está a vender colchas aos pares e a oferecer panelas. A colação das duas e meia versões independentes do texto que chegaram até nós resultou no gordo conjunto sobre o qual a tradição interpretativa tem meditado, conhecido em inglês como “The Entirety”, ou a “A Coisa Toda” (a lembrar “A Entidade”). Daí a sentença de um crítico que é um irritante e amável bota-de-elástico (atreve-se a não reconhecer qualquer mérito ao que o teatro do século XX fez com *Hamlet*!), o senhor Philip Edwards, editor da edição New Cambridge: «A Coisa Toda é um monstro». Houve tentativas heróicas de pôr Aquilo em cena, o que resultou em representações de seis horas. Nos anos de 1930, houve várias retomas no Old Vic. Sempre esgotadas...

Esta corre mais ligeira. A propósito, quero só insistir numa das fortes invenções desta versão de *Hamlet*, o seu final, cujo segredo ainda assim não quebro. Algumas das últimas coisas que desta vez Hamlet diz ao amigo Horácio vai dizê-las não já antes do duelo-catástrofe final, mas antes do fim da peça, antes do que há-de vir, que deixamos de saber ao certo o que é, e que se torna incerto e infinito... Horácio pede a Hamlet que reconheça que não está pronto para o duelo. Este responde, compondo um claro emblema do risco criativo do teatro, na voz da sua personagem mais incerta, e um emblema da gana do espectador que o acompanha:

«Nem pensar. Desafiamos augúrios. Há uma providência particular até na queda de um pardal. Estar preparado é tudo. Se homem nenhum, de nada que deixa, nada sabe, que importa se cedo é forçado a partir? Deixa estar».

Pedindo desculpa por falar tanto de pormenores técnico-tácticos do uso do texto, lembro como estamos em tempo de os merceeiros de grande escala comentarem os projectos artísticos e tentarem ensinar-nos que o rigor está só do lado do dinheiro. Convido o espectador a gozar o barulho e fúria do espectáculo, mas a admirar também o trabalho entregue à construção de toda a máquina. Um convite shakesperiano muito humilde e vulgar. •



As quatro paredes de Hamlet e seus ocupantes

ANTÓNIO LAGARTO

As primeiras conversas com Ricardo Pais sobre a utilização de um dispositivo cénico delimitado por 4 paredes, a partir do espaço pictorial enunciado pelos quadros de Francis Bacon, datam de há bastantes anos. Nele, o indivíduo é apresentado num espaço vazio delimitado por paredes apenas sugeridas pelas pinceladas que definem os cantos ou arestas. Aquelas paredes são como que interrompidas pela demarcação daquela fronteira, materializada pela própria pincelada que define a aresta, como se não se tocassem! Aquele conceito de espaço, onde a 4ª parede virtual é a própria tela, sempre me fascinou pelo modo como encapsula o indivíduo dentro daquela noção de vácuo, de onde o ar parece ter-se esvaído pelas frestas definidas pelas arestas. Quando começámos a abordar este *Hamlet*, o Ricardo referiu-se àquela nossa conversa e de imediato parti nesse sentido, que até aqui nunca tínhamos exactamente explorado.

Por diversas vezes, em espectáculos do Ricardo Pais, encapsulámos o espaço, fechando-o com a 4ª parede, caso do tule frontal da *Castro*, que fechava completamente o espaço do palco, aceitando a convenção estabelecida pelo prosaénio. Em *Fausto*. *Fernando*. *Fragments*. era diferente – a 4ª parede (sólida e com um rasgo horizontal) fechava, não o palco propriamente dito, mas a caixa autónoma, com paredes, tecto e chão, que formava o dispositivo cénico.

Em *um Hamlet a mais*, não é o conceito de caixa ou contentor que se enuncia, mas o de gaiola, de cela, com 4 paredes que não se tocam, semi-transparentes, e que encapsulam um espaço virtual de levitação. Este espaço tanto pode ser de cela monástica, como de prisão, hospital, labo-

ratório, central nuclear, *bunker*, nave espacial... A sua virtualidade é reafirmada pelo facto de as 4 paredes serem num material tipo ecrã, semi-transparente e branco, através do qual se pode perscrutar o espaço interior e o que está para além da caixa, nas suas 4 faces, definindo fronteiras entre o *ser e não ser*... As paredes, ao não se entretocarem nos cantos (ou arestas), criam aí uma fresta por onde o *ser* se pode esgueirar e assim transformar-se.

Ao dimensionar as 4 paredes/ecrãs a uma escala bastante aproximada da humana (2,80 metros de altura por 7 metros de comprimento), ao assumir a presença dos cabos de suspensão, ao deixar que qualquer uma das paredes permaneça sempre à vista, mesmo quando elevada acima das cabeças das personagens, criou-se essa noção de levitação, equilíbrio instável, gaiola suspensa. Este aspecto é ainda mais acentuado não só pela cor cinza claro do quadrado demarcado no chão do palco, como pelo posicionamento oblíquo e descentrado da “gaiola” sobre aquele chão.

Aquela dimensão quase humanizada dos ecrãs afasta por completo a noção de ecrã de cinema para os transformar num suporte de imagens semi-reais/semi-virtuais (a dimensão das personagens apercebida através deles), de luz e de vídeo, evanescentes à sua própria superfície.

Um Hamlet vestido de negro (de acordo com o texto original), contrastando com as outras personagens todas vestidas de branco, isola-o como indivíduo dentro daquela gaiola também branca, acentuando ainda mais aquele ser em busca da sua própria identificação, qual homem de hoje confrontado com a esquizofrenia do mundo actual e... com os outros duplos.

Aqueles casacos brancos, semelhantes, compridos (até ao chão), de todas as outras personagens ou “clones” – podendo ser batas ou guarda-

pós que os protegem e transformam – demarcam a presença do *ser* hamletiano.

Tanto os fatos de esgrima como os casacos têm a qualidade de as camuflar e confundir com o espaço envolvente, como se de fantasmas se tratassem, e a única realidade (ou irrealidade) fosse a de Hamlet. Este Hamlet tanto pode ser um alquimista, como um investigador científico ou um carrasco perdido numa qualquer máquina do tempo.

A naturalidade com que os actores se transmutam e transformam à nossa vista, mudando de roupa em cena, num vaivém que flui de dentro para fora da gaiola, contribui para a enorme leveza da acção, que é à partida um dos princípios fundamentais desta cenografia, e para a des-sacralização do espaço cénico, ritualizado pela “performance” dos actores. •



Hamlet, fractalidades

ANTÓNIO CABRITA

Se Richard Burton, que traduziu *As Mil e Uma Noites* e sulcou África em demanda das fontes do Nilo, confessou ter escrito a sua enciclopédia no fito de desembranhar uma melancolia crónica, pode a melancolia de Hamlet ser menor?

Shakespeare, nesta peça, multiplica os espelhos, as simetrias, as comparações. Hamlet sente-se um “príncipe de palha”, que vale dez por cento de Fortinbras, como Cláudio do irmão a quem usurpou o trono e a mulher. Ambos acedem à sua realidade como a um *décor* esburacado pela ausência dos princípios. Ambos imagens desfocadas, aparências de um ideal que o destino refractou numa «metade pior», fantasmática.

«Vou arrastar estas vísceras para o quarto ao lado», atrai Hamlet à mãe, depois de acusá-la de ter menos memória e vergonha que uma besta irracional. E contudo o pendor raciocinante do príncipe é uma armadilha. Mesmo quando se interroga se deve, «como uma puta», descarregar o seu coração pelas palavras, o seu diagnóstico depende delas, gralha com pilhas duracel: *words, words, words*.

Hamlet adivinha em Fortinbras o seu avatar sublime mas, ao olhar para tudo segundo o ponto de vista da doença, a sua consciência é, no dizer de Northrop Frye, «um princípio de morte, um recuo diante do acto», brotando-lhe as palavras como metástases indefinidas da identidade.

Em *Hamlet* os problemas nunca deixam de ser levantados, mas mil alçapões mentais impossibilitam a sua resolução, e não podia ser doutro modo: na óptica do virtual o real não passa de vestígio — é um cadáver de referência. Daí que esta peça seja, segundo Frye, a mais claustrofóbica das peças e um lugar onde corre uma tragédia sem a lebre da catarse.

Neste contexto, a opção cénica por uma caixa multi-funcional, que reenquadra nos seus estritos limites actos e emoções, é coerente. Dentro da caixa a tragédia evolui numa espécie de “formato bonsai”, por notações gráficas que o movimento da esgrima ou as opções dramatúrgicas — o texto está reduzido aos ossos que a memória cristalizou em convenção — acentuam. E quando literalmente a caixa se converte em “caixa de música” joga-se/brinca-se com a abstracção que emerge da perversa impotência de Hamlet, onde os seus conflitos devêm “imagens de repertório”. Porque em Hamlet pensar é um *gadget*.

Ou seja, Ricardo Pais subtrai *Hamlet* do terreno pesado da ontologia para o devolver à trajetória dos “géneros” e claro que, diante dos “géneros”, uma ventilação possível supõe a paródia, o “teatro no teatro no teatro...”. Ainda que não só, como veremos.

Duas outras opções me parecem consonantes. O uso dos microfones como marcadores da elocução, por exemplo, solução que visa mais que um mero “efeito de encenador” ou um aparato “pop-brechtiano” (não receemos os paradoxos). Quando Hamlet diz do fantasma: «Vou chamarte Hamlet, rei, pai, real dinamarquês», pronunciando cada um destes atributos a um microfone diferente, está a enumerar o feixe de energias que se concatenam numa personalidade e a fazer do corpo — em incessante trânsito, de microfone para microfone — o palco da batalha entre as inclinações que inscrevem em cada ser uma multidão.

Para um oriental o célebre “penso, logo existo” de Descartes pareceria o cúmulo do absurdo. Um monge zen diria “sendo, o pensamento pode invadir-me”. E para a “ontologia isabelina” a coisa não era dissemelhante: o homem era invadido por elocuições que reflectiam toda a gama das

afinidades do homem com o anjo ou com a besta (cf. E.M.W. Tillyard ou Theodore Spencer). Podemos supor que cada um destes influxos escolheria um microfone diferente — pois estamos aquém da linha divisória fundada pelas ilusões da psicologia.

Curiosamente, é aqui que se entronca o menor apreço de Wittgenstein pelo bardo inglês. Para Wittgenstein, a soberania e a singularidade manipuladoras que se encontram na espectacular habilidade de Shakespeare geram uma significação meramente “fenoménica”. E a simples *fenomalidade* não é fiel à realidade da vida.

É uma estranha objecção, mas ainda que fosse exacta isso traria Shakespeare para mais próximo de nós, neste universo de imagens e de um sujeito miniaturizado, fractal, que «já não sonha com a sua imagem ideal mas sim com uma fórmula de reprodução genética até ao infinito» (Jean Baudrillard).

Hamlet ejecta (não emite) as palavras como se fossem “câmaras virais” — uma potente forma de auto-exclusão pela inscrição genética de um eco fenoménico no outro (e daqui o escândalo do corpo, a culpabilidade do sexo). E por isso me parece acertado e inteligente o uso das mini-câmaras-vídeo na peça e a reprodução das imagens nas paredes da caixa, que se tornam ecrãs.

A característica do objecto fractal é que toda a informação relativa ao objecto está encerrada no mais pequeno dos seus detalhes. Quando Hamlet pega nas câmaras e nós vemos o seu rosto fragmentado ou as orelhas dos seus interlocutores, estamos a ver a acção do seu próprio cérebro, a sua refracção instantânea e sem profundidade. Ficamos inapelavelmente diante duma afluente impossibilidade de catarse.

O modo da peça começar como uma espécie de *trailer* que contém em si a síntese e o fim da peça,

e de terminar em suspensão — o espectador é que tem de realizar o *raccord* do final com o princípio afim que se feche o arco da tragédia — só o comprova. Trata-se duma sessão contínua, como no ADN, como nos fractais, como na solidão que só tem por armas as suas projecções.

Que Ricardo Pais nos faça divertir e rir com a matéria impenetrável da solidão humana é uma das virtualidades do teatro; que utilize a tecnologia para nos advertir que a transcrição sem memória das (mil-)imagens não apaga ou elude no fenoménico a saudade/radiação dum princípio de identidade que re-ligue o absoluto e o relativo, é o que lhe legitima este tipo novo de teatralidade, que serve a palavra sem se encerrar num claustro/método “puro”, e antes não teme usar os meios como um berro contra a melancolia.

Porque afinal de contas “há mais coisas no céu e na terra do que se sonha na filosofia” e a natureza do homem será sempre, como nas diferentes escalas fractais, semelhantemente paradoxal. •



Um Hamlet com música dentro

JOÃO LISBOA

Em *O Mercador de Veneza*, Lorenzo declara: «O homem que não traz nenhuma música dentro de si, nasceu para a traição, para o engano ou para a rapina». Na totalidade dos textos de Shakespeare, há a indicação para se incluir pelo menos uma centena de canções. Nos banquetes, nas procissões, nas serenatas, nos duelos e nas batalhas, a música deveria necessariamente marcar presença. A música utilizada “sugestivamente”, como inserção incidental, puramente diegética, efeito calculado de intenção poética e dramática, recurso facultativo, mero adereço funcional, exigência de ordem dramaturgica? E quinhentos anos depois do século XVI? Em *um Hamlet a mais*, música a mais ou a menos? E como? Criada através de que meios e filtrada através de que conceitos?

Vítor Rua Neste caso, há três níveis de música: escrita (três ou quatro canções para a Luísa Cruz), improvisada (em tempo real com os actores, nas situações dos duelos, por exemplo, com *scratch* nas guitarras de 18 e 8 cordas) e em computador, através da criação de fundos electrónicos e texturas, um trabalho em que, embora ensaio a ensaio tenha sido recriado, antes houve uma pré-composição. Trouxe imensos objectos e fontes sonoras que, a pouco e pouco, tenho vindo a reduzir. Neste momento, além de um ou dois instrumentos de percussão, estou a utilizar um instrumento indiano de cordas que parece uma máquina de escrever, o bul bul futang, e que pode ser executado com arco ou plectro. Há também situações com *samplers* que têm de ser disparadas de acordo com os gestos. Neste momento, deve haver quase trinta CDs desde que comecei a trabalhar sobre a peça. Desde há três

dias, foram substituídos uns quatro ou cinco temas. É um *work in progress*. Num dia em que já ia em vinte e poucos CDs gravados, às três horas gravei a versão “x”. Às cinco, passou à versão “y”. Quando acabou o ensaio, depois de mais umas quantas alterações, nasceu a versão “z”.

Mas para que serve a música no teatro? Para contrariar o excesso de realismo dos corpos demasiado fisicamente presentes no palco? Uma inversão da inversão da “suspension of disbelief”? Como lubrificação sonora das inevitáveis mudanças de cena? Como decifradora da potencial ambiguidade das imagens, esse “terror dos signos incertos” de que falava Barthes? Que decisões de ordem estética e funcional têm de ser irremediavelmente tomadas: quais os momentos da peça em que a música intervém, porque razão intervém (sublinhado, contraponto, comentário, contraste, fundo?), quando não deve intervir? E haverá alguma contaminação, hoje, entre a linguagem da música para o teatro e a da música para o cinema e/ou vídeo?

Vítor Rua Qualquer compositor que trabalhe hoje com esses *media*, defronta-se com esse tipo de problemas. Nunca foi editado até hoje em CD nenhum trabalho meu de música para teatro, cinema ou dança. Por outro lado, já foram publicados vídeos de alguns desses espectáculos. Nunca senti a necessidade nem uma justificação plausível para autonomizar a música criada para esse género de circunstâncias. Em *um Hamlet a mais*, desde que começaram os ensaios, tem havido alterações constantes. Há que fazer escolhas e tomar decisões permanentemente que, depois, em função de outras posteriores, podem eventualmente vir a ser alteradas. Desde o início, o Ricardo Pais desejou que houvesse muita música nes-



ta peça e que eu estivesse presente em palco. As primeiras coisas que eu enviei foram solos de guitarra com distorção, muito longos, com cerca de dez minutos, coisas, às vezes, muito abstractas. Depois, comecei a enviar pequenos motivos, texturas e padrões, em que procurava averiguar se poderiam servir como base para os monólogos do Hamlet. A seguir, tentei introduzir elementos concretos como chuva ou sons de trovoada que se poderiam ou não articular com os fragmentos de música electrónica ou acústica.

Vejo esta peça como uma *suite* super longa em que tenho oportunidade de passar por muitos estilos musicais mas também atravessar e rever diversas das minhas fases como músico: pude, por exemplo, voltar a certos períodos minimalistas de bases e estruturas de sintetizador, embora não sendo já aquela minimal-repetitiva pura (o Monk, se calhar, diria “repetições erradas” ou “erráticas”), regressar a instrumentos que há muito não utilizava ou dedicar-me à improvisação já não com outros músicos mas sim com os actores. Houve ainda a concepção de pequenos módulos de “música de época” que são muito mais a minha memória da música isabelina, barroca, clássica do que a música da própria época de Shakespeare. Uma síntese em que se articulam deliberada e “incorrectamente” épocas e instrumentos errados como kalimba ou piano preparado. Se me encomendassem música para uma determinada situação em que, por exemplo, alguém liga o rádio e se ouve um tango, iria ter de investigar e depois ver de que forma é que poderia construir o meu tango ou o meu pastiche de tango, utilizando técnicas menos ortodoxas ou que introduzam alguma fragmentação. Por exemplo, modificando as relações entre *background*, *foreground* e *middleground* sonoros. Basta, às vezes, alterar um conceito para surgir uma música completamente diferente. Em vez de um bandoneon, usar uma marimba ou um som electrónico. Em cada situação, utilizo métodos e técnicas diferentes consoante o encenador, realizador ou coreógrafo com quem estou a trabalhar. Quando trabalhei em dança com o João Fiadeiro ou o João Galante, houve situações de improvisação total – quase como se estivesse apenas a dar um concerto – mas em que os movimentos corporais deles me serviam como partitura.

Pastiches caricaturais de música isabelina, *mock baroque*, esqueletos descarnados de *trip hop*, corais weill/hollywoodianos luciferinos, *lieder* deliberadamente estropiados, sismos e vendavais sonoplásticos, o uivo de um theremin (manipulado pelos próprios actores) que actua como amplificação do próprio discurso e das assom-

brações do espírito das personagens, distorções, repetições neuroticamente obsessivas, fundos sonoros monocromáticos, sublinhados irónicos e grotescos, estridências de *scratch* em dezoito cordas, caixas de música e realejos de circo. Como se faz disso um todo organicamente articulado?

Vítor Rua A pouco e pouco, vamo-nos apercebendo da existência de unidades temáticas: os sons que estão ligados à corte, as canções que a Ofélia canta, os sons que se relacionam com os monólogos do Hamlet, depois a repetição (embora alterada) de alguns desses motivos. É o trabalho mais complexo que já alguma vez fiz para teatro, cinema ou dança. Em todos os sentidos: desde as músicas pré-gravadas, à composição, improvisação e texturas, quer pela necessidade de estar presente ao vivo e de participar diariamente nos ensaios com os actores. Nas três canções da Ofélia, partiu-se do *lied*. As primeiras coisas que eu apresentei eram para piano e voz. Como referência, tinha os *lieder* de Strauss, embora não tenha feito, de maneira nenhuma, *lieder* “à Strauss”. Aí, o Ricardo pediu-me “uma coisa mais *roxy*”. Tive de interpretar o que ele pretendia significar com aquilo porque, às vezes, pode não ser exactamente o que parece embora já haja um grande grau de entendimento entre nós.

Tinha Shakespeare quarenta e três anos quando subiu à cena em Mântua a primeira ópera histórica, o *Orfeu*, de Claudio Monteverdi. Passavam duzentos e setenta e nove anos da morte de Shakespeare quando, em 1895, o cinema surgiu pelas mãos dos irmãos Lumière, no Grand Café do Boulevard des Capucines, de Paris. Poderá **um Hamlet a mais** – por via das intervenções de Vítor Rua – ser já mais ópera/cinema, ópera/vídeo, ópera/vídeo/teatro, electro/techno/cine/ópera (ou teatro musical ou...), do que propriamente “apenas” teatro?

Vítor Rua Absolutamente. Nesta peça vai haver microcâmaras, vai haver transformação *live* dos vídeos pré-gravados, sons pré-gravados e improvisação *live*, vai haver um sistema fantástico de espacialização do som... De repente, estou perante um espectáculo em que, para mim, é como fazer música para uma ópera (ou para teatro musical, como dizia o Kagel), ou que tem mesmo aspectos cinematográficos no criar de tensões e atmosferas.

Não será qualquer música suficiente para acompanhar uma determinada cena? Uma músi-

ca aplicada a um diálogo, a um movimento de cena, não produzirá um efeito sobre eles, tal como quaisquer duas palavras que se juntem produzirão um sentido diferente do que cada uma possuía separadamente, impondo o leitor/espectador automaticamente um sentido a tais combinações? Jean Cocteau sonorizou alguns dos seus filmes segundo o princípio da “sincronização acidental”: pegava na música de George Auric cuidadosamente escrita para cenas específicas do filme e, deliberadamente, aplicava a música errada às cenas erradas. Existirá, então, uma inevitabilidade de determinada música acompanhar esta ou aquela cena, estas ou aquelas palavras, ou haverá ainda algum proveito estético a retirar dos jogos de “encontros fortuitos”?

Vítor Rua Uma das músicas que vai ser utilizada como fundo para um dos monólogos do Hamlet era, inicialmente, um dos *lieder*. A proposta que apresentei para o segundo monólogo acabou por ser utilizada no terceiro. Houve muita reutilização e redistribuição de material musical que, originalmente, deveria ser aplicado em situações muito diversas daquelas a que acabou por ficar atribuído. Numa peça que escrevi para um programa da Orquestra Utópica (*Serial Killers*, dedicado a Schoenberg e ao serialismo), procurei aplicar a teoria da Ordem Zero de Markov em que a ordenação de uma determinada série numérica acaba sendo irrelevante. Embora não compreendendo muito profundamente o conceito matemático, perguntei-me se, aplicando-o à música, não poderia obter resultados positivos: se é irrelevante a situação no espaço horizontal e vertical de qualquer evento sonoro, poderia aleatoriamente colocá-los em qualquer sequência ou sobreposição. Concretizei isso numa peça a que chamei *Arbeit French Fries* na qual quase me limitei a ordenar por *cut and paste* os diversos solos e peças que escrevi (em tonalidades, ritmos e tempos diferentes). Também, muitas vezes, um som para determinada imagem ou situação tanto poderá ser esteticamente funcional ali como noutra qualquer. Ou como reforço. Ou por contraste. Tanto posso acompanhar o sentido da dramaturgia da peça e sublinhá-lo como contrariá-lo. No terceiro monólogo do Hamlet, há um crescendo sonoro que nunca chega a ser resolvido. O actor deve contrariá-lo, deixar absolutamente de o ouvir.

A “música de cena” deve ser “ouvida”? Deve satisfazer-se com a condição de funcionalidade tendencialmente subliminar? O compositor cria música constrangidamente intersticial, fica limitado, preso de movimentos, deseja ter mais es-

paço, sonha com uma inversão de papéis em que seria o tempo e o modo da música a ditar os andamentos e o rumo da dramaturgia? Trata-se apenas de decoração de interiores, de mera cenografia sonora, ou isso é apenas parcela integrante de uma ecologia estética maior, de um todo orgânico condenado a fazer sentido por via da coerência das partes mas independentemente do “egoísmo” de cada uma delas?

Vítor Rua Na maioria dos casos, concebi a música segundo as indicações do Ricardo Pais. Mas também existiram outros em que senti que devia arriscar e não deixar em silêncio determinados momentos. Ou ainda, por sugestão do próprio João Reis, aconteceu a criação de “poeiras” sonoras que, de algum modo, procuram traduzir um pouco um certo estado de insanidade. Eu nunca penso que aquela música haverá de ser publicada um dia. Mas é verdade que, muitas vezes (como acontece com os solos de guitarra que têm vindo a ser progressivamente encurtados até pela cada vez maior rapidez das mudanças de cena), as circunstâncias e as exigências expressivas da peça podem ser mais importantes do que a lógica propriamente musical. Nunca sinto é qualquer contrariedade quando isso acontece uma vez que compreendo a necessidade de as coisas se processarem dessa forma. E agrada-me bastante esta ideia do estabelecimento de uma relação criativa muito próxima entre diversos criadores (como acontecia com o Picasso e o Stravinsky ou o Merce Cunningham e o John Cage) que concebiam com uma grande cumplicidade as diversas parcelas de um todo orgânico completo. •



Ricardo Pais

Encenação e dramaturgia

Ricardo Pais terá descoberto e aprendido o teatro através de uma sugestiva sucessão de experiências que parecem ter, senão determinado, pelo menos marcado, de forma expressiva, o seu futuro trabalho criativo. Como ele próprio gosta de recordar, as suas primeiras vivências teatrais terão sido proporcionadas pelo Grupo Cénico de Maceira Liz (onde nascera, em 1945), dirigido pelo seu pai, tanto na qualidade de espectador como de activo participante nos “actos de variedades” promovidos por aquele agrupamento amador. Igualmente importante se terá revelado, mais tarde, e já em Viseu, o cruzamento com Osório Mateus, então professor de Liceu, responsável, entre outras iniciativas, pela montagem de *O Meu Caso*, de José Régio, com o jovem Ricardo Pais no papel do protagonista. Entre 1964 e 1966, o equívocado aluno de Direito terá encontrado em Coimbra «o local da primeira vertigem com o espectáculo», mercê, sobretudo, da experiência de trabalho, como actor, com o argentino Víctor García, determinante para a revelação do palco como «lugar de uma pluralidade sensorial, sonora e visual». A concluir este decisivo período formativo, resta a referência ao prestigiado Drama Centre e a Londres, a escola na qual Ricardo Pais completou o curso de encenação, em 1971, e a cidade onde residiu entre 1968 e 1974, tendo tido a oportunidade de assistir a uma multiplicidade de espectáculos. Foi ainda em Londres que assinou a sua primeira encenação profissional, a fantasia erótica de Lorca, *Amor de D. Perlimplim com Belisa em Seu Jardim*.

De regresso a Portugal em 1974, o encenador inicia, no ano seguinte, a sua colaboração com Os Cómicos, através do espectáculo *As Cuecas*, de Carl Sternheim – que lhe merece a imediata atenção elogiosa da crítica –, prolongada com *A Mandrágora*, de Maquiavel (1976, texto a que regressaria em 1993), *Matinée Mágica*, de Wolfgang Bauer (1977), e, num contexto de produção já completamente distinto e inovador, *Ninguém*, a partir de *Frei Luís de Sousa* (1978-79). Nos anos seguintes, a convite de uma variedade de companhias e instituições e com a participação de um conjunto importante de colaboradores, Ricardo Pais lança-se num percurso renovadamente variado e cada vez mais pessoal, onde continuaram a marcar presença não só textos da nossa contemporaneidade, entre portugueses (*Grupo de Vanguarda*, de Vicente Sanches, 1991; *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires, 1999; *Madame*, de Maria Velho da Costa, 2000) e estrangeiros (*Anatol*, de Schnitzler, 1987; *O Despertar da Primavera*, de Wedekind, 1983; *Minetti*, de Thomas Bernhard, 1990; *As Lições*, a partir de Ionesco, 1998), mas também alguns dos maiores clássicos da dramaturgia portuguesa (*A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente, 1996; *Castro*, de António Ferreira, 2003) e universal (*A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway, 1997; *Noite de Reis e Hamlet*, de Shakespeare, 1998 e 2002). Mas a variedade das experiências cénicas de Ricardo Pais integra ainda espectáculos de cujo guião ele foi responsável (*Terceiro Mundo*, 1981), bem como outros que partiram de material não imediatamente dramático, com uma especial incidência na tradição literária portuguesa (*Teatro de Enormidades Apenas Críveis à Luz Eléctrica*, a partir de Aquilino Ribeiro, 1985, 1987; *Fausto. Fernando. Fragmentos.*, a partir de Fernando Pessoa, 1988-89, umas das suas mais imaginativas e inspiradas criações; *Clamor*, a partir de textos do Padre António Vieira, 1994), experiências de colaboração com a dança (*Só Longe Daqui*, 1984, e *Presley ao Piano*, 1988), espectáculos de inspiração assumidamente musical (*Saudades*, 1978; *Cómicos Concertos*, 1980; *Tanza-Variedades*, 1982; *Fados*, 1994; *Mesas, Rádios, Planos, Percussões e Repercussões*, 1996; *Raízes Rurais, Paixões Urbanas*, 1997; *Músicas para Vieira*, 1997; *Piano Forte – Para Chopin*, 1999; *Linha Curva, Linha Turva*, 1999) e até mesmo no domínio da ópera (*Amor de Perdição*, 1992; *The Turn of the Screw*, 2001).

Tal variedade de experiências impõe-se como uma permanente investigação das linguagens essenciais do acontecimento teatral e uma consequente reinvenção dos seus códigos respectivos, traduzindo um entendimento que ultrapassa a lógica interpretativa do texto dramático, abrindo-se a uma prática cénica mais performativa e plural, atenta às diversas contribuições da tecnologia, e a um exercício transdisciplinar assente numa circulação de gestos e sinais capazes de transformar o palco num lugar intensamente lúdico e marcado por acontecimentos imprevistos. As poderosas metáforas cénicas ou as paisagens sonoras e visuais que criou ao longo da sua carreira implicaram sempre um investimento na exploração das articulações produtivas entre o corpo e o movimento, o espaço e a imagem, a voz e o som, a palavra e as suas diversas formas de reverberação, conduzindo a um profundo «redimensionamento aurovisual do próprio intérprete», numa clara preferência pelo jogo do actor «empenhado, físico, mas de tendência abstracizante».

Inseparável do trabalho criativo é a sua diversificada actividade como formador e como gestor cultural. Professor durante alguns anos na Escola Superior de Cinema do Conservatório Nacional, Ricardo Pais inclui na sua carreira um número expressivo de conferências e seminários, realizados em Portugal e no estrangeiro (Londres, Brasil, Itália). Embora a sua experiência no domínio da gestão cultural tenha, em rigor, tido início com a ambiciosa rede de actividades projectada em torno do espectáculo *Ninguém*, em 1979-80, ela encontrou a sua primeira formulação institucional, em 1984, com Área Urbana, Núcleo de Acção Cultural de Viseu, sucedido pelo Fórum Viseu, em 1986. Director do Teatro Nacional D. Maria II durante um escasso, mas prometedor, período (entre 1989 e 1990), Ricardo Pais assumiria, nos anos de 1992 e 1993, as funções de Comissário-Geral de Coimbra Capital de Teatro. A acumulação desta experiência tornou natural a sua indigitação para Director do Teatro Nacional São João, em Dezembro de 1995, função na qual seria empossado em 1997 e que viria a exercer até ao ano de 2000, e à qual regressaria em 2002. **PAULO EDUARDO CARVALHO**



António M. Feijó

Tradução e dramaturgia

Professor no Departamento de Estudos Anglisticos, e no Programa de estudos pós-graduados em Teoria da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Doutorado em Literatura Inglesa pela Universidade Brown, EUA. Autor de *Near Miss. A Study of Wyndham Lewis (1909-1930)*, Nova Iorque, 1998. Tradutor de Oscar Wilde, John Ashbery, David Mamet, e de, para encenações de Ricardo Pais no Teatro Nacional São João, Thomas Otway (*A Salvação de Veneza*) e William Shakespeare (*Noite de Reis* e *Hamlet*).



António Lagarto

Cenografia e figurinos

Cenógrafo, figurinista e artista plástico. Licenciado em escultura pela St. Martin’s School of Art, frequentou a Faculdade de Arquitectura de Lisboa e é Mestre em Environmental Media pelo Royal College of Art de Londres. Os seus trabalhos têm abrangido as áreas de fotografia, filme, design gráfico, ilustração e arquitectura de interiores. Iniciou a sua actividade para teatro em 1978, quando assinou, com Nigel Coates, a cenografia de *Ninguém – Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, enc. Ricardo Pais. Desde então assinou cenários e figurinos de espectáculos como *Fausto. Fernando. Fragmentos.*, a partir de Fernando Pessoa, enc. Ricardo Pais (1989); *Clamor*, de Luísa Costa Gomes, enc. Ricardo Pais (1994); *Slaves*, de Tony Kushner, enc. Jorge Lavelli (1996); *La Veuve Joyeuse*, de Franz Léhar, enc. Jorge Lavelli (Ópera de Paris – 1997); *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway, enc. Ricardo Pais (1997); *Noite de Reis*, de W. Shakespeare, enc. Ricardo Pais (1998), e *Madame*, de Maria Velho da Costa, enc. Ricardo Pais (2000). Trabalhou ainda para encenações de Alain Ollivier, Maria Emília Correia e Nuno Carinhas, e para coreografias de Robert Cohan, Vasco Wellenkamp, Olga Roriz, Ted Brandson, Paulo Ribeiro, John Cranko, Georges Garcia, entre outros. Participou na primeira edição da ExperimentaDesign, em 1999, e no mesmo ano apresentou, no âmbito do PoNTI, a exposição individual *Situ-Ações*, co-produção Teatro Nacional S. João/Fundação de Serralves. Em 2001, participou na exposição *2001 – Odisseia no Tempo*, organizada pela Galeria Luís Serpa. Entre 1991 e 1995 foi director do FIT – Festival Internacional de Teatro (Lisboa) e, de 1989 a 1993, subdirector do Teatro Nacional D. Maria II. Para a Companhia Nacional de Bailado concebeu os figurinos de *Romeu e Julieta*, de Prokofiev (2001), e os cenários e figurinos de *A Bela Adormecida*, de Tchaikovsky (1998), e *Giselle*, de Adam (2002). Já em 2003, foi responsável pelo dispositivo cénico de *InezEléctrica*, concerto músico-cénico comissariado por João Henriques, e pelas cenografias e figurinos de: *Uma Vida de Teatro*, de David Mamet, enc. Cornelia Geiser; *Castro*, de António Ferreira, enc. Ricardo Pais, e *Romeo et Juliette*, de Hector Berlioz (versão cénica), enc. João Grosso. Neste momento participa com uma instalação na exposição do arquitecto Carrilho da Graça na Galeria Luís Serpa, no âmbito do Ano Internacional da Arquitectura.



Fabio Iaquone

Videos

Desde muito cedo que se lembra de ser fascinado por fotografia, cinema e tudo o que tivesse a ver com imagem. «Sempre adorei a ideia de poder fixar as coisas, de poder rever as memórias para descobrir traços particulares que escapam quando as vemos apenas uma vez.» Aos 9 anos pediu aos pais que lhe comprassem uma caixa que continha um pequeno kit de laboratório fotográfico, mas os progenitores recearam pelo risco que o manuseamento dos ácidos representava. Comprou-a e usou-a à revelia, utilizando a casa-de-banho para proceder a experimentações. As mesmas que, na adolescência, fez no domínio do vídeo, tirando partido da disponibilidade dos amigos para actores de serviço em curtas-metragens que recorda sobretudo como divertidas. Pudera: «Nessa altura havia um grande fascínio pelo corpo e eu utilizava alguns nus. Lembro-me, por exemplo, de gravar no Inverno e de lhes pedir para fazerem cenas dentro de água».

Fabio Iaquone é videasta, desenvolvendo um trabalho de carácter experimental no domínio das novas tecnologias que apresenta em festivais e mostras de todo o mundo. Ter estudado no Centro Sperimentale di Cinematografia (hoje Scuola Nazionale di Cinema), em Roma, nem sequer pode ver-se como uma opção: «Nunca cheguei a dizer “eu tenho que ir estudar vídeo ou cinema” porque isso era qualquer coisa que eu tinha como parte integrante da minha vida». Formou-se numa das mais importantes escolas italianas de cinema, onde ensinavam pessoas cujo currículo incluía colaborações com Visconti, Woody Allen ou Fellini. Ter sido um dos melhores alunos do curso («Fui, tenho que dizê-lo, mas sempre fiz as coisas de que gosto com a minha energia, sem pensar em ser o primeiro em nada.») valeu-lhe o convite para continuar na escola como professor. Por outro lado, esse foi o momento em que o vídeo começou a emergir e a constituir-se como espaço propício a investidas.

Mas um grave acidente de carro alterou a ordem natural das coisas e obrigou-o a parar. Um ano, entre internamento e reabilitação. Período complicado, mas que Fabio Iaquone não dramatiza, até porque a convicção de que «tudo na vida vai aparecendo naturalmente» confirmou-se: retomou contactos e tudo começou a funcionar de novo. É então que surge o desafio de um amigo para fazer um espectáculo assente na interacção entre actores em palco e projecção de imagens vídeo. Uma ousadia perante a então convencional incompatibilidade teatro/imagem, recompensada com lotações esgotadas todas as noites. «Tenho que admitir que na época foi um espectáculo revolucionário. Demos uma lição a quem defendia que teatro, cinema e vídeo não podiam andar juntos.»

Foi depois de ter assistido a esse espectáculo que alguém lhe disse que deveria conhecer Giorgio Barberio Corsetti e se disponibilizou a marcar o encontro. Assim foi e quando viram o trabalho um do outro o *raccord* foi imediato. «Não acho que tenha sido uma questão de teatro, mas de cabeça. Adorei a forma como ele pensa o que faz e é por isso que trabalho com ele há todos estes anos.» Estabeleceram uma parceria artística que começou com *America* e tem as mais recentes etapas em *Woyzeck*, *Metamorfosi* e *Medea*. Pelo meio, Fabio Iaquone garantiu a direcção de imagem de *Os Gigantes da Montanha* (1997), encenado por Corsetti, e dá-se o primeiro contacto com o TNSJ. O primeiro de muitos, uma vez que este foi o ponto de partida para cumplidades que entretanto surgiram e que determinaram a regularidade dos trabalhos em Portugal.

É nessa altura que conhece Ricardo Pais («Gostei dele desde o primeiro momento, acho que ele é genial.»), com quem trabalha em *As Lições* (1998), *Para Chopin – Piano Forte* (1999), *The Turn of the Screw* (2001), e mais recentemente *Castro* (2003). **um Hamlet a mais** é o projecto que se segue e também aquele em que volta a trabalhar com outro “cúmplice do costume” em território português. Uma relação já longa e reajustada para um formato de co-autoria pensado para este espectáculo e para *Silicone Não*. «Nunca vi o Paulo Américo propriamente como assistente, sempre senti que estávamos a trabalhar juntos. Quebrámos essa divisão na coreografia do Paulo Ribeiro, *Silicone Não*, e para mim foi uma grande descoberta porque um autor que é muito egocêntrico, como eu sou, raramente admite negociar ideias.» Actualmente, está também a trabalhar em Itália numa produção de *Tosca*, de Lucio Dalla, com coreografia de Daniel Ezralow. A ópera é aliás um domínio em que conta com várias incursões, para além da actividade regular que mantém como realizador ou da concepção de projectos multimédia como *Caput VIII*, *CYP 17* ou *Zoo – concerto per peli e respiro*, este último apresentado no Porto, no âmbito do PoNTI ’99. **SUSANA MORAIS**



Paulo Américo

Videos

Nota biográfica pura e dura começa com data e local de nascimento. Assim seja, na primeira pessoa e com algum humor à mistura: «Segundo os documentos, dado que eu não me lembro, foi em Luanda em 1971». Paulo Américo tinha 4 anos quando a família deixou África e se mudou para Portugal. Primeiro para Bragança, cidade em que viveu até aos 13 anos, depois para Vila do Conde, onde se instalou até hoje. E onde tudo – leia-se o fascínio pela imagem e a resposta à questão “o que quero ser quando for grande” – começou. Tornar-se sócio do Cine Clube de Vila do Conde (logo, espectador assíduo de cinema) foi o primeiro passo. «À medida que fui vendo mais cinema fui-me apaixonando pela imagem e comecei a perceber que era aquilo que eu queria fazer.» A convicção ganhou forma rapidamente e teria tido continuidade sem sobressaltos, ou seja, teria pacificamente conduzido à escolha de um curso superior na área do audiovisual, não fosse uma outra escolha e um outro curso.

Paulo Américo estava já a estudar Engenharia Química na Universidade do Porto e começou por decidir que esse era um compromisso que teria que levar até ao fim. Quase cumpriu: desistiu no 4º ano. «Quanto mais avançava no curso, mais percebia que era impraticável e que ser engenheiro não tinha muito a ver comigo. Até gostava do curso, mas não era aquilo que eu queria para a minha vida.» Tomada a decisão, investigou as possibilidades para estudar vídeo e, entre ir para Lisboa para ingressar no Conservatório ou estudar no recém-criado curso de Tecnologia da Comunicação Audiovisual do Instituto Politécnico do Porto, escolheu a segunda hipótese.

É no primeiro emprego pós-curso – na Apiarte, produtora com colaborações regulares com companhias de teatro do Porto – que descobre o teatro como área potencial (e com potencialidades) para quem pretendia trabalhar em vídeo. “Descobre”, literalmente. «Eu desconhecia completamente o teatro contemporâneo, feito com profissionalismo. Até aí, o cinema era o mais óbvio e aquilo que me atraía. Quando começo a trabalhar em teatro, ainda a nível técnico e não criativo, começo a perceber que é uma área pouco explorada, interessante e onde há uma liberdade bastante grande.» Um argumento de peso que acabou por determinar um percurso feito essencialmente de trabalhos em vídeo para cena.

Colabora pela primeira vez a nível criativo num espectáculo com As Boas Raparigas..., em 1998. No mesmo ano, surge o convite do Teatro Bruto para participar na peça *La Dinamica dell' Acqua*, encenada por Nuno Carinhas, cuja importância não percebeu de imediato, mas que hoje admite ter sido determinante. Não só porque, como afirma, «foi o primeiro trabalho em que persegui uma linguagem própria, procurando ir de encontro ao que o encenador queria», mas também porque a colaboração com o Teatro Bruto acabou por transformar-se na cumplicidade artística que faz com que, em grande número das fichas técnicas de espectáculos da companhia, o crédito “vídeo” lhe esteja atribuído.

Foi por via da parceria com o Teatro Bruto que um espectáculo com vídeo concebido por Paulo Américo chegou ao palco do TNSJ: *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires, curiosamente o precedente de *um Hamlet a mais* no trabalho com Ricardo Pais como encenador. Seguiram-se *Caleidoscópio* (Teatro Bruto, 2000), o concerto músico-cénico *Coiso* (2001), *Frei Luís de Sousa* (2001) e *Punch and Judy* (2002), estes três últimos encenados por José Wallenstein, para além dos espectáculos da programação PoNTI 2001: *Primárias* (Teatro Bruto) e *Depois do Paraíso* (Teatro Plástico).

Mas se incluímos o capítulo dos trabalhos de carácter técnico, nomeadamente a operação de vídeo dos espectáculos, não só se encontram outras participações de Paulo Américo em peças produzidas pelo TNSJ, como a explicação para a partilha da concepção dos vídeos de *um Hamlet a mais*. As idas de Fabio Iaquone à produtora onde Paulo Américo na altura trabalhava (a pretexto do trabalho em vídeo que então produzia para *Os Gigantes da Montanha*) promoveram o encontro e a empatia que se estabeleceu entre os dois encarregou-se do resto. «A partir daí, sempre que o Fabio vinha ao Porto fazer algum trabalho e precisava de um assistente, de alguém que fizesse o trabalho de montagem e operação de vídeo, chamava-me.» Em *um Hamlet a mais* reincidentem na figura de co-autoria que experimentaram pela primeira vez, já este ano, na coreografia de Paulo Ribeiro *Silicone Não*. Uma partilha que tira partido das diferenças entre o trabalho dos dois. «Apesar de termos exactamente o mesmo ponto de vista sobre o que deve ser o vídeo em teatro, eu e o Fabio temos meios diferentes para lá chegar. Mas são linguagens paralelas e, quando conseguimos cruzá-las, o resultado é bom.» **SM**



Nuno Meira

Desenho de luz

Em Lisboa, onde nasceu, estudou até tirar o bacharelato em Engenharia Electrónica e Telecomunicações. Depois foi estudar Electrónica Industrial para a Universidade do Minho, tendo sido seduzido pelo respectivo Teatro Universitário. Começou a trabalhar com Jorge Ribeiro e, entretanto, surgiu a primeira oportunidade de fazer luzes, numa encenação realizada no âmbito do Curso de Iniciação ao Teatro. Depois, começou a trabalhar com o Teatro Só (de que foi sócio-fundador) e, mais tarde, com o TNSJ (cuja equipa de luz integrou durante algum tempo), enquanto frequentava o curso de Luz e Som da ESMAE. No Teatro Só, desenhou a luz para textos de Marguerite Duras (*India Song* e *Doença da Morte*), Heiner Müller (*Máquina Hamlet* e *Material Müller*), Enzo Cormann (*Credo*), Bernard-Marie Koltès (*Roberto Zucco* e *Na Solidão dos Campos de Algodão*) e Thomas Bernhard (*A Força do Hábito*). Em Braga, foi sócio-fundador de O Cão Danado & Cª, onde desenhou a luz de *Psychosis*, colagem de textos de vários autores. Também em Braga, desenhou luz para diversos espectáculos de outras companhias. Mais tarde, como colaborador regular da ASSÉDIO, assegurou o desenho de luz de quase todos os seus espectáculos, trabalhando «autores contemporâneos de um estilo totalmente diferente dos do Teatro Só»: Marie Laberge (*O Falcão*), Gerardjan Rijnders (*Belo?*), Martin Crimp (*Peça com Repetições* e *A(tentados)*), Brian Friel (*O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*), Luigi Lunari (*Três num Baloço*), João Tuna (*Dorme Devagar*), Maria Gabriela Llansol (*Doze Nocturnos em Teu Nome*), Wallace Shawn (*Tia Dan e Limão*), Harold Pinter (*Cinza às Cinzas*) e Marivaux (*O Triunfo do Amor*). Ao longo deste percurso, trabalhou com os encenadores António Durães, António Fonseca, António Lago, Afonso Fonseca, Fernando Candeias, Fernando Moreira, João Cardoso, João Pedro Vaz, Manuel Sardinha, Nicolau Pais, Nuno Carinhas, Nuno M Cardoso e com o coreógrafo Paulo Ribeiro. No ano passado, surgiu a oportunidade de fazer *Hamlet* com Ricardo Pais. Este ano, seguiu-se *Castro* e, agora, *um Hamlet a mais*.

Questionado sobre diferenças e semelhanças em relação ao *Hamlet* de 2002, Nuno Meira afirma que «a estrutura não tem nada a ver com a anterior, não tem tanto peso como tinha a outra, e explora as cenas de uma forma diferente». Além disso, «a cenografia é totalmente diferente: é um espaço muito claro que se torna aberto. O outro era mais soturno e sinuoso, com os pilares e todos aqueles elementos que desciam. A nível de luz, este funciona um pouco mais como uma peça de teatro integrada num concerto ou um concerto integrado numa peça de teatro, o que permite outro tipo de exploração, com imagem vídeo e cores». **RODRIGO AFFREIXO**



Francisco Leal

Desenho de som

Francisco Leal é talvez o mais secreto elemento do elenco de *um Hamlet a mais*. Por secreto não queremos dizer “desconhecido” nem sequer sugerir que se trata de alguém cuja revelação agora se anuncia: com 37 anos, este lisboeta exilado efectuou já um vasto percurso ao nível da sonoplastia e do desenho de som e completará no próximo mês de Setembro 10 anos (10!) enquanto responsável pelo Departamento de Som do TNSJ. Isto pondo já de parte a extensa e heteróclita lista de criadores com quem tem trabalhado, e onde podemos encontrar nomes como os dos encenadores José Pedro Gomes, Nuno Carinhas, Luís Miguel Cintra, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, José Wallenstein e Carlos J. Pessoa, e os dos músicos Mário Laginha, Nuno Rebelo e Vítor Rua. Referimo-nos antes ao *dom da invisibilidade sonora* que é o traço distintivo do seu trabalho enquanto criador. Quem o conhece sabe que cultiva a discrição e a sobriedade mesmo – ou principalmente! – durante o convulso processo de construção de um espectáculo.

O trabalho que Francisco Leal desenvolve pode ser definido como um ofício de ourives, em que o rigor, a minúcia e essa faculdade tão rara que é a *atenção* adquirem contornos de imperativos categóricos. Paradoxalmente, ou talvez não, foi um défice de capacidade de concentração que ditou a sua renúncia a um percurso musical, depois de na infância e adolescência ter frequentado a Escola de Amadores de Música e, mais tarde, a escola de *jazz* do Hot Clube de Portugal. Para Francisco Leal afigurava-se incompatível concentrar-se na execução instrumental de uma composição e, em simultâneo, dedicar uma atenção absoluta à escuta. Abandonou a primeira em favor da segunda. «Aquele que se esforça por escutar não vê», sentenciou Walter Benjamin.

Em meados dos anos 80, por altura do *boom* das rádios pirata, trabalha como técnico de som na «falecida RUT (Rádio Universitária do Tejo)», onde também conduzirá um programa dedicado ao *jazz* e aos *blues*. Nesse mesmo período, frequenta cursos de produção de som, chegando inclusive a dar aulas no IFICT (Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral). 1988 e 1989 são anos decisivos: inicia a sua actividade em teatro e entra no Angel Studio, onde adquire novos conhecimentos ao nível da captação e gravação de som, recebendo a alcunha “o sonoplástico” por causa do seu crescente interesse pela experiência teatral. É, de facto, ao nível da sonoplastia que desenvolve alguns dos seus trabalhos mais curiosos. Francisco Leal recorda particularmente *Inox Take 5*, espectáculo de 1993 encenado por José Pedro Gomes, mas destacaria muitos outros, como *O Grande Teatro do Mundo*, espectáculo encenado por Nuno Carinhas (TNSJ, 1996) em que a cada personagem correspondia um determinado tipo de som ou música.

Todavia, o conceito que nos últimos anos, e particularmente a partir de 97, informa e dá conta da natureza do seu trabalho criativo no domínio das artes do espectáculo é o de “desenho de som”. Trata-se de uma noção que, nas palavras de Francisco Leal, envolve o estabelecimento de um «conceito global de som ou envolvimento sonoro para um determinado espectáculo» – uma sintaxe sonora decorrente da encenação e que envolve variáveis como a espacialização do som na sala, o reforço das vozes com microfones emissores ou a sua explícita amplificação, e a criteriosa gestão da banda sonora no espaço cénico e no tempo da acção.

A primeira vez que ousa qualificar a sua participação numa produção teatral como “desenho de som” acontece em 1991, curiosamente com um espectáculo apresentado ao ar livre: *Nocturnos III*, concebido por Nuno Artur Silva, no Jardim Botânico de Lisboa, com música de Nuno Rebelo. Mas será mais tarde, em espectáculos como *As Lições* e *Noite de Reis* (encenações de Ricardo Pais em 1998), que o desenho de som de Francisco Leal atingirá um nível de investimento, sofisticação e performatividade assinalável: «Em *As Lições* havia uma grande dinâmica musical e sonora, um imenso trabalho de espacialização, mas também coisas muito subtis».

É precisamente *As Lições* – espectáculo que configurava, do ponto de vista sonoro, um festim de artifícios – que Francisco Leal invoca quando fala de *um Hamlet a mais*: não tanto pelo número de transgressões sonoras, mas por se assumir o lado explicitamente performativo do som e da música, parceiros de corpo inteiro da representação. «É um espectáculo complexo, sobretudo por causa do recurso aos microfones de mão, com dinâmicas muito diferentes e em que a estratégia de reforço de som rivaliza com a explícita amplificação das vozes.» As frentes de combate são agora três: a produção vocal dos actores, a música que Vítor Rua interpreta ao vivo e a música pré-gravada que fornece bases e texturas sonoras: «A minha missão consiste em revitalizar os acontecimentos sonoros através do engenho técnico: captar e reproduzir, ampliar e remoldar esses estímulos, de forma a potenciar a auralidade do espectáculo». **PEDRO SOBRADO**



Miguel Andrade Gomes

Desenho de lutas

Nasceu em Lisboa, em 1972. Frequentou o bacharelato em Engenharia Civil, completou o curso de Engenharia Informática e frequenta actualmente a licenciatura em História. É professor de esgrima clássica, histórica e artística. Paralelamente, trabalha na área da informática, dedicando-se ainda à composição musical.

A esgrima parece ter sido a paixão de uma vida. Surge com a primeira espada aos 5 anos, o primeiro florete aos 8, e torna-se numa ânsia não consumada por falta de locais especializados onde pudesse treinar e aprender. Ultrapassa essa limitação com um fascínio por tudo o que na história esteja ligado a lutas, combates e reconstituição de batalhas, sempre com o cuidado intrínseco pelo detalhe, a farda, a arma. Só no contexto universitário, e porque entretanto encontrara outros aficionados pela reconstituição histórica, terá oportunidade de pôr em prática a paixão de sempre. Formam um clube de investigação, descobrem encantados que o Ginásio Clube Português dá aulas de esgrima histórica e artística, e sonham acordados com a perspectiva de virem a participar em filmes e peças teatrais de época.

Contudo, pouco depois de começar a treinar no Ginásio Clube Português, Miguel Andrade Gomes reconhece que, pela ausência de uma certa componente marcial, este tipo de esgrima não completava a sua formação. «A esgrima tem que ver com movimentos largos, espadas bonitas, fatos elegantes e bigodinho. Tinha de ser uma coisa quase mágica com todo aquele imaginário que nós vemos no Zorro, no D'Artagnan, no Scaramouche.» Se à esgrima artística correspondem os movimentos largos e bem desenhados, a postura impecável, as espadas e trajes de época, é na esgrima competitiva de vertente olímpica que se obtém a noção de tempo, espaço, acção/ reacção, técnica e tática.

Foi no Clube de Futebol Estrela da Amadora que encontrou o tipo de esgrima que mais se aproximava do seu conceito quase mítico desta forma artística de combate. Durante os oito anos seguintes faz esgrima de competição, tendo subido onze vezes ao pódio em provas civis e militares, culminando com a vitória no Campeonato Nacional Absoluto em 2002, Espada por Equipas. Quanto à esgrima artística, vai participando quer como actor quer como coreógrafo em dezenas de filmes e séries televisivas. Inicia-se no roteiro da esgrima artística internacional frequentando cursos em França, Espanha, Hungria e noutros países da Europa até que, em 2000, obtém o título de Campeão do Mundo de Esgrima Artística, em Vichy.

No teatro, para além das inúmeras colaborações com grupos amadores, destaca-se a participação nos espectáculos *Barca do Inferno*, de Gil Vicente, encenação de Pompeu José, com o Trigo Limpo Teatro e o ENTRETanto Teatro, e *Hamlet*, a sua primeira ligação ao Teatro Nacional São João, a que se segue muito naturalmente o convite para estender a sua colaboração, agora de uma forma mais alargada, a este *um Hamlet a mais*. Para além da componente bélica deste espectáculo ser maior (seis cenas de esgrima), houve alterações no elenco e os actores têm diferentes níveis de experiência na esgrima. O desafio é sem dúvida maior, mas os resultados revelaram-se gratificantes. «Está a correr como eu nunca julguei que pudesse correr. Eu tento promover um pouco de competição e, no entanto, eles são todos da mesma equipa. Estão todos a um nível muito bom.»

É com uma expressão utilizada no senso comum, mas que pertence ao léxico específico da esgrima, que Miguel Andrade Gomes define a oportunidade de participar neste projecto: «Este convite para fazer *um Hamlet a mais* foi “ouro sobre azul”, que é uma expressão da esgrima: uma lâmina de espada com aço perfeito fica com um brilho azulado, e aquilo era tão bonito que gravavam a ouro por cima do azul. Foi portanto “ouro sobre azul” porque o convite aconteceu numa altura em que eu estava a trabalhar na empresa, com dramas terríveis de computadores que não funcionavam, e de repente recebo um telefonema para vir trabalhar neste projecto. Já a outra experiência foi fora de série e esta agora está a ser brilhante». **CRISTINA CARVALHO**



João Henriques

Assistente de encenação e preparação vocal

Tem formação em várias áreas. Em Lisboa, onde nasceu, fez o Curso Complementar de Piano na Academia de Música de Santa Cecília, e frequentou o 1º ano da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML). Paralelamente, licenciou-se em Ciência Política/Relações Internacionais. Fez ainda o Curso Superior de Canto na ESML, onde foi aluno de Luís Madureira. Posteriormente, foi para Londres fazer uma pós-graduação em Teatro Musical na Royal Academy of Music. Recorda: «Tivemos imensas oportunidades, especialmente no musical *A Chorus Line*, no qual me foi dado um papel muito interessante». Cantou no Coro da Fundação Calouste Gulbenkian durante dois anos. Depois dirigiu o Sons em Cena, um grupo de teatro musical, enquanto estudava na ESML. «Durante cinco anos, fiz um trabalho da prática de direcção, coreografia/movimento e direcção musical.» Foi aí que surgiu a oportunidade de começar a experimentar a encenação. Entretanto foi para Londres e, quando regressou, começou a trabalhar regularmente com a Casa da Música, através do Estúdio de Ópera. «Participei em várias produções na fase inicial do projecto. Em 1999, *Satyricon*, de Bruno Maderna, o primeiro projecto de ópera daquilo que viria a ser a Casa da Música.» Prosseguiria, em 2001, a colaboração com o Estúdio de Ópera com *L'Amore Industrioso*, de Sousa Carvalho.

No regresso de Londres, trabalhou em produções de teatro, em Lisboa, e acabou por conhecer Ricardo Pais através de Luís Madureira. «E surgiu este desafio de fazer, há um ano atrás, o *Hamlet* enquanto assistente de encenação. Paralelamente, fazia também assistência de apoio vocal, que o Luís Madureira sempre deu aqui na casa. Fiz mais assistências para a Casa da Música, que me patrocinou, em 2002, o estágio de formação do *Hamlet*. Depois, em contrapartida, fiz duas assistências de encenação, com Paulo Ribeiro e Cornelia Geiser, para a Casa da Música durante o ano passado. Entretanto, regressei ao TNSJ quando o Ricardo reassumiu as funções de Director.» Já este ano, foi comissário do espectáculo *InezEléctrica*. «Desde então, estou aqui como assistente de Direcção Artística, enquanto designação geral, assistente do Ricardo nas produções dele e responsável pela preparação vocal dos actores. Esta última é a que mais me liga à vertente da criação. Faço um trabalho específico sobre a voz e sempre relacionado com o trabalho de actor. É por aí que eu gosto de ir, não gosto nada de encarar a produção vocal como uma coisa à parte. Pelo contrário, entendo-a como consequência da energia da representação.» **RA**



Vítor Rua

Música original

Podemos estar a exagerar, a querer forçar qualquer coisa do tipo “o primeiro dia do resto da minha vida”, o “ponto de viragem” ou como lhe queiram chamar. Mas arrisquemos a hipérbole e forcemos o *flashback*. Nova lorque, *downtown*, início dos anos 80. Um espaço convenientemente informal e razoavelmente *underground* a tresandar a frescura e inconformismo musical. John Zorn, Fred Frith, Bill Frisell & Companhia, ou seja, elementos a operar no interior da determinante Knitting Factory, e Vítor Rua a assistir em estado de puro deslumbramento, às portas de um admirável mundo novo. «Nessa noite dei-me conta que queria sair da ilha pop-rock em que me encontrava. Quis conhecer o mundo, aprender, evoluir.» A “ilha pop-rock” em estado de sítio, rodeada por todos os lados pelas forças de intervenção dos GNR, banda influente mas com quem Vítor Rua dava sinais de uma irreversível incompatibilidade.

Paralelamente, já circulava alegremente em plena via alternativa com o Telectu, projecto fundado em 1982 com Jorge Lima Barreto, dando largas a um eclectismo furioso e autodidacta, marca reconhecível da sua personalidade musical. Começa a interessar-se por todo o tipo de música, do jazz à étnica, da clássica à contemporânea, da escrita à improvisada. Para trás ficavam os anos de vagabundagem em bandas circunstanciais de garagem com nomes tão improváveis como Snif, Esboço, Tilt e os inacreditáveis Trompas The Falópio. Para a frente, os contactos com o meio artístico começavam a ditar convites – a solo ou com o Telectu – para compor música para teatro, dança, *performances*, instalações, recitais de poesia, vídeo e concertos multimédia. A sua crescente importância enquanto compositor pode ser facilmente comprovada pelo conjunto de intérpretes que gravam ou interpretam composições suas, como Daniel Kientzy, John Tilbury, Frank Abbimanti, Peter Bowman, Kathryn Bennetts e Giancarlo Schiaffini.

Rumor de Deuses (1996), coreografia de Paulo Ribeiro, e *Germania 3* (1997), encenação de Jean Jourdeuil, foram marcos importantes na secção “música para cena”. Mas a parceria que estabeleceu com Ricardo Pais no TNSJ revelar-se-ia terrivelmente produtiva. Senão vejamos: estreia-se com *As Lições* (1998), a partir de *A Lição*, de Ionesco, onde já eram bem audíveis os sinais de uma construção musical em registo assumidamente *zapping*; seguiu-se *Noite de Reis* (1998), de Shakespeare, com composições de uma sobriedade quase subliminar, e onde musicou versos do dramaturgo inglês e fez novos arranjos para a canção fetiche do espectáculo – “Time”, de David Bowie; em *Arranha Céus* (1999), de Jacinto Lucas Pires, formou uma banda pop-rock virtual – os Wafers – que acabou a dar concertos de carne e osso; para *Castro* (2003), de António Ferreira, elaborou uma moldura electroacústica onde as percussões japonesas, as guitarras portuguesas e as cítaras evoluíam em diálogos sensuais. O discurso do método: «Cada peça é um desafio constante. O Ricardo sugere ambientes a partir da ideia que tem do espectáculo. Juntos vamos procurando concretizar essas primeiras intuições, a que se segue uma fase de desconstrução e mesmo de destruição, que é uma coisa muito importante no nosso processo de trabalho. Por vezes chegamos a uma determinada fase em que começamos a contrariar as soluções já encontradas, a negar uma determinada lógica de ilustração, a destruir as primeiras intenções. Estamos sempre a experimentar, a mudar, mas eu não encaro isso como uma chatices, é mais um estímulo».

Com *um Hamlet a mais* o desafio adquire contornos ciclóticos: «Musicalmente trata-se do espectáculo mais complexo em que alguma vez estive envolvido. Do ponto de vista da composição, da improvisação, pelo facto de ter de criar ao vivo momentos musicais com os actores, por estar permanentemente em palco». E por ter de responder meteoricamente às mais inusitadas solicitações do encenador: «Para este como para outros espectáculos do Ricardo, já fiz coisas tão inacreditáveis, inacreditáveis no sentido em que eu como compositor ou intérprete nunca me passaria pela cabeça fazer. E isso é bestial porque me obriga a estudar e a trabalhar materiais tão desconcertantes». Ora aqui está um bom adjetivo para terminar qualquer nota vagamente curricular sobre Vítor Rua. Desconcertante. **JOÃO LUÍS PEREIRA**



João Reis

Hamlet

«É sempre bom voltar a fazer segunda vez uma mesma personagem. Ainda por cima, no caso do Hamlet, ficamos com a sensação de que aquilo que se fez é sempre um esboço daquilo que se podia realmente fazer. Porque é uma personagem tão grande, e tão rica, e que coloca tantos desafios a um actor, que resta sempre a sensação de que ficámos a meio caminho. É sempre bom voltar outra vez». De regresso ao TNSJ, João Reis tem sido actor de quase todos os espectáculos de Ricardo Pais desde que aqui se cruzaram em *A Tragicomédia de Dom Duardos* (1996): *A Salvação de Veneza* (1997), *As Lições* (1998), *Noite de Reis* (1998), *Linha Curva, Linha Turva* (1999), *Arranha Céus* (1999) e *Hamlet* (2002). Também no TNSJ, trabalhou com Nuno Carinhas – em *O Grande Teatro do Mundo* (1996) e *A Ilusão Cómica* (1999) – e Giorgio Barberio Corsetti – em *Barcas* (2000) –, além de ter assinado a direcção cénica de *Buenas Noches, Mi Amor* (1999), a partir de *Três Cartas da Memória das Índias*, de Al Berto.

«A minha formação é o IFICT em 1989, há 14 anos. Depois, saí do IFICT, comecei a trabalhar e nunca mais parei. Não fiz o Conservatório... Comecei a trabalhar, e pronto! Estreei-me com uma peça encenada pelo Mário Feliciano, trabalhei com o Carlos Pimenta, com o José Wallenstein... Depois estive no TNDMII, na Cornucópia, no TNSJ, no Teatro Aberto... Fiz sempre teatro. Em televisão, as coisas são um bocadinho mais esparsas. Novela pouco, quase sempre recusei. Já fiz séries, já fiz curtas-metragens. Cinema, tenho feito pouco, infelizmente para mim. Fiz agora o último filme do João Canijo, *Noite Escura*, uma adaptação da *Oresteia*, que ainda vai estrear este ano.»

Relativamente à construção deste Hamlet um ano depois do anterior, João Reis diz haver «algumas diferenças»: «Pelo menos, eu estou a tentar incutir algumas diferenças, até porque os pressupostos do espectáculo são outros. É um espectáculo mais “à Ricardo Pais”, com uma vertente tecnológica mais presente (os microfones, o vídeo...), e isso passa necessariamente por uma reformulação da personagem. Os pressupostos são quase os mesmos, mas obviamente há algumas vertentes novas, até porque o espectáculo é mais fragmentado, está montado de uma outra maneira, não tem a sequência psicológica que tanto me agradava no anterior. Aqui é tudo mais partido e, nesse sentido, posso experimentar fazer outras coisas. Portanto, está-me a agradar voltar ao ataque pela segunda vez, só que, quando se faz um texto desta natureza, há sempre muitas coisas que ficam de tal maneira enraizadas em nós que, depois, é difícil parti-las, sendo que os pressupostos são outros, os actores são outros, a encenação é diferente... Eu, por exemplo, quando me sinto mais perdido, ou aflito, vou buscar coisas que trazia do outro Hamlet e depois tento reformulá-las em cena, ou na contracena com outros actores. Mas, apesar de tudo, e a não ser por pedido expresso do Ricardo, agora estou a tentar limpar algumas coisas. Não porque não me agradasse o outro Hamlet, mas porque estou a tentar fazer um diferente... Não obrigatoriamente diferente, mas com objectivos um bocadinho mais diluídos, no sentido em que a sequência psicológica da personagem, aqui, aparece mais esbatida, e posso brincar e jogar um bocadinho com isso. O que é importante neste espectáculo é que a tecnologia não se sobreponha à natureza das personagens e da representação. Eu, ao princípio, resistia um bocadinho e criei algumas resistências. Depois, percebi que não dá para criar resistências, dá é para tirar proveito, para usar e para nos apoderarmos dos tripés e dos microfones, servindo-nos daquilo como mais um elemento a ter em conta, mas não é fácil... Até porque no *Hamlet* anterior as coisas andavam muito sobre a *representação*, a representação ela própria, o trabalho do actor. E, apesar de ser uma encenação do Ricardo, tinha muito pouco daquilo que é habitual nos seus espectáculos. Este aqui já é uma daquelas “trips” do Ricardo em que nós temos de nos apoderar delas antes que elas se apoderem de nós. Não é um esforço hercúleo, necessariamente, e ao mesmo tempo é uma motivação, é um desafio... Se não nos deixarmos abater pelas dificuldades inerentes ao processo, acho que se consegue dar a volta por cima. Agora que é um espectáculo que há-de ser um objecto estranho, em termos de resultado final, isso há-de ser com certeza. Mas depois as pessoas estão aí para julgar, e tudo dependerá, creio eu, da capacidade que eventualmente terão para apreender este espectáculo, com esta linguagem». **RA**



António Durães

Fantasma e Cláudio

Actor profissional há cerca de 17 anos, inventário extenso de textos, companhias e encenadores com quem já trabalhou, quando se lhe pergunta pelas experiências que mais o marcaram, António Durães aponta dois espectáculos que representaram uma espécie de rituais iniciáticos na sua vida. «Um deles foi ainda como amador, na Figueira da Foz, e foi um espectáculo a que eu chamei a minha despedida de solteiro porque sabia que a partir daí o caminho não tinha retorno. Mais tarde, já em Braga, fiz *O Fetichista*, um monólogo que encenei e representei, e que percebi também que era um ponto de viragem.» Destaca estes dois porque se lhe pede para o fazer. Em rigor, considera que todos os espectáculos são determinantes desde que se esteja disponível para crescer com eles um bocadinho que seja: «Cito estes porque foram importantes para mim do ponto de vista do meu crescimento, da minha... eu ia dizer da minha afirmação perante mim próprio».

Ainda antes das experiências no grupo de teatro da escola – na Figueira da Foz, onde nasceu – já a caixa de ponto da pequena sala de teatro do colégio onde o pai trabalhava era o seu refúgio predilecto. Foi aí que se estreou. «Tínhamos uma companhiazinha, éramos miúdos e fazíamos peças que, por graça, apresentávamos às autoridades figueirenses. Era uma sala com lâmpadas a servir de projectores e por aí fora.» Ainda assim longe do pouco convencional espaço que a seguir utilizaram como sala de ensaios: a casa em construção de um dos elementos do grupo. A enorme quantidade de tijolos à disposição permitia construir os cenários e expedientes engenhosos providenciavam o resto. «Se o cenário tinha uma janela, por exemplo, fazíamos vidro. Como fazia muito frio de noite, deixávamos uma superfície com água e no dia seguinte tínhamos uma camada de gelo que usávamos como vidros de janelas.»

Passou depois pelo grupo de teatro amador de Tavarede, a que se seguiu uma paragem de dois anos. O que é que fez durante esse tempo? «Li. Durante esses dois anos li tudo o que havia na Biblioteca Municipal da Figueira sobre teatro, quer textos teóricos, quer peças.» Terminado o interregno, fez um curso promovido pela Secretaria de Estado da Cultura e voltou a fazer teatro, desta feita com um grupo de músicos e artistas plásticos, «uma coisa mais elaborada e sobretudo com um discurso mais estruturado». O caminho que seguiu depois levou-o a deixar para trás a Figueira da Foz, tomada a opção de ir estudar teatro para o Centro Cultural de Évora e, com isso, «poder ir para a chamada província fazer teatro», em detrimento da hipótese menos militante de fazer o Conservatório.

Évora foi a escala da rota Sul/Norte que acabaria por tomar. Foi para Braga com o director do curso fazer *Sabina Freire*, de Manuel Teixeira Gomes, e foi lá que viveu a etapa seguinte do percurso de actor – e não só, que é lá que ainda hoje vive. Fez parte da Companhia de Teatro de Braga até 1989, apesar de depois disso ter mantido uma colaboração regular com o grupo. Deste período retém os trabalhos com Mark Dornford-May (um projecto que envolvia umas quantas companhias portuguesas de teatro e o London Theatre Ensemble) e com José Wallenstein em *Dáma brigo*. É em 1996 que se regista também a segunda experiência enquanto encenador (depois de, no ano anterior, ter encenado *O Fetichista*), com *O Arquitecto* e *o Imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal. O espectáculo viria a ser integrado num ciclo dedicado ao autor a decorrer no CCB, de onde partiu a encomenda para uma nova encenação: *Póquer na Jamaica*. Os três espectáculos gozaram de uma visibilidade significativa e o último viria a ser apresentado no âmbito da primeira edição do PoNTI, em 1997.

O Porto atravessava-se assim na geografia do percurso de António Durães. E o TNSJ, por arrastamento. Em 1998 integrou o elenco de *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, produzido pelo TNSJ e encenado por Paulo Castro. A grande maioria dos trabalhos que imediatamente se seguiram, entre 1998 e 2000, partilham os denominadores comuns TNSJ e Ricardo Pais: *Noite de Reis*, *Para Garrett e Linha Curva, Linha Turva*. As excepções são *A Ilusão Cómica* (produção TNSJ, encenação Nuno Carinhas), *Barcas* (produção TNSJ, encenação Giorgio Barberio Corsetti) e *Peça com Repetições* (produção da AS-SéDIO que também encenou). Representou e encenou, entretanto, outros tantos espectáculos e actualmente faz parte do colectivo Sindicato de Poses, para onde canaliza parte substantiva da sua actividade. **um Hamlet a mais** é mais um *Hamlet* no currículo de António Durães, se bem que ter participado na produção de 2002 não é sinónimo de trabalho facilitado. «A verdade é que temos um nível de comunicação que é resultado de uma série de encontros anteriores e, neste caso, isso é ainda mais verdade quando já fizemos o *Hamlet*. Mas as coisas não são mais fáceis porque este espectáculo tem um léxico completamente diferente do outro.» **SM**



Luísa Cruz

Ofélia e Gertrud

«Isto é horrível de dizer, mas eu não estou nisto por vocação.» É com esta tirada a destoar da recorrente sempre-quis-ser-actriz que Luísa Cruz começa por explicar a opção que haveria de levá-la a ser isso mesmo: actriz. Não será, aliás, muito rigoroso chamar opção aquilo que foi mais o “Plano B” de quem não estava propriamente interessada em estudar interpretação quando pensou ingressar no Conservatório Nacional. «Não era, de todo, de teatro que eu ia à procura.» Era de Canto, mas o objectivo não foi possível de concretizar. Goradas as expectativas e rejeitada qualquer hipótese de ficar parada, decidiu-se por investigar que outras áreas de formação o Conservatório tinha para lhe oferecer. «Foi mais ou menos “deixa ver o que há nesta escola que eu possa experimentar”, e experimentei o Curso de Formação de Actores. Tanto, que ainda cá estou.»

E está nestas lides, ou seja, a trabalhar como actriz profissional desde 1985 – data do primeiro espectáculo em que participou, faltava ainda um ano para terminar o curso – porque, vai adiantando, «entretanto comecei a ter trabalho, entretanto comecei a sentir-me bem e, entretanto, entrei para o Teatro da Cornucópia». Estreou-se na companhia numa encenação de Rui Mendes de *Três Irmãs*, de Tchekov, e por lá se manteve durante cerca de dez prolíferos anos. Integrou dezenas de espectáculos e são deste período muitos dos que gostou particularmente de fazer: *O Público*, de Federico García Lorca, *Céu de Papel*, a partir de Pirandello e Samuel Beckett, e *Salada*, espectáculo construído a partir da colagem de textos sobre palhaços.

A lista não é exaustiva e resulta do sempre complexo (e, porventura, injusto) desafio de pedir a alguém que destaque projectos em que participou. Há, contudo, uma referência ao nível dos autores que é apontada nos seguintes (esclarecedores) termos: «Shakespeares, acho que só quem for doido é que não gosta de fazer.» Luísa Cruz conta já com *Muito Barulho por Nada* (1990) e *O Conto de Inverno* (1994). E agora, **um Hamlet a mais**, cujo “a partir de” no que se refere ao texto não compromete a voz do autor. Em caso de dúvidas, consulte-se quem está encarregue de interpretar as duas personagens femininas do espectáculo encenado por Ricardo Pais, Gertrud e Ofélia. «Sinto-me completamente a fazer Shakespeare. Deste texto ninguém pode fugir. Podemos-lhe pôr plumas e chitas e microfones, mas continua a ser Shakespeare.»

um Hamlet a mais marca o regresso ao trabalho com o TNSJ, cujos antecedentes seguindo uma lógica de *rewind* são *A Menina do Mar* e *História de Babar* (2002), em que foi responsável pela narração, *Entradas de Palhaços* (2001), co-produção David & Golias e TNSJ, *Barcas* (2000), *Linha Curva, Linha Turva* (1999), *A Ilusão Cómica* (1999) e *Para Chopin – Piano Forte* (1999). O concerto músico cénico com direcção cénica de Ricardo Pais foi o primeiro trabalho pós-Cornucópia e o início de um «cá e lá» – leia-se Lisboa e Porto – que tem em **um Hamlet a mais** o mais recente capítulo. Para além do trabalho em teatro, Luísa Cruz faz também cinema – menos do que gostaria, confessa –, tendo participado em filmes realizados por Fernando Matos Silva, Leão Lopes e Teresa Villaverde. Em televisão, integrou o elenco de séries e telenovelas, para além de ter feito regularmente dobragens para filmes infantis, trabalho de que guarda boas recordações.

Não é motivo para perplexidades perceber que os projectos em que é sobretudo a voz o instrumento de trabalho são, de alguma forma, especiais. À pergunta que procura averiguar se a questão do canto não estará ainda por arrumar, responde com um assumido «ficou e ainda está por resolver. É uma vontade, é uma vocação. Eu sinto que é através do canto que mais facilmente me expresso.» Curiosamente, é também ao nível da voz que o espectáculo que agora integra lança novos desafios. Ter que se dirigir a um microfone de cada vez que uma personagem tem que falar, obriga a um exercício diferente daquele a que os actores estão habituados. «Isso foi uma aprendizagem porque é uma situação muito estranha para um actor. Normalmente nós falamos, não precisamos de mais nada, simplesmente falamos. Ter que ir ao microfone obriga-nos a concentrar as ideias e aquilo que nós pensamos sobre a cena quase só na voz, e os movimentos corporais praticamente não são precisos.» A esgrima foi outra aprendizagem, com contornos de quase psicoterapia, uma vez que não se tratou apenas de aprender a manejar uma espada. «Eu estava a zero quando começámos as aulas e com um *handicap* acrescido, que é uma fobia terrível que eu tenho de armas brancas. É horrível mas, ao mesmo tempo, desafia-me.» **Touché! SM**



Nicolau Pais

Laertes, 1.º Actor e Prólogo

Londres seria apenas a cidade onde nasceu não fosse a importância que posteriormente, aos 21 anos, teria na sua formação como actor. Nasceu na capital inglesa em 1975, mas o regresso a Portugal ainda nesse ano não permitiu que guardasse memórias desse tempo. O inverso do que acontece em relação ao período de trabalhos forçados que viveu durante os dois anos em que frequentou o Actor’s Course do Drama Centre London. «A coisa leva-se mesmo muito a sério. Durante dois anos trabalhei doze horas por dia todos os dias.»

Antes disso tinha frequentado o curso de Bioquímica da Universidade de Lisboa, mas ao segundo ano/terceira matrícula desiste do objectivo de concluir a licenciatura que pensou fazer para não ter que depender exclusivamente da profissão de actor. Ou seja, a vontade de fazer teatro não foi nada que tivesse surgido tempestivamente. «Quando desisti de Bioquímica, o meu problema era perceber como chegar ao teatro, porque fazer já eu sabia que ia.» E como estas explicações ficam bem mais claras em registo autobiográfico, dê-se a palavra a quem de direito para perceber em que momento surge essa convicção. «Eu não decidi ou descobri um dia que queria ser actor. Foi uma coisa que me acompanhou a vida toda e, olhando agora para trás, percebo que era só uma questão de saber por que via é que ia lá chegar.»

Chegou ao Porto vindo de Londres via Viseu («É para onde todos lá em casa voltamos, mais cedo ou mais tarde»), quando a oportunidade de fazer o primeiro trabalho como actor profissional pôs um ponto final à indecisão Porto ou Lisboa. Marcos Barbosa, um desconhecido com quem foi jantar alguns na Rua de Santa Catarina, propôs-lhe que o substituísse num espectáculo que José Carretas, encenador que também não conhecia pessoalmente, estava a preparar. A peça era *O Segredo Maior* e os dois encontros revelaram-se produtivos. Com Marcos Barbosa trabalhou entretanto em *Escrever, Falar*, em 2000 – «o primeiro espectáculo em que estive uma hora em cena sem parar» – e, já este ano, em *Os Dias de Hoje*. Com José Carretas – «foi muito bom trabalhar com alguém tão imaginativo e com uma autoria tão determinada e determinante» – volta a cruzar-se na peça *A Titúria*.

Depois da estreia em *O Segredo Maior* integra o elenco de *Arranha Céus* (1999), «um trabalho de actor pequenino, mas um projecto muito engraçado porque funcionou como uma espécie de celebração da nova geração». Essa é também a primeira vez que pisa o palco do TNSJ, experiência que voltaria a repetir no ano seguinte com a participação no espectáculo *Barcas*, encenado por Giorgio Barberio Corsetti. Incluindo, ainda nesse ano, a participação em *(A)tentados*, 2000 foi verdadeiramente um ano em cheio. Do primeiro espectáculo salienta a feliz conjugação entre o projecto de reinvenção do texto de Gil Vicente, o encenador e a qualidade de um elenco em que estavam incluídos nomes como os de Fernanda Alves e João Grosso. Em relação ao segundo, marcou-o sobretudo «por ter tido a sensação que havia coisas naquele espectáculo que só podia ter sido eu a fazer», mas também porque o sucesso alcançado pelo projecto provava que «alguma coisa estava a funcionar e o nosso lugar na forma como essas comunhões acontecem também é importante».

A primeira experiência na condição de encenador acontece no ano seguinte, se exceptuarmos o exercício que dirigiu com alunos do Balletteatro, na qualidade de professor. O espectáculo era *Dorme Devagar*, de João Tuna, e integrava a Mostra de Dramaturgias Emergentes promovida pelo Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do TNSJ. À pergunta que invariavelmente lhe é lançada “quando é que voltas a encenar?”, responde com um «claro que me apetece encenar, vou fazê-lo em breve, acho que isso acontece com qualquer actor, quanto mais não seja porque é uma forma de sermos mais donos do nosso trabalho». Por enquanto é para o trabalho como actor de **um Hamlet a mais** que canaliza energias. Antes do dia em que o espectáculo sobe ao palco não arrisca sobre qual será o resultado final, exercício difícil em qualquer trabalho, que as particularidades desta criação complicam mais ainda. «É verdadeiramente um espectáculo que se vai estreir. É mesmo uma estreia-estreia.» **sm**



Pedro Almendra

Horácio, Seguidor e Actor Rainha

Nasceu em 1976, em Braga. Completou o curso de teatro da ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (Porto). Contudo, o teatro não foi uma escolha imediata no seu percurso escolar. De facto, Pedro Almendra tinha os seus esforços concentrados para a entrada no curso de Psicologia. O primeiro contacto com o teatro aconteceu ainda na Escola Secundária Sá de Miranda (Braga) durante uma mostra de divulgação das várias artes organizada pelo Instituto da Juventude. Na tenda de teatro trabalhou o texto *O Despertar da Primavera*, de Wedekind. Quase em simultâneo nasce o grupo de teatro da escola, dirigido por um professor de filosofia, no qual se integra de uma forma natural, sobretudo quando descobre que o projecto seguinte do grupo era também a encenação de *O Despertar da Primavera*. Termina então o 12.º ano, mas o propósito de fazer melhoria de notas leva-o a permanecer na Escola e a poder continuar a trabalhar com o grupo de teatro.

No ano seguinte, e depois de repetir os exames de admissão ao curso de Psicologia, resolve candidatar-se igualmente à recém criada ESMAE. É admitido para os dois cursos e faz então a opção: «Tinha que ser. Achei que não podia fugir ao meu destino e senti que ele me estava a apontar para o teatro com muita força». Um primeiro ano complicado, dividido entre o grupo de teatro do liceu (com o qual não perdera ainda a ligação), o trabalho no Café Concerto da ESMAE para manter as contas em dia, e os projectos que surgem entretanto no Porto. *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès, encenação de António Lago, foi o seu primeiro trabalho profissional. Seguiu-se *Os Excedentes*, com o Grupo Contracena, encenação de Gil Filipe.

Terminado o curso, teve o seu primeiro contacto com o Teatro Nacional São João, participando, primeiro na leitura encenada de textos da Oficina de Escrita orientada por Luísa Costa Gomes, em Janeiro de 2002, e depois na leitura do texto *Estrela da Manhã*, de António Ferreira, vencedor do Concurso de Novas Dramaturgias 2001, em Março do mesmo ano. Seguiu-se um convite de Marcos Barbosa para fazer a produção executiva de *Escrever, Falar*, de Jacinto Lucas Pires. *Montras de Solidão*, um dos projectos de encerramento da Porto 2001, com texto de Marcos Barbosa e José Carretas, foi outro projecto em que participou, primeiro como assistente de produção e numa segunda fase já como actor. No início de 2002, recebe um convite para colaborar e participar em *Chuva de Verão*, produção da Associação Cultural Francisco Sá de Miranda em colaboração com a Companhia de Teatro de Braga. É o regresso a casa e simultaneamente o reencontro com o professor de filosofia Afonso Fonseca que dirigia o grupo de teatro da Escola e que encenava agora este espectáculo.

Valparaíso, de Don Delillo, foi o convite seguinte e veio a revelar-se como um dos momentos mais gratificantes da sua experiência: «Este trabalho com o Nuno Cardoso foi um dos mais importantes. Eu já conhecia os trabalhos do Nuno e tinha imenso interesse em saber como seria trabalhar com ele. A experiência não defraudou as expectativas». A oportunidade de trabalhar com o TNSJ surgiu novamente com o convite para participar em *InezEléctrica*, projecto comissariado por João Henriques, no qual interpretava o narrador da peça *Crónica de Dor e Morte*, de Pedro Faria Gomes.

Já este ano participou em *Onde é que eles esconderam as respostas?*, espectáculo dirigido por Alexander Kelly que integrou a SITE – Semana Internacional de Teatro, evento inserido na programação de Coimbra 2003.

Em **um Hamlet a mais** interpreta o papel de Horácio. «Para definir a experiência de trabalhar com o Ricardo Pais vou usar palavras do António Durães, com as quais concordo piamente. Eu acho que nós devíamos pagar propinas para trabalhar com o Ricardo. Está a ser um enorme prazer ser dirigido por ele.» O receio de trabalhar com um grupo de actores com uma experiência assinalável foi, entretanto, ultrapassado. Reconhece que o processo de criação deste espectáculo exige um esforço acrescido uma vez que o ritmo a que surgem constantemente novas possibilidades de abordagem é verdadeiramente alucinante. Mas é também por isso que a experiência é enriquecedora e estimulante. «Tudo isto me faz querer avançar também com mais soluções, tanto para mim como para tudo o resto, e isso é um grande desafio.» **cc**



Pedro Giestas

Polónio, Fortinbras, Mensageiro, Actor Rei e Capitão

Talvez pudéssemos falar de uma vocação irreprimível, ou mais pomposamente invocar a inevitabilidade de um destino, ou simplesmente porque sim. Pedro Giestas tem 31 anos, nasceu em 1972 em Vouzela, distrito de Viseu, e começa por afirmar desassombradamente: «Sempre fiz teatro». Desde o inaugural *O João Ratão*, tão miúdo que ainda não sabia ler, até às peças que fazia em grupos informais, por mero divertimento. «Desde cedo que as coisas foram acontecendo. O que foi bom nesse “cedo” é que foi uma coisa muito despreocupada, sem qualquer tipo de pretensão. As pessoas reuniam-se, ensaiavam quando queriam. Mais tarde fiz teatro na escola com um bocadinho mais de cuidados.» Isto apesar de não haver antecedentes familiares, de nunca ter pensado em ser actor profissional. «Era uma apetência natural. Gostava de estar no palco.» Terminado o 12.º ano, rumo à Guarda para iniciar um curso de Gestão Industrial.

Em 1992 inscreve-se numa acção promovida pelo Instituto Português da Juventude para frequentar, em Paris, um conjunto de *ateliers*, teatro incluído. Um momento absolutamente decisivo: «Acordávamos muito cedo, fazíamos as aulas de corpo e de voz descalços. Era uma espécie de mosteiro, tinha esse lado de recolhimento, a não-existência de mais nenhuma preocupação. Percebi que o teatro podia ser mais estimulante do que estar em palco, dizer um texto e respeitar as marcações». O professor, o inglês Nick Sales, elogia o seu trabalho e incentiva-o a experimentar uma carreira de actor profissional. Regressa a Portugal e desiste do curso que estava a frequentar na Guarda. «Era o teatro...», reafirma.

Nesse mesmo ano entra para o Conservatório Nacional. Estreia-se profissionalmente em 1993, no Teatro Nacional D. Maria II, com *O Leque de Lady Windermere*, de Oscar Wilde, numa encenação de Carlos Avilez. Um início promissor. Ricardo Pais chama-o para um *casting* e pouco tempo depois integrava o elenco de *Clamor* (1994), de Luísa Costa Gomes. No ano seguinte reencontra-se com Carlos Avilez na peça *Ricardo II*, de W. Shakespeare. A partir desse momento trabalha com os encenadores Mário Viegas, Juvenal Garcês, Ana Nave, Maria Emília Correia, Maria do Céu Guerra e Luís Assis em espectáculos a partir de textos de Samuel Beckett, John Osborne, Peter Shaffer, Nigel Williams, R.W. Fassbinder, Israel Horowitz, Mário Cesariny, entre outros.

Entretanto, experimenta a televisão. Participa em algumas séries e telefilmes. «Foram participações quase irrelevantes», reconhece. A popularidade chegou com a personagem Zeca na telenovela *O Anjo Selvagem* (2001). E com ela o risco iminente de ficar demasiado conotado a um determinado registo de comédia. «Se tivesse sido um dos meus primeiros trabalhos, eu próprio me iria sentir perdido. Mas cheguei ao Zeca depois de dez anos de actor profissional. Foi apenas mais uma personagem, já não existe na minha cabeça. Olho sempre para a frente.»

E mais à frente saiu-lhe ao caminho **um Hamlet a mais**. «O Ricardo telefonou-me a perguntar se eu estava interessado. Disse-lhe logo que sim, não tive dúvidas nenhuma. Mudei-me de armas e bagagens para o Porto e cá estou eu. É uma proposta que me obriga a fazer e a pensar de forma diferente, mas estas propostas são tão ou mais importantes do que trabalhar dentro de um registo onde nos sentimos mais confortáveis.» No trabalho desenvolvido, reconhece a importância da intensa actividade formativa, como as aulas de voz, canto e esgrima. «Nesse aspecto, todos as estruturas de teatro deveriam funcionar como o TNSJ. O mais decisivo é perceber que aqui se valoriza tanto a vertente formativa, não só porque existem recursos humanos e materiais, mas porque o Ricardo acha que isso é importante.»

Agora, o objectivo máximo é defender o espectáculo e as suas personagens. Com uma dose elegante de modéstia: «Não menosprezando as minhas personagens, o mais importante é eu fazer os contrapontos correctos ao percurso do Hamlet, criando momentos musicais, coreográficos». E com toneladas de um laconismo esclarecido: «Nunca gostei de ver os actores a falar das suas personagens... Soa-me sempre pretensioso, pobre ou ridículo. Fica sempre aquém daquilo que realmente fazemos, daquilo que as personagens realmente são. Acho que o público tem que perceber essas coisas, não tem que as ler». **JLP**

Teatro Nacional São João

FICHA TÉCNICA

DIRECTOR

Ricardo Pais

Assistente

Paula Almeida

SUBDIRECTORA (Administração)

Francisca Carneiro Fernandes

Assistente

Luísa Archer

SUBDIRECTOR (Produção)

Salvador Santos

Assistentes

Liliana Oliveira

Lucinda Gomes

Maria do Céu Soares

Maria João Teixeira

ASSESSORES DA direcção

José Luís Ferreira

Vítor Oliveira

Direcção Artística

Teatro S. João

Ricardo Pais

Assistente

João Henriques

Teatro Carlos Alberto

Nuno Cardoso

Secretária

Manuela Cunha

DIREcção Técnica

Carlos Miguel Chaves

Adjuntos

Rui Simão

Emanuel Pina

Secretária

Carla Simão

DIREcção de Cena

Pedro Guimarães

Cátia Esteves

Paulo Brandão

Ricardo Silva

DIREcção de Montagem

Teresa Grácio

Assistentes

Cláudia Ribeiro (Guarda-roupa)

Elisabete Leão (Adereços)

Sérgio Bessa

Teresa Batista

ADEREÇOS

Guilherme Monteiro

Dora Pereira

Isabel Pereira (Guarda-roupa)

GUARDA-ROUPA

Celeste Marinho (Mestra-costureira)

Fátima Roriz

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

SOM

Francisco Leal

Miguel Ângelo Silva

LUZ

Rui Simão

Abílio Vinhas

Filipe Pinheiro

Fred Rompante

João Coelho de Almeida

José Rodrigues

Pedro Carvalho

MECÂNICA DE CENA

Filipe Silva

Adélio Pêra

António Quaresma

Carlos Barbosa

Fernando Costa

Joaquim Marques

Jorge Silva

Lídio Pontes

Nuno Ferreira

Paulo Ferreira

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

José Luís Ferreira

Assistente

Joana Guimarães

CENTRO DE EDIÇÕES

João Luís Pereira

Cristina Carvalho

Francisca Pestana

Rita Nunes Pinto

Susana Morais

GABINETE DE IMPRENSA

Pedro Sobrado

Assistente

Idalina Silva

COLABORADORES

João Faria Design Gráfico

João Tuna Fotografia e Vídeo

Rosário Romão Gestão de projectos

RELAÇÕES INTERNACIONAIS

José Luís Ferreira

Eunice Basto

RELAÇÕES PÚBLICAS

Luísa Portal

Rosalina Babo

Diná Gonçalves

DEPARTAMENTO DE INFORMAÇÃO

E TECNOLOGIA

Vítor Oliveira

CENTRO DE INFORMAÇÃO

Paula Braga

INFORMÁTICA

Paulo Veiga

ATENDIMENTO E BILHETEIRAS

Conceição Duarte

Fátima Tavares

Levi Ribeiro

Patrícia Oliveira

Sónia Silva

FRENTE DE CASA

Fernando Camecelha

Jorge Rebelo

FISCAL DE SALA

José Pêra

SERVIÇOS ADMINISTRATIVOS

E FINANCEIROS

Domingos Costa

Ana Maria Dias

Ana Roxo

Carlos Magalhães

Goretti Sampaio

Helena Carvalho

Hugo Mendonça

Paula Simões

MANUTENÇÃO

GERAL / SEGURANÇA

Joaquim Ribeiro

Abílio Barbosa

Carlos Coelho

Joaquim Rocha

José Pêra

Salvador Carneiro

MOTORISTAS

Albino Correia

Carlos Sousa

BAR

Júlia Batista

Susana de Brito

TÉCNICAS DE LIMPEZA

Adelaide Marques

Beliza Batista

Bernardina Costa

Delfina Cerqueira

Emília Simões

Glória Martinho



MC
Ministério da Cultura

TNSJ
TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO PORTO