

Um Hamlet a mais Um desenho do Fantasma

Tânia Leão de Sá
Universidade do Porto

Introdução

Na sequência da temática seguida no trabalho para a disciplina de Drama Inglês, a relevância da personagem do Fantasma na estrutura dramática de *Hamlet*, o presente estudo pretende compreender o papel ocupado pela mesma personagem na encenação da peça de 2003 por Ricardo Pais, *Um Hamlet a Mais*.

A análise desta encenação far-se-á então tendo como ponto central a construção desta figura e a reflexão em torno da morte por ela implicada no conjunto da acção dramática. O objecto do nosso olhar será estudado de *per se*, sendo a nossa intenção, deste modo, desvendar o modo como cada elemento cénico contribui para a *ascese da morte que está em todo o Hamlet*¹.

Partindo de uma breve reflexão sobre a importância desta personagem na tessitura dramática, apresentaremos seguidamente o contexto desta encenação para passarmos então à análise dos seguintes aspectos da representação, a saber: o trabalho de actores; a análise da sequencialidade de cenas seguida pelo encenador (bem como o recurso à esgrima como tema estruturante da peça) avessa àquela da peça original; o estudo do momento em que o Fantasma contracena com Hamlet e a sua repercussão no conjunto da encenação e a análise dos efeitos cénico do desenho de som e da imagem como *interactores* do espectáculo.

A centralidade do Fantasma

O papel ocupado pela personagem do Fantasma na tessitura textual da peça afigura-se como fundamental para a construção da acção dramática. É do Fantasma que surge a indução de Hamlet na vingança contra o seu

¹ TUNA, 2004, Ricardo Pais.

tio Cláudio. A primeira vez que o espectro surge diante do príncipe da Dinamarca tem o objectivo claro de o instigar à vingança – *Revenge his [thy father] foul and most unnatural murder*². O resultado desta aparição para o desenrolar da acção é notório nas palavras do protagonista: *O cursed spite, / That ever I was born to set it right*.³

O controlo exercido sobre a actuação de Hamlet é de tal maneira efectivo que o Fantasma ressurgue, no *closet scene*, apenas para lhe lembrar do seu discurso inicial, no qual insistia na preservação da figura de Gertrudes: *Do not forget. This visitation / Is but to whet thy almost blunted purpose. / But look, amazement on thy mother sits. / O step between her and her fighting soul. / Conceit in weakest bodies strongest Works. / Speak to her, Hamlet*⁴. O mistério é aqui objectivado em termos da acção dramática, apenas Hamlet o vê, levando Gertrudes a acreditar na loucura do seu filho. No entanto, no final da cena é notória a melhoria da relação mãe – filho: enquanto que Gertrudes demonstra algum arrependimento em relação ao casamento apressado com Cláudio, Hamlet perde a faceta amarga, incriminatória e irónica que o instigava contra a mãe no início da cena.

O modo como o espectro inquieta o protagonista e o conduz a agir torna-se também evidente no motivo que leva Hamlet a encenar a peça que surge dentro da peça: ela tem lugar apenas porque o príncipe pretende comprovar as palavras do Fantasma. As dúvidas que possuía em relação à natureza da aparição (*The spirit that I have seen / May be a devil, and the devil hath power / T'assume a pleasing shape, yea, and perhaps, / Out of my weakness and my melancholy, / As he is very potent with such spirits, / Abuses me to damn me*.⁵) levam-no a encenar uma representação capaz de espelhar no Rei a culpa do assassinato do seu pai: *The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the king*⁶. Depois da peça Hamlet parece resolver a sua hesitação em relação às afirmações do Fantasma, não colocando de parte, contudo, a sua incerteza em relação à origem do espectro.

A centralidade da aparição no seio da acção dramática de *Hamlet* é sinteticamente resumida por Harold Bloom, aquando da conferência “The Future of Literature”, integrada na rede de conferências “O Futuro do Futuro”, no âmbito da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura: *Would Hamlet be so persuasive if the Ghost didn't hunt him?* O protagonista afigura-se como *the leading self-overbearer in all literature*⁷, destacando-se deste modo pela sua capacidade auto-reflexiva, pelo modo como espelha o seu

² SHAKESPEARE, 2001: 54.

³ SHAKESPEARE, 2001: 64.

⁴ SHAKESPEARE, 2001: 154.

⁵ SHAKESPEARE, 2001: 104-106.

⁶ SHAKESPEARE, 2001: 106.

⁷ BLOOM, 1994: 49.

profundo conflito interior. O Fantasma surge como o elemento catalizador dessa constante indagação.

No decorrer da peça torna-se claro o modo decisivo como a aparição contribui para adensar a reflexão sobre a dialéctica morte/vida, realidade/aparição. A natureza dúbia do Fantasma instaura a possibilidade de especular sobre áreas da percepção humana pouco racionalizáveis. A oscilação entre o bem e o mal é uma constante nas expressões empregues para caracterizar a aparição. Na primeira cena do primeiro acto a dúvida é claramente expressa por Horácio, quando se dirige ao Fantasma: *If there be any good thing to be done/That may to thee do ease, and grace to me,/Speak to me;/If thou art privy to thy country's fate,/Which, happily, foreknowing my avoid,/O speak;/Or if thou hast upboarded in thy life/Extorted treasure in the womb of earth,/For which they say your spirits oft walk in death*⁸. Também o facto de o espectro desaparecer com a luz do dia, e o de aparecer à meia-noite, levam o espectador a associá-lo ao mal. A hesitação evidencia-se na expressão de Hamlet ao ver o espírito do seu pai pela primeira vez *Be thou a spirit of health or goblin damn'd*⁹. A natureza do espectro é enunciada pela própria personagem, na cena referida anteriormente. De facto, ao incitar Hamlet à vingança, o Fantasma pretende alcançar a paz, deixando o que se parece assemelhar ao Purgatório em que se encontrava: *Doom'd for a certain term to walk the night,/And for the day confin'd to fast in fires,/Till the foul crimes done in my days of nature/Are burnt and purg'd away*.¹⁰ Hamlet refere-se à aparição como *honest ghost* e *perturbed spirit*, levando Horácio a atribuir credibilidade mesmo ao inexplicável: *There are more things in heaven and earth, Horácio,/Than are dreamy of in your philosophy*¹¹. Depois de comprovar a culpa de Cláudio através da peça que encena, Hamlet afirma acreditar nas palavras do Fantasma¹², pretendendo assim reconduzir de modo mais efectivo a sua vingança. No *closet scene*, anteriormente referida, Hamlet dirige-se ao espírito de seu pai através da expressão *gracious figure*, permitindo a sua associação com o Bem.

Da reflexão propiciada pela constante dúvida suscitada pela origem do Fantasma, realidade/ficção/projecção psíquica, surgem várias denominações que procuram definir o espectro. Logo na primeira cena, expressões como *this thing, our fantasy, dreaded sight, apparition, it, portentous figure, this spirit, illusion* vão sendo enunciadas por Horácio, Marcelo e Bernardo como modo de se referirem ao Fantasma, que surgira já duas vezes diante dos guardas. O facto de o espectro surgir três vezes antes de dialogar

⁸ SHAKESPEARE, 2001: 22.

⁹ SHAKESPEARE, 2001: 50.

¹⁰ SHAKESPEARE, 2001: 54.

¹¹ SHAKESPEARE, 2001: 64.

¹² *I'll take the ghost's Word for a thousand pound*. SHAKESPEARE, 2001: 134.

com Hamlet atribui-lhe uma credibilidade capaz de criar expectativa no espectador. A parecença com o Rei, primeiramente negada pelo cepticismo de Horácio, rapidamente é comprovada pela própria personagem: quando interrogado por Marcelo sobre esta semelhança, Horácio responde, *As thou art to thyself*¹³. Esta quase identificação com o pai de Hamlet é imediatamente evocada pelo protagonista ao confrontar-se com a figura: *I'll call thee Hamlet, /King, father, royal Dane*¹⁴. No *closet scene*, a origem do Fantasma é também discutida, já que apenas Hamlet tem acesso à visão do pai¹⁵. Na cena do cemitério, a morte do Rei surge curiosamente associada a um marco na vida do Coveiro, levando o espectador a associá-lo unicamente a uma memória de uma história cada vez mais longínqua. A última vez que o Fantasma é evocado aparece despersonalizada, Hamlet refere-se unicamente ao rei, e não ao seu pai, como fazia anteriormente no mesmo diálogo com Horácio¹⁶.

O espectro contribui também de modo decisivo para tornar mais densa a reflexão sobre a morte. Ao longo dos solilóquios, e durante toda a peça, o dilema que atrasa a acção do protagonista prende-se com uma constante interrogação em torno da morte. No primeiro solilóquio¹⁷, ainda antes de Hamlet dialogar com o Fantasma, a indagação efectua-se tendo como base essencialmente o sentido da vida capaz de levar ao suicídio, a fraqueza das mulheres (tendo como exemplo o casamento prematuro da sua mãe com Cláudio), a angústia resultante de um constante conflito interior. Na quinta cena do quinto acto¹⁸, o protagonista, após ter sido confrontado com o pedido de vingança do Fantasma, reitera a promessa de vingança contra Cláudio. O terceiro solilóquio¹⁹ desenrola-se em torno da dúvida sobre a natureza do Fantasma, instigadora da sua acção contra Cláudio, ao empreender uma armadilha em forma de peça para o seu tio. No momento seguinte no qual Hamlet expressa os seus mais íntimos dilemas, apercebemo-nos do medo da morte que o invade, impedindo-o de agir: *To be or not to be, that is the question*²⁰. O quinto solilóquio²¹ é marcado pelo desejo de vingança reaceso pela reacção de Cláudio à peça

¹³ SHAKESPEARE, 2001: 18.

¹⁴ SHAKESPEARE, 2001: 50.

¹⁵ *Hamlet – Do you see nothing there?/Gertrudes – Nothing at all; yet all thatt is I see*. Esta expressão de Gertrudes parece abrir caminho para uma interpretação que atribuirá o Fantasma unicamente à mente melancólica do protagonista. SHAKESPEARE, 2001: 154.

¹⁶ SHAKESPEARE, 2001: 220-222.

¹⁷ SHAKESPEARE, 2001: 32.

¹⁸ SHAKESPEARE, 2001: 58.

¹⁹ SHAKESPEARE, 2001: 104.

²⁰ SHAKESPEARE, 2001: 110.

²¹ SHAKESPEARE, 2001: 140.

encenada, e aqui o protagonista regressa às palavras do Fantasma. Segue-se uma reflexão decorrente da hipótese colocada pelo protagonista de matar Cádio²², abandonada em seguida pelo facto de se abrir a possibilidade de salvação do seu tio, por este se encontrar a rezar. O último solilóquio²³ espelha a contínua reflexão sobre a morte, desta vez marcada pela guerra como realidade funesta para o homem. Neste momento parece ser a própria indagação sobre a morte que leva Hamlet a recuperar a sua sede de vingança, a sua necessidade de agir: *O, from this time forth/My thoughts be bloody or be nobing worth.*

A cena do cemitério²⁴ propicia uma visão grotesca e simultaneamente paródica da morte pela atitude de ligeireza com que os coveiros se relacionam com os cadáveres. Neste momento parece haver um culminar no auto-reconhecimento do protagonista: após ter percebido que decorria naquele instante o funeral de Ofélia, a personagem confessa o amor que sempre o ligou a ela, e assume-se como um novo homem – *This is I, Hamlet the Dane*²⁵.

A estrutura interrogativa da peça – marcada pelo seu iniciar com a pergunta *Who's there?*²⁶ – parece assumir um ambiente escuro assaltado pelo medo, pela vigília constante, que acaba por se sintetizar numa tragédia sobre o estado de estar morto. Nela é o inexplicável, o irreal que constitui o veículo da realidade: o Fantasma é a entidade reveladora do assassinato, o responsável pela corrente de vinganças que desemboca num final trágico.

A segunda versão de Hamlet no Teatro Nacional S. João

A peça *um Hamlet a mais*, uma produção do Teatro Nacional de S. João, foi representada de 24 a 31 de Julho de 2003 no Rivoli Teatro Municipal. A encenação é de Ricardo Pais e a versão dramaturgica é baseado na tradução de António Feijó de 2001²⁷, montada depois para esta peça pelo encenador e pelo tradutor. O elenco é formado por João Reis (Hamlet), António Durães (Fantasma e Cláudio), Luísa Cruz (Ofélia e Gertrud), Nicolau Pais (Laertes, 1º Actor e Prólogo), Pedro Almendra (Horácio, Seguidor e Actor Rainha) e Pedro Giestas (Polónio, Fortinbras, Mensageiro, Actor rei

²² SHAKESPEARE, 2001: 144-146.

²³ SHAKESPEARE, 2001: 172-174.

²⁴ SHAKESPEARE, 2001: 220 e ss.

²⁵ SHAKESPEARE, 2001: 214.

²⁶ Esta expressão indicia logo no iniciar da peça uma possível aparição, apontando para o posterior surgimento do Fantasma. (SHAKESPEARE, 2001: 14).

²⁷ SHAKESPEARE, William, 2001 – *Hamlet*, Lisboa, Edições Cotovia.

e Capitão). Esta peça é reposta no Teatro Nacional de S. João entre 17 de Março e 4 de Abril de 2004²⁸, assumindo exactamente os mesmos moldes da estreia de 2003.

Esta encenação tornar-se-ia apenas possível após a representação de um primeiro *Hamlet* sob a direcção de Ricardo Pais, em 2002. Esta versão, mais canónica do texto shakespeariano, uma co-produção do Ensemble – Sociedade de Actores, teatros nacionais D. Maria II e S. João, Teatro Viriato – Centro Regional das Artes do Espectáculo das Beiras e Auditório Nacional Carlos Alberto, estreava a 4 de Abril de 2002 no Teatro Viriato em Viseu, passando depois para o palco do Teatro Nacional de S. João a 20 de Abril do mesmo ano e a 11 de Maio para o Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa. A versão dramaturgica que serve de base a esta representação seria a mesma daquela utilizada para a *um Hamlet a mais*, e o elenco seria mais vasto, tendo como principais diferenças a atribuição do papel de Gertrudes a Emília Silvestre, o de Cláudio a Jorge Pinto o de Ofélia, a Lígia Roque, o de Polónio a Jorge Vasques, o de Laertes a Rui Baeta e o de Horácio a Fernando Moreira. Do conjunto de personagens faziam ainda parte Rosencrantz, Guildenstern, Bernardo, o Primeiro Coveiro, Marcelo, o Embaixador, o 1º Marinheiro e os dois Mensageiros.

Neste primeiro *Hamlet* a matriz da peça foi conservada, tendo sido seguido sequencialmente o texto shakespeariano, submetido a uma *redução sistémica*, tal como refere Ricardo Pais numa entrevista concedida a Fernando Villas-Boas²⁹. Uma das principais preocupações do encenador prendeu-se com a tentativa de *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*³⁰.

A versão dramaturgica de *um Hamlet a mais* demonstra cortes significativos em relação à da primeira. No que diz respeito à tradução de António Feijó, uma das posições fundamentais foi a de que se deveria traduzir este texto, mas que *ele não podia passar pela vulgarização, trivialização ou pela banalização do discurso. Mas, se aquele texto é um objecto linguisticamente exótico para os ingleses, esse texto deve ser comparativamente exótico para os espectadores portugueses*³¹. Ricardo Pais, numa entrevista concedida ao Comércio do Porto a 16 de Julho de 2003, explicita o modo conciso como se reunificou a acção dramática às temáticas que considera essenciais: *O António Feijó conseguiu, com uma agilidade soberba, integrar toda a*

²⁸ Desta encenação resulta a gravação em DVD do espectáculo na íntegra, com a realização de Fábio Iaquone e Paulo Américo, bem como o *Making-ok*, de João Tuna.

²⁹ *Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2003: 4.

³⁰ *Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2003: 4.

³¹ TUNA, 2004, António Feijó.

*informação numa pequena sequência de cenas, condensando o principal da acção em volta dos temas a explorar: o da loucura de Ofélia e o do esvaziamento de poder em que a sucessão de mortes precipita o país.*³²

A relação entre as encenações de 2002 e a de 2003 é de continuidade, de causalidade³³: *Se nunca se tivesse feito o primeiro, eu nunca poderia ter feito este. (...) Este um Hamlet a mais é um exercício a partir do outro.*³⁴ Tal como explica Ricardo Pais, não se parte com o mesmo conceito da representação de 2002, agora pretende trabalhar-se sobre os temas excluídos da versão de 2002 (a guerra, a tomada do trono dinamarquês pelo príncipe da Noruega) *porque não se trata de fazer Hamlet em Hamlet, aqui trata-se de fazer um Hamlet a mais, o que sobra. Portanto o que nós estamos a trabalhar é nas sobras, que são luxuosas. Este espectáculo é sobre as sobras, a imensidão de coisas que ficaram por fazer, a imensidão de coisas que ficaram por visitar, a inutilidade de visitar a maior parte delas*³⁵. Acima de tudo sublinha-se que *isto não é uma peça de teatro. Há um grande equívoco aqui se se pensar que estamos a assistir a um peça. Nem a dramaturgia teve a pretensão de se constituir em objecto, mas sim a de constituir-se em objecto legível per se*³⁶. António Feijó refere a importância de uma primeira recepção para a consecução da encenação de 2003: *Tendo sido feita esta primeira versão, a segunda tornava-se possível porque agora há uma educação de todas as pessoas envolvidas. (...) Eu acho que há uma extraordinária generosidade aqui do ponto de vista do encenador no sentido em que, tendo construído um objecto muito legível agora diz, agora permitam-me que eu continue este trabalho, prosseguir e faça o que poderia ter feito se a recepção deste objecto fosse uma recepção ampla e sem obstáculos*³⁷.

Com *um Hamlet a mais*, um espectáculo que discursa sobre questões fundamentais do texto shakespeariano, pretende-se *despoletar imaginários*

³² *Seleção de Recortes de Imprensa*, Julho de 2003, Ricardo Pais.

³³ Nicolau Pais, o actor que desempenha os papéis de Laertes, 1º Actor e Prólogo, utiliza a imagem de uma matriosca para explicitar o nascimento de *um Hamlet a mais*: a primeira boneca representaria o texto original de Hamlet, abrindo essa surgiria o *Hamlet* de 2002, *um bocadinho mais pequena, onde foi cortado o complô político*, seguidamente apareceria a tradução de António Feijó, depois surgiria *um Hamlet a mais* e, finalmente, uma *espécie de matriosca embrionária hiperdensa que é o mistério do Hamlet desde o qual tudo isto surgiu. Não há nada neste espectáculo que não surja da capacidade arrasadora de mistério que esta personagem, tem sobre todos nós.* (TUNA, 2004).

³⁴ *Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2003: 4.

³⁵ TUNA, 2004, R. Pais.

³⁶ TUNA, 2004, R. Pais.

³⁷ TUNA, 2004, António Feijó

*alternativos aos originais*³⁸. *O arquétipo é o de o espectáculo montado sobre poesia*³⁹.

Trabalho de Actores

Um dos aspectos fundamentais a referir na análise de uma peça de teatro é a sua preparação, o modo como nasce e se desenvolve dentro de cada interveniente neste processo de construção. Procurando dar mais relevo à construção das personagens de Hamlet e do Fantasma, passaremos contudo pela produção deste espectáculo aos olhos de cada participante.

A iniciar esta abordagem será talvez relevante referir o modo como António Durães e Ivo Alexandre (actor responsável pelo papel do Coveiro na encenação de 2002) descrevem o ambiente de trabalho dos ensaios. Ambos tornam bem claro a capacidade de Ricardo Pais de criar um ambiente familiar, capaz de permitir o respeito mútuo pelo trabalho de cada elemento do elenco, de criar laços de cumplicidade e amizade muito fortes entre os actores e de permitir um acumular de informação no decorrer do trabalho de equipa que possibilita o exponenciar de todas as potencialidades de cada momento da peça.

Para referir o trabalho de actores desta encenação torna-se necessário regressar à sequencialização de ensaios seguida na representação de 2002. Tal como foi explicado por Durães na entrevista gentilmente cedida para este estudo, o primeiro passo para a estruturação das personagens em palco foi o diálogo, a reflexão, o estudo. No caso específico da Durães, áreas como a teologia, a espiritualidade, a concepção histórica de Purgatório ao longo do tempo, constituíram a base de discussão e reflexão para a construção da personagem. Desta primeira fase fez igualmente parte a indagação sobre a possibilidade de comunicação com seres humanos que morrem (tendo mesmo sido colocada a hipótese de o actor assistir a um espectáculo de espiritismo, o que acabou por não se concretizar). Seguidamente refere-se o momento de transporte de toda essa informação para o corpo do actor, para a sua voz. O facto de a primeira encenação ter criado uma *memória de corpo* no actor que persistia em *um Hamlet a mais* dificulta a concepção de uma personagem que deveria ser estática, de um Fantasma amputado do corpo, que apenas daria a sua voz a esta personagem. Esta é a grande diferença referida por Durães na construção dos dois Fantasmas: *a única diferença é que o corpo está completamente diluído, o corpo está testamentado a um outro corpo que esse sim age. Este*

³⁸ TUNA, 2004, R. Pais.

³⁹ TUNA, 2004, R. Pais.

*corpo fala, o outro age*⁴⁰. Resumindo o trabalho de actor ao fundamental, *descobrir o caminho das pedras que está por baixo da linha de água do texto*⁴¹, Durães demonstra essencialmente a importância de a voz não substituir o texto, afigurando-se apenas como um instrumento que suporta a causa do texto.

O facto de não existir um fio condutor relativo à sequencialidade textual é referido por João Reis, o actor responsável pela representação de Hamlet, como factor condicionador do seu trabalho de construção da personagem. Por considerar o espectáculo *um Hamlet a mais* mais difícil do que o anterior, conclui igualmente que este seria proporcionalmente mais desafiador e interessante. O actor procura estruturar uma personagem mais racional, mais fria, menos emocional em relação à encenação de 2002. O cenário branco é referido pelo actor como elemento destabilizador do seu desempenho – o branco intensificado pela luz coloca o actor perante um ambiente dispersivo. Dando como exemplo a cena do Fantasma, João Reis refere a barreira imposta pela tela branca que o divide do público como responsável pelo retirar da sua noção de profundidade. Por considerar a maquinaria usada em palco muito impositiva, afirma recorrer à criação de um Hamlet mais agressivo de modo a corresponder aos elementos cénicos ligados à tecnologia que o rodeiam.

Luísa Cruz (Ofélia e a Rainha) sublinha igualmente a construção das suas personagens como um desafio. A sequencialidade com que se passa de uma para a outra personagem obriga a um desempenho *rápido e imediato*, que conduza o público instantaneamente para esse transporte.

Um aspecto relevante a adicionar a esta reflexão em torno do período de concepção da peça é o facto de cada um dos actores ter sido submetido a uma aprendizagem da esgrima, tendo como orientador o mestre de esgrima Miguel Andrade Coelho (professor de esgrima clássica e campeão mundial de Esgrima Artística). A partir destes ensaios tornou-se também possível transportar os gestos inerentes a esta luta para a Rua de Santa Catarina no Porto, a 9 de Julho de 2003, sob a forma de uma aula de esgrima, cujos resultados a nível da recepção se demonstraram bastante gratificantes.

O modo como cada actor, e todos os elementos que participam activamente na concepção do espectáculo, se envolveram nesta criação conduziu a uma espécie de afirmação colectiva que coloca encenador e actores de acordo: a peça parece auto-construir-se. Na opinião de Vítor Rua, responsável pela música original executada ao vivo, a peça afigura-se como uma partitura que se mostra aos diferentes elementos do grupo envolvidos na peça, levando-os a participar, a segui-la. Ricardo Pais afirma

⁴⁰ Entrevista concedida por A. Durães para o presente trabalho.

⁴¹ TUNA, 2004, António Durães.

não ter percebido verdadeiramente a razão de ter produzido alguns dos melhores momentos da peça, esse sentido ser-lhe-ia apenas clarificado depois de as ver acabadas em palco.

(des) Sequencialização textual

O modo como esta representação efectua a montagem do texto é talvez uma das maiores demonstrações da centralidade atribuída ao Fantasma nesta leitura cénica.

A cena de abertura da peça corresponde à sétima cena do quarto acto do texto shakespeariano – o momento no qual Cláudio e Laertes planeiam a morte de Hamlet. A esta breve cena segue-se um exercício de esgrima entre um grupo de lutadores. Quando Cláudio exprime o seu plano uma voz irrompe do palco gritando *Silêncio*. A única esgrimista, a actriz que encarnará Ofélia e Gertrudes, solta este primeiro grito, interrompendo o cruzar de duelos espelhado em palco.

Na segunda cena assiste-se ao duelo final entre Hamlet e Laertes (a segunda cena do quinto acto). Sem se estabelecer diálogo algum entre os dois opositores, Laertes é ferido, iniciando-se a narração da história por Horácio através da repetição das palavras do moribundo ao morrer. Logo após o falecimento de Hamlet, cumpre-se o seu elogio fúnebre pelas palavras do seu herdeiro, Fortinbras.

A terceira cena corresponde à cena do Fantasma (a quarta cena do primeiro acto). Logo após as pancadas de Molière, provocadas por Vítor Rua, parece dar-se verdadeiramente início ao espectáculo – Hamlet levanta-se do chão e é confrontado pela aparição do Fantasma. Inicia-se a corrente explicativa dos acontecimentos que conduziram ao final trágico inicialmente apresentado, no qual o espírito do pai de Hamlet ocupa uma posição de destaque.

Segue-se o momento no qual Horácio e Marcelo são obrigados a prometer não desvendar o sucedido naquela noite entre Hamlet e o Fantasma (a quinta cena do primeiro acto). A facção que se oporá a Cláudio, liderada pelo mestre de esgrima vestido de negro, Hamlet, forma-se em palco pela prática de exercícios de esgrima.

Seguidamente somos transportados para a segunda cena do primeiro acto, a cena da corte, na qual Cláudio toma conta dos assuntos de estado, beneficiando o cumpridor Laertes e argumentando contra o luto de Hamlet.

Desenha-se uma caixa branca em palco e o protagonista, à esquerda deste quadrado de luz branca, no seu primeiro solilóquio (segunda cena do primeiro acto) é vigiado pelo Rei, pela Rainha e por Polónio, que se encontram dentro da caixa branca.

Avança-se para a segunda cena do segundo acto, na qual Hamlet lê em voz alta as suas cartas a Ofélia. O diálogo no qual Polónio revela ao par real o que julga ser a causa da loucura do príncipe é lido por Hamlet, que segue o livro da tradução da peça.

A primeira cena do terceiro acto surge logo de seguida para demonstrar o encontro entre Hamlet e Ofélia. Esta personagem procura ser ouvida, isto é, procura o melhor microfone para fazer um pedido: que Hamlet aceite a devolução das suas lembranças. A retribuição do príncipe é violenta, evidenciando uma profunda misoginia. A esta cena assistem Polónio e o Rei, como que espiando os passos de Hamlet. Segue-se a afirmação de Cláudio no sentido de enviar o seu sobrinho para Inglaterra. A cena que coloca Ofélia perante o microfone entoando de modo descoordenado as canções que revelam a sua loucura parece responsabilizar cada uma das personagens que a vão espicaçando com os floretes pelas costas pelo seu estado de demência.

Retrocede-se de seguida para a segunda cena do segundo acto, na qual se dá a chegada dos actores. Hamlet pede ao actor que acrescente versos à peça que oferecerá à corte, de modo a aumentar o choque do Rei perante a verdade do seu crime.

Sequencialmente, assistimos ao terceiro solilóquio de Hamlet, no qual se expressa a necessidade de comprovar as palavras do Fantasma numa peça que resultará numa armadilha para Cláudio.

A cena seguinte corresponde à segunda cena do terceiro acto – a representação da peça dentro da peça. No entanto, antes de se dar início à representação, tem lugar o quarto solilóquio de Hamlet (primeira cena do segundo acto). Só quando afirma *perdem o nome de acção* se inicia a representação. No final da peça todos caem no chão.

Hamlet levanta-se para dar lugar ao quinto solilóquio (a segunda cena do terceiro acto), exprimindo a sua angústia decorrente da fugacidade que caracteriza cada um de nós. Mais uma vez se grita *Silêncio*.

A terceira cena do terceiro acto de seguida, mostrando a hesitação de Hamlet na oportunidade que rejeita de matar o seu tio. Por estar a rezar este poderia alcançar a salvação.

Segue-se a *closet scene* (a quarta cena do terceiro acto), marcada pela imobilidade de Hamlet e da Rainha, reunindo apenas nas palavras toda a intensidade dramática deste momento.

Ofélia entoa seguidamente a cantiga de despedida de seu pai (quinta cena do quarto acto), anunciando a sua loucura. Convida todos para participarem da sua demência, cantam todos, e despede-se do maestro.

Na quinta cena do quarto acto apercebemo-nos da morte de Ofélia e deste modo do amor que a unia a Hamlet (através da imagem projectada de ambos por sobre as águas). Entra Laertes para procurar num balde as lágrimas de um irmão ausente. O esgrimista Laertes exercita o seu ódio

de vingança sobre um fundo de guerra que o transporta até aos nossos dias.

Segue-se a explicação do Capitão a Hamlet do vasto quadro de guerra, que implica o sacrifício inútil de muitos homens, a quarta cena do quarto acto.

Num ambiente de escuridão absoluta vemos apenas Hamlet, filmado de cima e projectado em duas imagens iguais – é o sétimo solilóquio a anunciar a morte do protagonista.

Horácio demonstra o seu temor face à provável impreparação de Hamlet para o duelo final (segunda cena do quinto acto) enquanto ambos exercitam a esgrima. Do fundo entram os restantes esgrimistas que, retirando as máscaras, nos cumprimentam no final do combate, enquanto Hamlet repete as palavras do sétimo solilóquio:

*Que dizer de mim,
Que tenbo um pai morto, uma mãe poluída,
Transtornos vários na razão e ânimo,
E tudo abismo no sono, humilhado
Pela morte iminente de vinte mil homens
Que, por uma fantasia a astúcia do acaso,
Vão para a cova como para a cama.⁴²*

Após esta breve sinopse do espectáculo, facilmente nos apercebemos que são essencialmente duas as temáticas relevadas do texto shakespeariano: a misoginia e a guerra, assumida como pano de fundo desta encenação. A guerra é em palco personalizada pela esgrima⁴³ – metáfora do conflito inerente a toda a peça. Os sucessivos treinos vão demarcando as equipas de esgrimistas que ao longo da peça se preparam para o duelo final. Entre os esgrimistas existe apenas um mestre, vestido de negro, Hamlet. É ele que dirige todos os outros, precipitando a acção com a representação da peça dentro da peça.

Desta breve síntese do espectáculo destacaremos alguns dos aspectos que conduzirão à compreensão da peça a partir do papel assumido pelo Fantasma na acção dramática.

⁴² SHAKESPEARE, 2001: 175.

⁴³ A ideia de evidenciar o duelo, passando-o para algo explicado durante toda a peça, surge em 2000 quando Ricardo Pais colocou a hipótese de encenar o *Hamlet* sem o duelo final. Ao falar com William Hobbs, que na altura desenhava as lutas para *A Ilusão Cómica*, confrontou-se com a posição absolutamente incontornável de Hobbs: não é possível representar *Hamlet* sem o duelo final. Esta obrigatoriedade foi-se concretizando no pensamento do encenador até se espelhar nesta mesma encenação.

Papel assumido pelo Fantasma na acção dramática

Se destacarmos da estrutura cénica as cenas nas quais o Fantasma intervém apercebemo-nos não só da interpretação do encenador em relação à natureza e origem do espectro, como também da importância que lhe é atribuída no desenrolar dos acontecimentos.

Após a expressão clara do plano premeditado de Cláudio para matar Hamlet, assistimos à sua concretização no duelo final entre o príncipe e Laertes. A encruzilhada de mortes que vitima Laertes, Hamlet, Cláudio e Gertrudes será explicada pelo desenrolar da acção. Esta corrente explicativa é iniciada precisamente pela cena do Fantasma, a primeira cena da peça anunciada após as pancadas de Molière – só então se dá início à peça⁴⁴. Ainda antes da cena da corte, na qual se evidencia o estado desencantado do protagonista face ao casamento prematuro da mãe, anuncia-se em palco o motivo para Hamlet iniciar o seu plano de vingança contra Cláudio, o mesmo que conduz às mortes a que assistimos no final – o encontro com o Fantasma. O facto de a peça abrir com a morte de Hamlet leva-nos a acreditar, tal como afirma Fernando Villas-Boas, que *sempre que Hamlet entra em cena (...) já está morto; ele e o Fantasma estão exactamente no mesmo plano*⁴⁵. No entanto, a voz discordante de António Durães afirma que as duas personagens se encontram em patamares diferentes: *É como se se afirmasse – ele [Hamlet] já morreu, mas agora vamos fazer de conta que não morreu*⁴⁶. Para o actor do Fantasma, Hamlet não se encontra morto em palco.

Apesar de se abrir espaço para a ambiguidade da natureza deste espectro, o facto de a cena ocorrer dentro de uma caixa de névoa conduz o espectador para a *caixa da mente* de Hamlet, que duvida dos seus próprios sentidos. O abismo estabelecido entre a voz e o corpo do Fantasma instaura a dúvida no público: será o espectro uma projecção psíquica de Hamlet? No entanto, ao ver Hamlet ser tocado no ombro pelo espectro, o espectador é conduzido a atribuir uma dimensão corpórea, física ao Fantasma. A ambiguidade prevalece.

No *closet scene* a aparição parece ser unicamente atribuída à mente melancólica de Hamlet – é João Reis que enuncia a fala do Fantasma.

⁴⁴ *O aparecimento do Fantasma, no original, ocorre a seguir – e surge aos amigos, que lhe dizem para ir falar com ele; não é Hamlet que o procura. Ora, isto altera tudo.* (entrevista concedida por Ricardo Pais ao *Diário de Notícias* a 23 de Julho de 2003) Se entendermos o aparecimento do Fantasma como uma procura feita pelo protagonista, facilmente atribuímos a aparição à psique conturbada de Hamlet, uma interpretação de Ricardo Pais, que no entanto não retira a importância da personagem para o decorrer da acção dramática.

⁴⁵ *Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2003: 9.

⁴⁶ entrevista concedida por António Durães.

No entanto, é notório o modo como a fala do espírito do pai de Hamlet reconduz a sua acção. Hamlet e a Rainha iniciam a cena imóveis, de joelhos em frente a dois microfones, *bá um enxugamento total do processo da escrita para a representação sem que se perca nada daquilo que está no conteúdo dramático (...) como se a narração e a força toda do diálogo saísse de um corpo que não é necessariamente o que ali está*⁴⁷. Contudo, no momento em que se ouve a voz do Fantasma, a projecção de um cortinado no painel de fundo (onde Polónio se escondera) dá lugar a uma dupla imagem de Hamlet deitado no colo da actriz que interpreta a Rainha e Ofélia. A imagem de ternura transparece um ambiente oposto àquele em que a cena abria. Segue-se a repetição do quinto solilóquio, enquanto a Rainha retira a coroa, dando lugar a Ofélia, que com um grito interrompe Hamlet levando-o a gritar *silêncio*. Então, Hamlet deita-se no colo de Ofélia, levando o espectador a regressar à imagem que o Fantasma instaura em palco, a de ternura mútua entre mãe e filho.

O modo como o fantasma nos é apresentado nesta leitura cénica de *Hamlet*, aproxima-o de uma projecção psíquica do protagonista, enquanto, simultaneamente, o coloca num plano fisicamente palpável, inquestionável. Por outro lado, os momentos em que surge demonstram a efectividade com que conduz a acção na tessitura dramática – na cena inicial como motivo essencial para o final trágico apresentado no duelo no *closet scene* como entidade capaz de redireccionar a acção de Hamlet.

Efeitos cénicos

O cenário é essencialmente constituído por quatro paredes que, ao longo do espectáculo vão desenhando o espaço da acção. Em *um Hamlet a mais*, esta caixa branca enuncia-se essencialmente como um gaiola, uma prisão. No entanto, elas assumem-se simultaneamente com um carácter de virtualidade, reafirmada pelo material semi-transparente e branco através do qual se torna possível *perscrutar o espaço interior e o que está para além da caixa, nas suas quatro faces, definindo fronteiras entre o ser e não ser*⁴⁸. Por detrás de painéis translúcidos encontram-se frequentemente personagens interessadas em invadir o espaço alheio, em vigiá-lo. O facto de qualquer uma das paredes estar sempre visível em palco cria

⁴⁷ TUNA, 2004, R. Pais.

⁴⁸ *Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2003: 9. Um exemplo desta ambiguidade é a cena em que as personagens surgem perfiladas por detrás do ecrã, sendo as suas sombras projectadas – de Hamlet apenas vemos a sombra, o negro, enquanto das outras personagens vestidas de branco distinguimos a personagem e sua sombra. Daqui decorre a barreira ténue entre ser e não ser criada, curiosamente, pela quarta parede.

uma noção de levitação, de equilíbrio instável ou de gaiola suspensa. Por outro lado, a existência de um painel frontal implica a existência de uma quarta parede que obrigatoriamente distancia as personagens do público, negando aos actores o trabalho com o espectador. A utilização desta tela divide-se entre a funcionalidade da sua limitada transparência e a de superfície de projecções monocromáticas, em obediência a um plano rigoroso de alternância.

Esta *caixa branca* funciona em palco, tal como explica Paulo Eduardo Carvalho, como um *condensador visual*, responsável pela concentração do olhar do espectador. Pelo seu *formalizado minimalismo*, esta *estrutura abre-se a uma metaforização quase infinita*, espelhando a sala de esgrima, a claustrofobia da corte dinamarquesa e *prestando-se, sobretudo, a metamórficas delimitações do espaço, através das possibilidades várias de articulação das suas quatro paredes autónomas*⁴⁹. Este dispositivo permite também alcançar níveis diferentes de distribuição dos intérpretes pelo espaço, enunciando um *princípio de transformabilidade*.

Sobre um cenário essencialmente branco, apenas Hamlet, vestido de negro, sobressai acentuando a busca da identificação face à homogeneidade em que se desloca. Todas as outras personagens surgem com fatos de esgrima ou casacos que permitem uma camuflagem no espaço envolvente, como se a única realidade (ou irrealidade) fosse a de Hamlet. Por outro lado, o facto de os actores se transformarem perante o público, mudando de roupa em cena, contribui também para a *leveza da acção* e para a *dessacralização do espaço cénico*, tal como explica António Lagarto.

Na cena do Fantasma, a *gaiola branca* permite uma associação com a mente de Hamlet. No entanto esta aparente linearidade é quebrada pelo facto de a voz do Fantasma surgir de fora da caixa – é deixada em aberto a natureza do espectro, a sua origem.

Som

Francisco Leal, responsável pelo desenho de som da peça, sublinha o trabalho de Vítor Rua, que, a partir de gravações e da execução musical ao vivo, sustenta a banda sonora de toda a peça. Este último, associando técnicas e tipologias musicais como o rock, o minimalismo, a música ambiental, a improvisação e a composição contemporânea, revê na peça uma antologia, uma síntese do seu trabalho até então. Referindo-se à música ao vivo, João Henriques, preparador vocal, afirma que *criar este*

⁴⁹ CARVALHO, 2003: 18.

*um Hamlet a mais com o Vítor Rua foi, diria, como se nós tivéssemos a palavra a nascer no momento da criação do espectáculo*⁵⁰.

Ricardo Pais define este espectáculo como sendo *ao* microfone, e não *com* microfone. Apenas quando se fecha sobre si próprio, nos solilóquios é que deixa de existir *ao microfone* para passar simplesmente a *haver microfone*. A amplificação de voz é completamente assumida através do uso de microfones de mão, colocados em palco como próteses contra o afastamento irresistível⁵¹. Tal como explica João Henriques, *a intenção número um é a de fazer o texto chegar o mais claro possível. (...) a máquina amplifica, não contribui para nada*⁵².

O trabalho sobre a voz dos actores é muito mais complexo, surgindo, tal como explica Paulo Eduardo de Carvalho, *acompanhado de uma multiplicidade de outros efeitos sonoros, de que são exemplo a artificiosa e distorcida amplificação do embate das armas durante os combates de esgrima, o som amplificado das lâminas a cortar o ar, bem como a extraordinária variedade de motivos musicais recorrentes que pontuam o espectáculo, entre a violência das cordas de uma guitarra eléctrica e a sugestão distanciada de um ambiente cortês*⁵³. O desenho de som é ainda enriquecido pela utilização do theremin, o aparelho trazido para cena e operado primeiramente pelo 1º Actor e depois por Hamlet, responsável pela colocação do espectador num *terreno de surpreendente eloquência expressiva*⁵⁴.

A dimensão sonora do espectáculo assume também uma importância dramática evidente nos múltiplos e variados apelos à escuta, referências à audição e ao órgão por ela responsável, o ouvido. Um dos exemplos deste aspecto é a fala do Fantasma *Encosta grave o teu ouvido/ àquilo que vou expor-te. (...) Ouve, ah, ouve, ouve! (...) Ouve-me Hamlet (...) e o ouvido todo da nação (...) e no átrio dos meus ouvidos deixa cair (...)*.

Na cena do Fantasma o uso da voz é um instrumento importante para a concretização da aparição. Amputada de corpo, a voz subsiste, de fora da caixa de névoa, criando uma profunda ambiguidade entre a natureza psíquica desta aparição e a sua efectividade, exterior à caixa da mente de Hamlet. No *closet scene*, tal como foi referido, a voz do Fantasma surge

⁵⁰ TUNA, 2004, João Henriques.

⁵¹ Uma cena exemplar do uso dos microfones, é aquela em que Ofélia, procurando a melhor maneira de dizer a Hamlet que lhe queria devolver os seus presentes, vagueia de microfone em microfone até a sua voz estar completamente nítida, até ter descoberto a melhor forma de se dirigir ao príncipe.

⁵² TUNA, 2004, João Henriques.

⁵³ CARVALHO, 2003: 17.

⁵⁴ CARVALHO, 2003: 18.

da boca do protagonista, levando o espectador a identificar a aparição com a mente melancólica do Príncipe da Dinamarca.

Vídeo/Imagem

A imagem em palco assume-se, nas palavras do videasta, Paulo Américo, como uma personagem independente. *O vídeo tem um guião próprio, aparece num determinado momento, não porque ali fica bem, mas (...) porque tem uma linguagem integrada no próprio espectáculo*⁵⁵. Fabio Iaquone explica a importância da imagem pela sincronia que estabelece com a história (dando-lhe simultaneamente um suporte) e pelo espaço cénico educativo, narrativo, estético e didascálico que introduz em palco. António Lagarto, cenógrafo da peça, reflecte em torno da auto-referencialidade da imagem, sublinhando o facto de a projecção criar uma ambiguidade com o espaço real, assumindo-se ela mesma como o real no qual as personagens se deslocam⁵⁶.

A imagem surge também na peça associada a ambientes psíquicos⁵⁷, à amplificação do teatro mental, penetrando a intimidade de cada personagem. Nos solilóquios a câmara filma frequentemente Hamlet de cima assemelhando-se a um sistema de vídeo-vigilância com microcâmaras de segurança que emitem para dentro de uma *Dinamarca-prisão*. Tal com afirma Ricardo Pais, *O vídeo é o elemento mais evidente deste circuito fechado, a um tempo introspectivo e explosivo*⁵⁸. O espelho que se afigurava no *Hamlet* de 2002 como o único espaço onde o protagonista resolvia o problema da sua auto-representação, fechado no seu teatro de pensar, dá lugar em 2003 a uma imagem mais distorcida: *No fundo, as telecâmaras funcionam, no seu conjunto, como uma câmara de espelhos que nos devolvem uma imagem que não tem nada de límpido. Ao mesmo tempo, olham para as personagens apesar delas, porque elas tanto jogam com as câmaras como são vistas sem o desejarem*⁵⁹.

⁵⁵ TUNA, 2004, Paulo Américo.

⁵⁶ Um exemplo claro desta utilização do vídeo ocorre no *closet scene*: Polónio esconde-se de Hamlet por detrás da imagem projectada de uma cortina vermelha.

⁵⁷ Paulo Eduardo Carvalho refere ainda a importância da abertura das projecções sobre o ecrã do fundo *à duplicação do corpo dos intérpretes, em jogos complexos de escala e de tensão entre corpos vivos e a sua imagem desnaturalizada, permitindo, inclusive, a multiplicação de perspectivas sobre a cena*. (CARVALHO, 2003: 18).

⁵⁸ *Seleção de Recortes de Imprensa*, Julho de 2003, Ricardo Pais (entrevista concedida ao *Comércio do Porto*, 16.Julho.03).

⁵⁹ *Seleção de Recortes de Imprensa*, Julho de 2003, Ricardo Pais (entrevista concedida ao *Diário de Notícias*, 23.Julho.03).

O circuito fechado de vídeo transmite simultaneamente a claustrofobia de pensamento e a possibilidade de constituir ambientes humanos, como aquela que evoca a relação que o fantasma pretende que Hamlet alcance com a sua mãe, no *closet-scene*.

Conclusão

Afirmando que a legitimidade da designação *dramaturgia* existe apenas efectivamente *quando um texto adaptado para cena vive por si e se afirma autónomo da encenação*⁶⁰, Ricardo Pais, com *um Hamlet a mais*, procura *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*⁶¹.

Localizando-se *no território da performatividade cénica*, a peça abarca a música, o tratamento de som e o *jogo livre de associações plásticas* como conducentes à criação de uma espécie de *poema dramático*. De facto, partindo de uma versão dessequencial de *Hamlet*, apoiada no uso de tecnologias várias, cria-se um objecto cénico autónomo, independente. O contributo do desenho da luz, do som, das lutas, a música original ao vivo e o vídeo são os suportes de um espectáculo que pretende montar-se sobre a poesia.

Nele, o Fantasma surge como o primeiro elemento explicativo da cena trágica inicial na qual assistimos à morte de Hamlet, da Rainha, de Cláudio e de Laertes. Marcando o início de uma peça anunciada pelas pancadas de Molière, o espectro assume um carácter de centralidade incontornável, responsável pela acção de vingança que moverá o protagonista durante toda a peça.

O presente estudo poderá afigurar-se apenas como uma espécie de introdução a uma possível análise aturada da personagem do Fantasma de *Hamlet*, e do seu desenho por Ricardo Pais nas duas encenações de 2002 e de 2003. Essa investigação obrigaria a ser produzida uma entrevista com Ricardo Pais e António Feijó (tradutor da versão dramaturgicamente utilizada pelo encenador), um estudo da tradução destinada exclusivamente a estas encenações e uma reflexão acerca da recepção das duas peças, enquadrada numa mais ampla análise de *Hamlet* em Portugal.

⁶⁰ *Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2003: 3.

⁶¹ *Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2003: 3.

Bibliografia Literária

SHAKESPEARE, William, 2002 – *Hamlet* (edição bilingue; trad. de António M. Feijó), Lisboa, Edições Cotovia

*Bibliografia Crítica***Livros:**

- BLOOM, Harold, 1994 – *The Western Canon, the Books and School of the Ages*, United States of America, Harcourt Brace and Company
- ELLIOT, G. R., 1951 – *Scourge and Minister, a Study of Hamlet, a Tragedy of Revengefulness and Justice*, Durham, Duke University Press
- CARDIM, Luiz, 1949 – *Os Problemas do Hamlet e as suas Dificuldades Cênicas (A propósito do filme de Sir Laurence Olivier)*, Lisboa, Cadernos da Seara Nova
- LEWINTER, Óscar, 2003 – *Shakespeare na Europa*, Mem-Martins, Publicações Europa-América
- LEWIS, C. S., 1973 – “Hamlet: The Prince or the Poem” in *Studies in Shakespeare, British Academy Lectures*, London, Oxford University Press
- SERÓDIO, Maria Helena, 1996 – *William Shakespeare: A Sedução dos Sentidos*, Viseu, Edições Cosmos

Publicações Periódicas:

- CABRITA, António, 2004 – “Os mil fantasmas de Hamlet”, *Duas Colunas*, Março de 2004, p. 8
- CARVALHO, Paulo Eduardo, 2003 – “Escutar pelos olhos, ver pelas vozes: metamorfoses perceptivas em um Hamlet a mais”, *Duas Colunas*, Setembro de 2003, pp. 17-18
- FERREIRA, José Luís, 2003 – “Hamlet regressa. Que tencionais Fazer?”, *Duas Colunas*, Junho de 2003, p. 4
- PEREIRA, João Luís, 2003 – “Músicas para Shakespeare”, *Duas Colunas*, Junho de 2003, p. 5
- PEREIRA, João Luís, 2003 – “Pedro Giestas, Auto-retrato de um actor no intervalo dos ensaios de um Hamlet a mais”, *Duas Colunas*, Junho de 2003, p. 4
- Seleção de Recortes de Imprensa*, Julho de 2003, Rivoli Teatro Municipal
- SERPA, Ana, 2004 – “Finta de Um Dois, marcha a fundo!”, *Duas Colunas*, Março de 2004, p. 7
- Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2003, Centro de Edições do TNSJ
- Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2004, Centro de Edições do TNSJ
- VASCONCELOS, Helena, 2003 – “um Hamlet a mais”, *Duas Colunas*, Setembro de 2003, p. 22
- VASQUES, Eugénia, 2003 – “Screens, screens, screens”, *Duas Colunas*, Setembro de 2003, p. 19
- VILLAS-BOAS, Fernando, 2003 – “ ‘Ouçamos uma fala’; Algumas notas sobre o espectáculo um ‘Hamlet a mais’ “, *Duas Colunas*, Setembro de 2003, pp. 20-21

DVD:

TUNA, João, 2004 – “Um Hamlet a Mais: Making Of”, in *Um Hamlet a Mais*, Porto, Teatro Nacional de S. João

Páginas da Internet:

PEREIRA, João Luís, 2002 – *Hermenêutica dramatúrgica*, consultado a 14.03.2004 em www.tnsj.pt



Foto: João Tuna / TNSJ



Foto: João Tuna / TNSJ

Entrevista:

Entrevista concedida por António Durães para o presente trabalho a 16.03.2004

Anexo

Entrevista concedida por António Durães a 16 de Março de 2004 para o presente trabalho.

Tânia Sá.

Já tinha tido anteriormente algum contacto com o texto, como leitor, actor ou encenador?

António Durães.

Conhecia o texto como leitor. Tinha estudado partes do texto em situação académica, mas não tinha o conhecimento do *Hamlet* mesmo como tenho hoje.

Tânia Sá.

Qual a importância que julga que o fantasma assume no conjunto da acção dramática?

António Durães.

É o fantasma que move o Hamlet, o Príncipe da Dinamarca à acção. É pela morte dele e sobretudo pelo seu aparecimento pedindo vingança que toda a acção depois se desenrola. Porque até aí havia apenas uma amargura grande do rapaz como acontece com todos os filhos quando perdem os pais. No caso dele essa amargura era tanto mais sofrida quanto as circunstâncias à volta da morte do pai e sobretudo o que sucedeu logo a seguir, o casamento da mãe com o tio. Estas circunstâncias fizeram-no ficar com a alma ainda mais negra. Mas penso que não se passaria muito daí. Ela faria as suas reflexões, todas e mais algumas a propósito da dor que sentia mas não seria impelido nunca à acção. E repare-se que no *Hamlet* morre muita gente. É um infundável de gente. A mortandade é muitíssimo grande. Algumas mortes são da responsabilidade do plano premeditado do jovem, outras são dimensões que vão correndo paralelas àquilo que sucede.

Tânia Sá.

Quais seriam as principais diferenças que apontaria entre a encenação de 2002 e a de 2003?

António Durães.

O processo entre uma leitura cénica (esta) e a outra, que era muitíssimo mais encenação, no sentido clássico do termo, é muito diferente. A diferença é imensa, mesmo na escolha por parte do encenador da figura retórica que as classifica, uma classifica de encenação e a outra de leitura cénica. A determinação destas formas diferentes determina abordagens diferentes. Por exemplo, a primeira era muito mais próxima do texto, sequencial em relação ao texto de Shakespeare, muito mais narrativa do ponto de vista tradicional, enquanto que esta está completamente subvertida do ponto de vista sequencial – começa pelo fim e anda lá pelo meio, está imensamente cortada. Depois há uma série de propostas cénicas que eu acho que são muito interessantes que colocam o mesmo actor a fazer o Fantasma e o Chefe dos Actores, a Actor Mor, o Chefe da Trupe, e isso também era uma leitura interessante que nos colocava num outro patamar, embora não fosse original. São diferenças imensíssimas. Esta é muitíssimo mais tecnológica, o som ganha uma dimensão completamente diferente. Eu suponho que esta será uma leitura mais complicada, mais arrevesada do que a anterior. A anterior é muitíssimo mais coerente com a ideia que nós temos da narrativa. Daí que a determinação cénica seja diferente.

Tânia Sá.

Em relação ao *Hamlet* de 2002, o que destacaria do seu processo de construção da personagem do Fantasma?

António Durães.

Em primeiro lugar conversámos muito sobre coisas da ordem da espiritualidade, até da ordem da teologia – o que é isso do purgatório? A ideia do purgatório era recentíssima quando o *Hamlet* foi escrito, o que quer dizer que Shakespeare estava atentíssimo, era um ser especialmente arguto, atento a todo um pensamento que ia surgindo, e rapidamente se apropriava dele ou pelo menos colocava um reflexo dele na sua obra. E é do purgatório que o Fantasma fala, dizendo que está condenado a viver de noite e de dia a confinar-se ao fogo. Depois trabalhámos muito nessa possibilidade de comunicação com os seres que morrem. E é de uma complexidade enorme para quem recebe a muito atípica visão desse ser que entretanto morreu. Mesmo do ponto de vista histórico tentámos perceber o que é que isso poderia significar. Levantámos inclusivamente a hipótese de eu ir assistir a um espectáculo de espiritismo, coisa que depois não se concretizou, não sei se para descanso meu... E depois tentei transportar toda essa informação para o meu corpo, para a minha voz. Nesta encenação é mais complicado porque tenho a memória do meu corpo da primeira encenação. Nesta estou amputado do corpo, tenho a voz. É muito complicado também para o João Reis porque havia

um contacto, havia uma proximidade que nesta encenação não há. Existe unicamente como que um corpo desfasado da voz, que vagueia por lá com um capacete enormíssimo tipo de assador de castanhas para dar altura ao actor, o que quer dizer que mesmo desse ponto de vista há uma espécie de tentativa de recolocar as coisas, de colocar um corpo, digamos assim, com a mesma massa a vaguear no espaço com o João. E isso deve servir de alguma forma de ilusão ao espectador que quer entrar neste jogo quase eu diria de empatia.

Tânia Sá.

Nesta primeira encenação do *Hamlet*, a única cena em que o Hamlet contracena com o Fantasma é marcada pelo momento em que o espírito coloca Hamlet ao seu colo. Qual julga ter sido o principal objectivo do encenador ao tomar esta opção e quais as consequências dela no imaginário do público?

António Durães.

O universo é o infantil, o universo da infância. É uma espécie de retorno à infância. É importante dizer que no estudo que nós fizemos fomos concluindo uma série de coisas. Primeiro, que este pai era um pai objecto. Era sobretudo um guerreiro, ele morre e aparece armado. Terá sido um pai ausente sempre a tocar as questões das guerra em que permanentemente se via envolvido. Um pai ausente e um marido ausente. Essa ausência determinava esse movimento. É como se fosse preciso que acontecesse a morte para que aquelas duas personagens de repente estivessem mais próximas. E há uma espécie de regresso também ao imaginário infantil que nós temos, espectadores, quando nos sentamos nas cavalitas, no pé ou no joelho e se faz esse tipo de brincadeiras. Por outro lado há uma espécie de conforto, este Fantasma é um Fantasma que faz chantagem com o filho. E a chantagem será tanto mais profícua, sortirá tanto mais efeito, quanto o filho estiver amansado. Bom, ele está, está amansado pela dor. E até pela maneira de ser do pai, apesar dessa ausência, porque é a morte que faz haver esta proximidade tão grande com o pai. E o facto de acontecer ali um momento de ternura infantil, de ternura que eventualmente eles nunca terão experimentado, permite retornar a um momento mágico, voltar a ser criança. Depois torna muitíssimo mais forte a mensagem que ele lhe dizia ao ouvido, claramente ao ouvido (é uma peça em que se fala imenso de ouvidos): *Se tens em ti sentimentos, vingá. Será tanto mais persuasor nessa ordem quanto mais ele estiver memorável, criança, desprovido das defesa que nós principalmente reconhecemos aos adultos.*

Tânia Sá.

A encenação de 2002 parece assumir uma versão mais *assombrada* do Fantasma. Na sua opinião, quais são os mecanismos que contribuem para a criação desse ambiente?

António Durães.

Esta personagem é uma inspiração muito profunda, dramática, densa. Nós experimentámos que eu me passeasse na plateia, que houvesse um momento do próprio teatro na plateia. Depois acabou por não surtir grande efeito ou pelo menos retirava alguma força à aparição final do Fantasma. E por outro lado impedia um pouco a minha entrada em cena a seguir. Havia ali uma atmosfera sepulcral que tem a ver com a própria natureza do Fantasma. O pai morto que aparece ao filho para lhe contar a história da sua morte. Tive de negociar com o encenador, e sobretudo com o professor de elocução a consistência da minha voz. Eu gostava que ela fosse menos concreta, mais cavernosa, mais baixa. Mas a voz deixava de estar tão suportada tecnicamente como o professor de elocução gostava.

Tânia Sá.

Passando agora para *um Hamlet a mais*, e retomando a pergunta que fiz em relação ao primeiro *Hamlet*, o que destacaria do seu processo de construção da personagem?

António Durães.

Os impulsos são exactamente os mesmos. Desse ponto de vista e do ponto de vista dramaturgico as diferenças não são substanciais. A emoção é a mesma. Mas eu tento que seja uma coisa um bocadinho mais distante do que era na anterior versão. Mas a memória dramaturgica é rigorosamente a mesma. A única diferença é que o corpo está completamente diluído, o corpo está testamentado a um outro corpo que ele, sim, age. Este corpo fala, o outro age. Como se a morte tivesse dividido com uma faca afiada o rei em duas partes, duas metades, e eu tivesse ficasse apenas com uma metade. Se bem que a memória que eu tenho do corpo me leve muitas vezes a ter de procurar outras coisas. Essa é também a grande diferença dum ponto de vista do espectador.

Tânia Sá.

Em *um Hamlet a mais* a cena em que o Fantasma contracena com Hamlet é colocada após a cena do duelo, logo a seguir ao elogio fúnebre de Hamlet. Acha que podemos falar de uma centralidade do Fantasma em relação à corrente explicativa da acção trágica com que abre a peça?

António Durães.

O Fantasma aparece imediatamente após as pancadas de Molière, agora é que o teatro vai começar. A ideia de causalidade em relação às mortes que iniciam a peça é correcta, mas eu acrescentaria essa transmissão. As pancadas de Molière acontecem, e então, se a peça começasse ali de facto, desenrolar-se-ia assim... E isso ouvi-se na fala de Horácio.

Tânia Sá.

Partindo do pressuposto de que, tal como afirma Fernando Villas-Boas, quando Hamlet entra em cena já está morto, podemos falar de uma mudança da relação entre Hamlet e o Fantasma em comparação à encenação de 2002?

António Durães.

Isso é muito engraçado. O Fernando é um ser especial, tem uma capacidade de ler absolutamente imprópria, devia ser proibido. Isso é muito verdade, porque nós, espectadores, já assistimos à morte de Hamlet, já vimos como as coisas se processaram. Mas mesmo assim eles estão em patamares diferentes. Isso tem a ver com essa magia. Magia que o Vítor Rua transporta ao bater aquele pau no chão naquele preciso momento. É isso que nos recoloca novamente na narrativa do *Hamlet*, no teatro, digamos assim. É como se ele já tivesse morrido, mas depois se dissesse agora vamos fazer de conta que não morreu. Para mim ele não morreu. É uma espécie de matriosca metida dentro de outra, uma mais pequena, mas perfeitamente igual à anterior.

Tânia Sá.

Como actor, qual das duas experiências mais o marcou?

António Durães.

Eu gostei muito de fazer o outro *Hamlet*. Houve uma série de razões que me fizeram gostar imenso dessa experiência. O facto de termos estado um mês e meio a trabalhar no palco é uma experiência que poucas vezes é possível. Isto permite aprofundar imenso o trabalho que estamos a fazer. Coisa que não aconteceu nesta, foram cerca de oito dias de palco no Rivoli para começar a representar o espectáculo. E isso só era possível porque

tínhamos o background do outro completamente memorizado. Agora a primeira vez é a primeira vez...

Tânia Sá.

Como descreveria o ambiente dos ensaios na preparação dos dois espectáculos?

António Durães.

O ambiente é completamente familiar e isso é fantástico. Normalmente o Ricardo consegue criar, construir um ambiente entre pessoas que se respeitam muitíssimo. Tecem-se laços muito fortes de cumplicidade e amizade artística. A informação vai-se acumulando no trabalho de equipa. O espaço dado ao actor para construir o seu próprio caminho é negociado.

Tânia Sá.

Como encenador, com qual das encenações mais se identificaria?

António Durães.

Nunca me pus essa questão... Eu diria que a primeira é muitíssimo mais normal, mais próxima do texto e provavelmente eu não arriscaria ir muito mais além. Esta segunda é o resultado do conhecimento fabricado do texto. Mas ele tem um conhecimento muito completo do texto, vai para além da minha imaginação. Eu diria que não arriscaria muito. Seria uma coisa próxima, muito a partir do texto, da natureza do texto.

Tânia Sá.

Quais as expectativas que tem para esta reposição, em relação à recepção da peça?

António Durães.

Eu acho que nós fomos atropelados no Rivoli. Fizemos seis ou sete espectáculos, tivemos seis mil espectadores, uma coisa completamente anormal. Eu gostaria que acontecesse a mesma coisa. Mesmo sabendo que a lotação do Teatro Nacional de S. João é diferente, é maior. Penso que esta expectativa se irá cumprir, a venda de ingressos vai bem. Gostava muito que acontecesse, mas também não me preocupo muito se não acontecer. Houve pessoas que não gostaram. Eu gostava que o espectáculo tocasse as pessoas, que gostassem ou que não gostassem, que se manifestassem sobre isso, que os levasse a crescer também um bocadinho...