

Um Hamlet memorável

Maria Helena Seródio

>
Hamlet,

de William Shakespeare,
enc. João Mota,
Comuna Teatro de
Pesquisa / Teatro Maria
Matos, 2007
(Digo Infante),
fot. Margarida Dias.

¹ No "Post-Scriptum" do
livro recente de Luiz
Francisco Rebello (2006:
339-340), ficamos a saber
que o Teatro Moderno de
Lisboa encomendara a Luiz
Francisco Rebello a
tradução da peça *Júlio
César* em 1964, tradução
essa que o escritor iniciou,
mas que foi interrompida
por a Censura ter
informado que proibía a
representação dessa peça
de Shakespeare.

² O espectáculo *César*, do
grupo de teatro O meu
joelho, embora estreado em
finais de 2006 é, de algum
modo, subsidiário da
produção da Cornucópia,
pois parte de um esboço de
tradução de Luis Lima
Barreto (um dos co-autores
do texto que servirá a
produção da Cornucópia),
e recolhe apoios de
produção do Teatro da
Cornucópia, envolve
actores que surgirão no
espectáculo da companhia
e apresenta-se no mesmo
Teatro do Bairro Alto.

³ Vejam-se, entre outros,
os casos de *Endgame*
(2003, 2005), *Waiting for
Godot* (2006),
The Pillowman (2006),
Shopping and Fucking
(1999 e 2006).

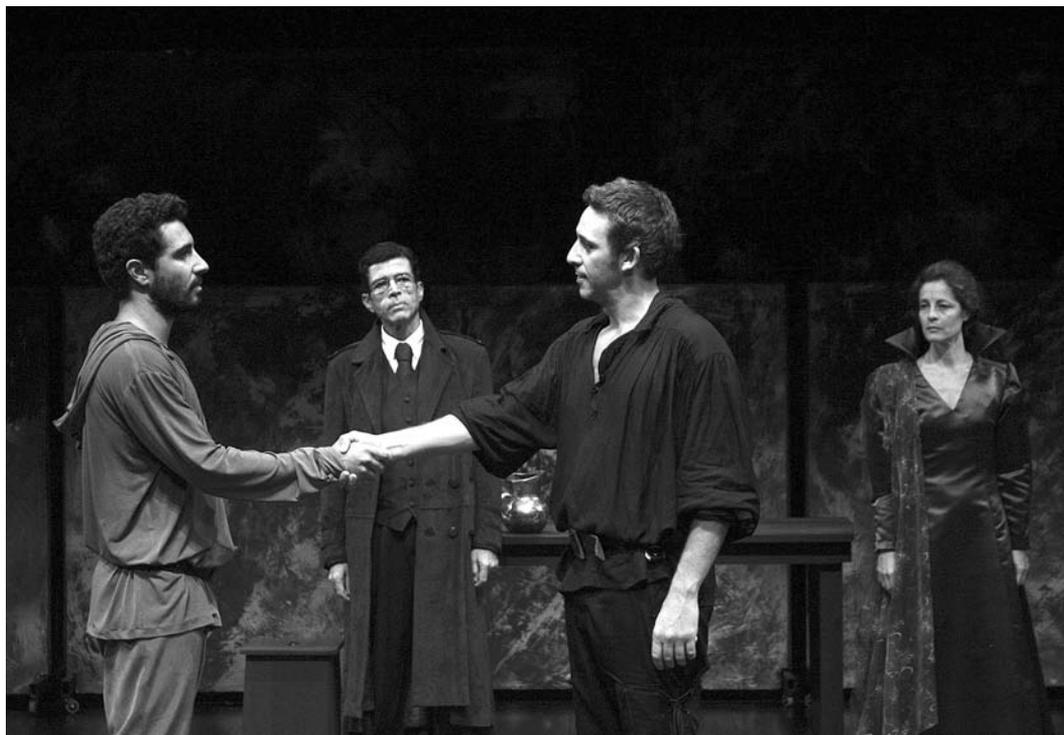


Título: Hamlet (1601). *Autor:* William Shakespeare. *Tradução:* Sophia de Mello Breyner Andresen. *Adaptação:* João Maria André. *Versão cénica e Encenação:* João Mota. *Cenários:* José Manuel Castanheira. *Figurinos:* Carlos Paulo. *Música:* José Pedro Caiado. *Desenho de luz:* João Mota e Zé Rui. *Interpretação:* Albano Jerónimo, Alexandre Lopes, Ana Lúcia Palminha, Carlos Paulo, Diogo Infante, Frédéric Pires, Gonçalo Ruivo, Hugo Franco, João Ricardo, João Tempera, Jorge Andrade, José Pedro Caiado, Miguel Sermão, Natália Luiza e Raúl Oliveira. *Execução musical:* Hugo Franco e José Pedro Caiado. *Co-Produção:* Comuna Teatro de Pesquisa e Teatro Maria Matos. *Local e data de estreia:* Teatro Maria Matos, Lisboa, 13 de Setembro de 2007.

Um olhar sobre os repertórios de 2006 e de 2007 em Portugal dá conta de um afloramento inusual de espectáculos sobre textos de Shakespeare, quer os que reclamam uma maior proximidade relativamente à peça "original", quer os que assumidamente a reescrivem ou nela se inspiram para criações mais "ousadas". Claro que será curioso perceber quais os textos mais presentes e quais os que parecem ter sido "redescobertos" mais recentemente para o teatro. De acordo com a CETbase (<http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>) – que inclui também espectáculos estrangeiros apresentados em Portugal – foram 12 os textos encenados em 2006 e 4 os espectáculos que se inspiraram em Shakespeare; relativamente a 2007 – até meados de Outubro – são 13 os que encenaram textos de Shakespeare e 6 os que deles partiram para aventuras teatrais variadas. Registe-se ainda que *Júlio César*¹ se inaugura em palcos portugueses em 2007², e que pela primeira vez sobe à cena entre nós *Love's Labour's Lost*, numa inspiradíssima tradução de Nuno

Júdice – *Tanto amor desperdiçado* –, o que me leva a ponderar quanto ganharia a nossa cultura teatral se todos os espectáculos apresentados em tradução portuguesa quisessem usar o nosso idioma no título, o que, sendo perfeitamente natural, nem sempre se cumpre por excessivo apego ao título original³... Mas na revisão do que foi feito, é também notório que é *Um sonho de uma noite de Verão* a peça que mais inspira a sua adaptação a diferentes modalidades de espectáculo, e dela destacaria, neste ano, a deliciosa maquinação teatral inventada pela companhia ambulante Footsbarn, que se apresentou em todo o seu esplendor "popular" e buliçoso na sua tenda em Vila Nova de Santo André (no Largo do Mercado) integrado no MITE'07, a "mostra do grande teatro do mundo" promovido pelo Teatro Nacional D. Maria II. Quanto a *Hamlet*, dos 54 espectáculos registados na CETbase (desde 1822), tivemos 2 em 2006 e 4 em 2007.

No caso da co-produção Comuna e Teatro Maria Matos, na sua relação com as mais recentes revisões da



<
Hamlet,
 de William Shakespeare,
 enc. João Mota,
 Comuna Teatro de
 Pesquisa / Teatro Maria
 Matos, 2007
 (João Tempera,
 Carlos Paulo, Digo Infante
 e Natália Luiza),
 fot. Margarida Dias.

peça, é importante salientar três questões de consequências maiores para a qualidade superior deste espectáculo: a opção pela tradução de Sophia de Mello Breyner Andresen⁴, as opções dramáticas de João Maria André (julgo que defensáveis) e a incandescência do encontro teatral entre Diogo Infante e João Mota.

Curiosamente aqui – como aconteceu também com a encenação de Emmanuel Demarcy-Mota para o espectáculo *Tanto amor desperdiçado* – começou por haver uma reformulação do espaço cénico que determinou a sua fixação numa parte do palco, trazendo consigo uma outra forma de relação palco/sala: a criação de bancadas provisórias nos lados da área de jogo. No Nacional eram só duas, mas no Maria Matos havia duas laterais criadas mesmo no palco, e uma que se elevava da boca de cena até ao meio da sala, mas que parecia recusar a existência da cómoda plateia desse teatro e quase pegava – em altura – com o balcão. De resto, e face à afluência de público, que rapidamente esgotou os lugares desde muito cedo, a produção do Maria Matos acabou por aceitar vender também lugares no balcão, informando, porém, os espectadores de que por vezes a visibilidade da cena poderia ser prejudicada. Se esta solução de trazer para mais perto da cena o público e permitir uma relação mais cúmplice deste com os actores pode reaproximar-nos de

algumas das condições do teatro isabelino, também é verdade que isso corresponde a alguns parâmetros do trabalho de João Mota que, de resto, recentemente utilizou – com grande acerto – uma idêntica solução relativamente ao *Tartufo*. No caso deste *Hamlet*, outra solução cara a João Mota (e várias vezes adoptada com interesse) fez com que o início do espectáculo apresentasse os 13 actores no fundo da cena sentados frente a espelhos de camarim, contrastando essa luminosidade muito teatral com uma penumbra geral e um sussurro em português e inglês "quem está aí?".

É evidente que essa é a primeira réplica do texto (dita por Bernardo), mas essa cena caiu aqui na opção de João Maria André. O que resulta desta repetida interrogação é a ideia de uma assombração, o que bem serve esta peça e todo o imaginário que dela se formou e vai, de resto, ao encontro da curiosa inquirição que Marvin Carlson fez recentemente ao teatro em geral (2003).

Fixando ainda outras coordenadas do espaço cénico, encontramos duas outras ideias organizativas importantes tanto para a evocação do palco isabelino, como para a prática cénica de João Mota, aqui na assunção do legado de Brook que ele tem sabido reelaborar criativamente. Assim, há uma sinalização da verticalidade na apresentação do fundo de cena: 4 grandes painéis ao alto (fundo claro

⁴ Tenho que reconhecer que quando em Abril de 1987 se estreou esta tradução em palco, encenada por Carlos Avilez na produção do ACARTE, me resenti de algumas soluções menos felizes, como "o ar rude e picante" (I, 4), por exemplo, mas tenho que admitir que, na sua maior parte, é uma tradução brilhante e encantatória: vejam-se, por exemplo, os versos em que Horácio recorda os fenómenos estranhos que acompanharam a queda de César (I, 1), ou os mais célebres monólogos do protagonista.

>

Hamlet,

de William Shakespeare,
 enc. João Mota,
 Comuna Teatro de
 Pesquisa / Teatro Maria
 Matos, 2007
 (Digo Infante
 e Natália Luiza),
 fot. Margarida Dias.



– lacado? – e manchas pintadas entre o vermelho e o cinza) e uma estreita varanda a meia altura onde estavam os músicos (à esquerda) e onde decorria a cena que antecede o encontro de Hamlet com o espectro do pai assassinado. A outra ideia prende-se com o despojamento de cena, reduzida a pouquíssimos adereços: um recurso simples às tais mesas de maquilhagem (no início e no fim do espectáculo), que, uma vez viradas, revelam painéis do mesmo estilo dos grandes que cobrem o fundo da cena, tornando a sequência em fundo de cena cromaticamente feliz e de algum brilho enigmático. A outra solução prende-se com o chão, no que parece um simples tapete rectangular de manchas coloridas onde predomina o amarelo, o verde e o vermelho. Só sabemos não ser “tapete” material (será pintado, suponho) por isso não prejudicar a abertura do alçapão para o desaparecimento do fantasma e por permitir a cena do coveiro, também ela sinalizada de forma esquemática, mas funcional, com a simples presença de caveiras, sem terra nem outros elementos mais “naturais”.

Curiosamente estas soluções cenográficas acarretaram três consequências de sentido que vieram realçar as opções dramáticas: (1) a peça é reconduzida a um ambiente palaciano, sublinhado, de resto, pelos figurinos de recorte simples e não evocativos de um passado histórico, de onde se destaca uma elegante toilette de Gertrudes, –

primeiro vermelha, depois de cinzento escuro – e o figurino soberbo de Hamlet (com e sem casaco); (2) é minimizada a temática da guerra – que se ligaria à figura de Fortinbas e à vigilância inicial da guarda nas ameias do castelo; (3) a presença inicial de Cláudio apontará para a sua perícia diplomática a instaurar um novo período – renascentista – das relações entre Estados (e pessoas) que dispensaria o *ethos* medieval da conquista e da vingança. Neste caso, como no início e fim do espectáculo, encontramos outra função que liga espaço e dramaturgia: é o tom narrativo que se sobrepõe, e o actor direcciona a fala abertamente para o público (tanto Cláudio – no início do espectáculo e quando está em oração – como Horácio falam directamente para o público).

E esta é, para mim, uma solução que, de algum modo, contraria a declaração que o dramaturgista escreveu no programa em que repete a ideia mais geral da opção pela “essência teatral” deste texto e desta personagem, e que, de facto, tem sido geralmente referida à isotopia do fingimento (*/hipocrisia*) tão cara ao Renascimento⁵. Penso que, pelo contrário, o que melhor avulta neste espectáculo – não excluindo o seu valor teatral – é justamente a sua condição de contar uma história e de o fazer com parcimónia e fluência: por isso parece justificada a supressão dos duplos (esses, sim, caros à especificidade

⁵ O conceito de individualização, a que se liga a psicologização, é claramente uma marca do Renascimento e permite este jogo entre o que se é e o que se finge ser, o que, de resto, é tematizado na discussão de Hamlet com a mãe em I. 2: “não conheço o parece” (cf. Seródio 1996: *passim*).

teatral – pela redundância metalogista que criam⁶ e por forjarem a condição do diálogo) e a insistência na narratividade no início (pela voz de Cláudio) e fim da acção (aqui por Horácio). Desaparecem neste espectáculo a segunda e terceira figuras de guardas (Marcelo e Francisco), desaparece um dos amigos de Hamlet (Guildenstern⁷), suprime-se o outro coveiro, anula-se (ou diminui-se o impacto) do "outro" de Hamlet que é Fortinbras, e que o protagonista, apesar de declarar que admira, rejeita como modelo (dirão alguns por ele ser resquício medieval, e Hamlet já trazer consigo as perplexidades da modernidade inaugurada pelo Renascimento).

Quatro outros elementos potenciam extraordinariamente a qualidade superlativa do espectáculo: a música melodiosa e "artesanal" (com flauta, percussão e cordas, da autoria de José Pedro Caiado e maravilhosamente interpretada em cena por Hugo Franco e José Pedro Caiado); o desenho de luzes, usado com parcimónia, mas acertadíssimo na invenção de atmosferas e densificação dos gestos; boas interpretações (com destaque natural para uma brilhante criação de Diogo Infante); e a belíssima composição de cena com o teatro dentro do teatro (suponho que com indicação mímica de Luca Aprea). Esta sequência é uma prodigiosa invenção em termos de máscaras, figurinos e movimento em cena (magnífico trabalho de corpo) e é de uma singular comicidade que equilibra, de forma perfeita, o fantasioso, o sarcástico e o grotesco. É ainda nesta cena que se torna evidente a produtividade expressiva de um traço desta produção: todos os actores representam descalços. Imaginamos como isso é relevante em termos de trabalho físico do actor, de contacto real do corpo com o lugar cénico e da recondução desse universo de figuras ao lugar do fingimento teatral. E, nesse fingimento maior, é inevitável a atenção à composição destas figuras de teatro tão revisitadas – e trabalhadas – na história do teatro. Com traços correctos, mas contidos, na composição de Cláudio (por Carlos Paulo), Laertes (João Tempera), Horácio (Albano Jerónimo) e Polónio (João Ricardo), é evidente que a encenação não quis em cada um deles (com excepção talvez de Cláudio) desenvolver hipóteses de sentidos que rivalizassem com a figura principal. Na figuração do feminino, Ana Lúcia Palminha captou a desolação de Ofélia na musicalidade que trouxe à cena, mas Natália Luiza talvez tenha investido demasiado numa frágil emotividade que enfraqueceu a contracena. Em qualquer circunstância, não deixou de ser curiosa a solução do encontro, no quarto, entre mãe e filho por reconduzir Gertrudes a uma cadeira "de pedra" cinzenta escura e não à cama, em que freudianamente o imaginário a tem colocado e Sir Laurence Olivier filmou de forma tão eloquente em 1948.

A depuração a que procederam João Maria André e João Mota dá naturalmente relevo ao protagonista, o que não apenas confere uma maior coesão à intriga, como também permite uma aceleração do tempo de acção. Digamos que se passa de uma imagem própria de um quadro maneirista policentrado e que remete para uma figuração inquietante e severa (como algumas das figuras de El Greco) para uma modelização mais equilibrada (diríamos mais "renascentista" e solar, mais próxima da figuratividade de Rafael), a que, todavia, não falta a paixão. E Diogo Infante, nessa ordenação figurativa realiza um trabalho absolutamente magistral: no domínio do corpo (servido por uma explosão de energia, que é incandescente, mas de cuja combustão não resulta extinção ou cansaço), no extraordinário (e raro entre nós) trabalho de voz, no fulgor que imprime à contracena e no ritmo alucinante de uma figuração eminentemente sedutora mas que não anula as outras presenças porque com elas activamente se compromete. Veja-se a cena de esgrima: perfeita e ágil, mas intrinsecamente imersa no espectáculo e não como efeito para ser visto; veja-se o modo como Diogo Infante se posiciona na relação com os restantes actores em constelações que não insistem na sua centralidade cénica.

É, sem dúvida alguma, uma composição memorável e a consequência mais produtiva do encontro entre um encenador (que tem ainda muito para dar) e de um actor que, no seu valor artístico, consegue conjugar o ensinamento da geração anterior à sua com a energia e criatividade de uma nova geração no teatro, não enfeitando, portanto, aprendizagens, saberes e diálogo com os outros. E talvez seja esse o segredo do êxito de Diogo Infante no seu pleno recorte humano, mas também como actor, programador e gestor de um teatro municipal em Lisboa, actividades que pratica com entusiasmo e sageza, e que têm redundado numa invulgar capacidade de atracção de públicos. Pudesse o Presidente da Câmara do Porto – tão avesso a estas qualidades artísticas – aprender com este exemplo!

Referências bibliográficas

- CARLSON, Marvin (2003), *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- GROUPE μ (1982), *Rhétorique générale*, Paris, Seuil.
- REBELLO, Luiz Francisco (2006), *Todo o teatro II*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SERÓDIO, Maria Helena (1996), *William Shakespeare: A sedução dos sentidos*, Lisboa, Cosmos.
- SERPIERI, Alessandro (1985), "Reading the signs: Towards a semiotics of Shakespearean drama", *Alternative Shakespeares* (org. John Drakakis), Londres & Nova Iorque, Methuen.

⁶ Cf. a noção de metalogismo Serpieri (1985: 124) e Groupe μ (1982: 142).

⁷ Curiosamente numa recente produção do Citizens' Theatre, na Escócia, com encenação de Guy Hollands e com Andy Clark como Hamlet, é Rosencrantz que é suprimido (v. Mark Brown, "Hamlet: The Dane and the pain", Telegraph.co.uk, 25 de Setembro de 2007).