

# O Mercado de Veneza

TEATRO  
MUNICIPAL  
DE ALMADA

TNSJ

TEATRO  
NACIONAL  
SÃO JOÃO  
PORTO

# O Mercador de Veneza

*The Merchant of Venice* (ca. 1596)  
de **William Shakespeare**

tradução **Daniel Jonas**  
versão livre **Ricardo Pais, Daniel Jonas**

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

interpretação  
**Albano Jerónimo** *António*  
**João Reis** *Shylock*  
**Sara Carinhas** *Pórcia*  
**Pedro Penim** *Bassânio*  
**Lígia Roque** *Nerissa*  
**Pedro Frias** *Graziano*  
**Ivo Alexandre** *Lancelote Gobo*  
**Maria João Pinho** *Jessica*  
**André Gomes** *Velho Gobo; Tubal*  
**André Albuquerque** *Solânio; Duque de Veneza; Príncipe de Marrocos*  
**Daniel Fialho** *Salério; Príncipe de Aragão*  
**Eduardo Breda** *Lorenzo*  
e **João Farraia** *Criado; Funcionário de Tribunal; Serviçal; Mensageiro; Stefano*  
**Pedro Manana** *Leonardo; Funcionário de Tribunal; Criado; Serviçal; Baltazar*

assistência de desenho de som **Joel Azevedo**  
caracterização **Sano de Perpessac**

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

produção **Companhia de Teatro de Almada**  
parceria **Teatro Nacional São João**

Espectáculo originalmente produzido pelo Teatro Nacional São João (Porto, 2008).

estreia **7Nov2008** Teatro Nacional São João (Porto)  
duração aproximada **2:30** com intervalo  
**M/12** anos

**Teatro Municipal de Almada**  
**5+6 Jul 2012**  
**20 Out - 11 Nov 2012**

qua-sáb 21:30 ter+dom 16:00

#### FICHA TÉCNICA TMA

direcção técnica **Guilherme Frazão**  
 direcção de cena **Rui Miguel Simão**  
 produção **Paulo Mendes**  
 operação de som **Miguel Laureano**  
 operação de luz **Pedro Machado**  
 assistência de som **Pedro Sacchetti**  
 maquinaria **João Martins, António Antunes**  
 montagem **Manuel Abelho, Paulo Rodrigues, Paulo Horta**  
 guarda-roupa **Rosa Poeira**  
 costureira **Aurélia Brás**

#### FICHA TÉCNICA TNSJ

coordenação de produção **Maria João Teixeira**  
 direcção técnica **Carlos Miguel Chaves**  
 direcção de palco **Rui Simão**  
 direcção de cena **Pedro Guimarães**  
 luz **Filipe Pinheiro** (coordenação),  
 **Nuno Gonçalves**  
 maquinaria **Filipe Silva** (coordenação),  
 **Joaquim Marques**  
 cenografia (coordenação) **Teresa Grácio**  
 guarda-roupa e adereços **Elisabete Leão**  
 (coordenação); **Teresa Batista** (assistência);  
 **Celeste Marinho** (mestra-costureira), **Nazaré**  
 **Fernandes, Virgínia Pereira** (costureiras);  
 **Isabel Pereira** (aderecista de guarda-roupa);  
 **Guilherme Monteiro, Dora Pereira**  
 (aderecistas)  
 fotografia **João Tuna**

#### APOIOS TNSJ



#### APOIOS TMA



#### APOIOS À DIVULGAÇÃO



#### AGRADECIMENTOS TMA

Teatro Nacional D. Maria II  
Companhia Nacional de Bailado

#### EDIÇÃO

**Departamento de Edições do TNSJ**  
 coordenação **Pedro Sobrado**  
 documentação **Paula Braga**  
 design gráfico **João Guedes**  
 fotografia **João Tuna, Rui Carlos Mateus**  
 (retratos, p. 25-27)  
 impressão **Naveprinter**

#### Companhia de Teatro de Almada

Avenida Professor Egas Moniz  
2804-503 Almada  
T 21 273 93 60  
F 21 273 93 67  
geral@ctalmada.pt  
www.ctalmada.pt

#### Teatro Nacional São João

Praça da Batalha  
4000-102 Porto  
T 22 340 19 00 F 22 208 83 03  
geral@tnsj.pt  
www.tnsj.pt

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



SECRETÁRIO DE ESTADO  
DA CULTURA

**TNSJ** TEATRO  
NACIONAL  
SÃO JOÃO  
PORTO



MECENAS TNSJ

**ANZ** Aeroportos  
de Portugal



**TEATRO  
MUNICIPAL  
DE ALMADA**



4.07 > 18.07.2012  
**29º**  
FESTIVAL de ALMADA



# Uma experiência enriquecedora

A realização de *O Mercador de Veneza*, com encenação de Ricardo Pais, releva de uma conjugação de vários factores, que se prendem com uma ideia antiga que tenho do teatro – o qual, para mim, não pode estar desligado (sobretudo nos teatros de grande dimensão) de um desejo, paralelo ao estímulo criativo, de formação de públicos.

No papel do encenador que dirige um teatro cruzam-se estas duas preocupações. Por um lado, a vontade de acrescentar alguma coisa a obras que, tendo tido a fortuna de múltiplas realizações, permitem sempre novas leituras; por outro lado, a oportunidade de chegar a novos públicos, designadamente através da revisitação de textos já montados. É o que acontece quanto ao teatro de Shakespeare e – atrevia-me a dizê-lo – particularmente n’*O Mercador de Veneza*, uma das suas peças mais enigmáticas. O facto de ter, há alguns anos, apresentado um espectáculo que na altura traduzia a minha visão de então do *Mercador* não representou um obstáculo a este projecto – antes constituiu um estímulo para a sua realização.

O Teatro Municipal de Almada distingue-se pela prática de muitos anos de convidar diferentes criadores (portugueses e estrangeiros) para dirigirem espectáculos na sua Companhia. Entre os estrangeiros, citem-se, por exemplo, os alemães Peter Kleinert e Peter Schrott, os polacos Józef Szajna e Jaroslaw Bielski, o russo Vladislav Pazi, o italiano Mario Mattia Giorgetti, e os franceses Bernard Sobel, Alain Ollivier e Philip Boulay.

Há já muito tempo que desejávamos poder ter uma encenação de Ricardo Pais neste teatro. A oportunidade surgiu, e não hesitámos em convidar o anterior Director do Teatro Nacional São João, do Porto, para esta experiência.

Sendo um encenador prestigiado, com um estilo próprio e uma reconhecida perícia na direcção de actores, Ricardo Pais traz um contributo especialmente importante para o trabalho continuado da Companhia de Teatro de Almada.

Estreando-se no Festival de Almada, *O Mercador de Veneza* será reposto nos meses de Outubro e Novembro no Teatro Municipal, em carreira regular.

A peça de Shakespeare é muito rica de implicações, e esta nova realização de Ricardo Pais (que no essencial mantém e desenvolve as opções do espectáculo realizado no TNSJ) não será certamente a última. A oposição entre Veneza e Belmonte – a ordem nova e a ordem antiga – é um dos elos desta história. A encenação de Ricardo Pais, suponho, afasta-se da visão tradicional, que fez de Shylock o protagonista da peça (a última encenação que vi do *Mercador*, de Stéphane Braunschweig, era interpretada por um verdadeiro “monstro” do teatro, infelizmente já falecido: Philippe Clévenot).

Quero, neste momento, agradecer o trabalho dos actores que interpretam os papéis principais – João Reis, Albano Jerónimo e Sara Carinhas – e de todo o elenco, constituído por André Gomes, Pedro Penim, Lígia Roque, Pedro Frias, Ivo Alexandre, Maria João Pinho, André Albuquerque, Daniel Fialho, Eduardo Breda, João Farraia e Pedro Manana. Espero que outras ocasiões ocorram, e que possamos ter Ricardo Pais a dirigir novos espectáculos no Teatro Municipal de Almada. Quero também agradecer ao Teatro Nacional São João o facto de ter constituído com a Companhia de Teatro de Almada a parceria que tornou possível este *Mercador*, e que vem na sequência de outras colaborações em vários projectos.

**Joaquim Benite**

*Director do Teatro Municipal de Almada*



# Remontagem, Reposição, Recriação

## À saúde de Joaquim Benite

Todos os dias nos perguntamos o que é que legitima o título de Encenador ou a qualidade de Encenação. A pergunta põe-se com especial acuidade quando revisitamos um texto que já fizemos antes.

*O Mercador de Veneza* de 2008, no Porto,\* foi um dos espectáculos mais saudados pela originalidade e intensidade atribuídas à nossa interpretação da obra. Foi um sucesso absoluto de público, confirmando com isso alguns valores que o trabalho continuado assegura... e alguns equívocos também! A maturidade das práticas que são ainda as do Teatro Nacional São João, o trabalho dos actores que souberam seguir a minha direcção, a absoluta congruência entre projecto dramaturgico e projecto plástico disfarçaram algumas debilidades claras daquele primeiro trabalho no seu conjunto.

Esse trabalho foi re-interpretado e sublinhado pela magnífica realização vídeo de Tiago Guedes para o DVD entretanto editado. Revendo-o, agora, entre a mágoa e a exaltação (foi também o meu espectáculo de despedida como Director, por 13 anos, daquele Teatro Nacional), ocorrem-me duas questões: primeiro, a de que qualquer espectáculo pode *parecer encenado* quando, apesar de tudo, o conceito original da sua realização transparece; segundo, a de que se chama muitas vezes *Encenação* a uma mecânica coreográfica que tem pouco a ver com a coerência plena entre todas as etapas da criação, desde o trabalho hermenêutico à mesa até à representação no palco.

Longe de mim excluir as impurezas que realmente criam rupturas nas artes cénicas, as quais, acredito, só se operam a partir de um conhecimento muito concreto do que é o teatro na sua infinita variedade. Mas sempre senti que uma boa parte do que se faz no teatro releva muito pouco do que eu chamo teatralidade pura, isto é, daquilo que só é possível no teatro e só é identificável pela especificidade da sua herança. A isso voltamos aqui.

Quando a Companhia de Teatro de Almada me convidou à **remontagem** deste espectáculo, em vez de criar um novo, aceitei, algo penosamente, reler a obra à luz dos resultados conseguidos a Norte, limpar a cabeça e as mãos de pequenas dores e impotências passadas, e começar o projecto como se fosse de raiz. A reconciliação comigo próprio, que este convite da CTA me permitiu operar, só é possível, por contraditório que pareça, regressando à generosa montagem do TNSJ (e *rentabilizando-a* nesta espécie de reciclagem muito em voga), à

colaboração dos seus técnicos e criadores, isto é, a uma (aparente) **reposição** da produção original do Porto. Congregando um elenco com alguns dos actores cujo trabalho foi exemplar em 2008 e com uma escolha muito criteriosa de outros intérpretes (alguns destes com um dinâmico passado partilhado comigo, outros surpreendentemente jovens e disponíveis), prestei-me a uma derradeira prova de que é possível retomar uma prática, uma ideia de aprendizagem comum, um acerto de técnicas e de linguagens, um método – enfim, uma capacidade colectiva de trabalharmos técnica e artisticamente o sentido, a expressão e a composição de um espectáculo. Foi este o exercício de uma vida que teve no Porto o ápex da sua maturação. Criadas, com muito sacrifício, as condições necessárias a este trabalho, ele só pode ser, em mais do que um sentido, uma **recriação**. O respeito mútuo e o respeito pelo trabalho de actor como prioridade processual, bem como a inevitável refundição de todas as ideias que a leitura original da obra para cena tinha produzido, são parte do nosso tributo a esta oportunidade.

*O Mercador de Veneza* em Almada, à beira de outro rio, de outras águas, foi, afirmo-o com uma comovida convicção, o restauro da confiança em valores teatrais de fundo, por muito que os tempos sejam propícios a saudar a displicência, o elogio do despojamento de meios, a santa simplicidade dos conceitos ou a inépcia de tantas “escolas”.

Alguns de nós, com o apoio de alguns outros de nós, têm insistido em perceber qual é “o esteio que nos sustenta a casa” (Acto IV, cena 1). Agradeço à CTA e ao TNSJ esta oportunidade de ouro, prata e chumbo – a de reencontrar, finalmente em paz, o esteio contaminador da interpretação desta ambivalente, magnífica e arrepiante fábula de Shakespeare.

**Ricardo Pais**

*Lisboa, 14 de Junho de 2012*

\* Espectáculo apresentado no TNSJ entre 7 e 23 de Novembro de 2008 e entre 6 e 18 de Janeiro de 2009: 27 récitas, um total de 12.696 espectadores e uma taxa média de ocupação da sala de 97%.  
(Nota do Editor)



# Nota à tradução

DANIEL JONAS

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

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

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

Como acontece com qualquer transposição linguística, certos termos são em *O Mercador de Veneza* sensíveis e a sua conversão ao português não acontece sem inevitáveis torções. De especial relevância o mantra que repica ao longo da peça, esse *bond* operativo e constantemente presente na boca de Shylock, e que significa “título de dívida”, mas também “obrigação” e “sujeição”, no seu extremo lembrando um ominoso *bondage*, e remetendo para uma ligação de laivos

sexuais que encontra em António um contraente passivo. O português optou alternadamente por *vínculo* e *execução*, dependendo da inclinação pontual do seu pêndulo expressivo.

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

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

Comecei por salientar que o acto de traduzir agiu em estreita colaboração com as opções cénicas e dramaturgicas. Na verdade, ele é em muito devedor de uma esgrima intelectual extenuante; sem derrotados, note-se, mas certamente com um vencedor: o seu tradutor, que, beneficiando do discernimento insone de Ricardo Pais, viu em muito melhorado o seu esforço. É, pois, de elementar justiça aqui vincular a existência, afinal, de dois tradutores. De facto, bem mais linfático teria sido este *O Mercador de Veneza* sem as constantes injeções de perspicácia daquele dínamo vigilante e

sanguíneo. Uma menção final para Nuno M Cardoso, um árbitro com grande influência no resultado.

## I.3

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

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

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

## II.2

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

## II.5

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

## II.6

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

# Quarenta e nove degraus

Ricardo Pais e Daniel Jonas à mesa



*Judeu é aquele que lê com um lápis.* Entre todas as definições de Judeu, da mais comezinha à mais esotérica, é desta que nos lembramos ao acompanhar as sete (o número oculta todo um programa) sessões de *close-reading* de *O Mercador de Veneza*, realizadas entre 19 e 27 de Setembro de 2008, na Sala Branca do Teatro Nacional São João. Cada passo desta comédia ou como *lhe queiram chamar* desencadeia no tradutor e no encenador apontamentos histórico-filológicos, citações bíblicas, *insights* psicanalíticos, memórias cénicas, especulações gratuitas, estilhaços de humor judaico e referências musicais. Dir-se-ia que Ricardo Pais e Daniel Jonas aplicam à exegese do texto de Shakespeare a doutrina talmúdica segundo a qual cada passagem da Torah possui quarenta e nove degraus de sentido. A ser verdade,

esta é uma daquelas escadas de M.C. Escher, onde subimos e descemos ao mesmo tempo. Uma escada em caracol que conduz ao centro do palco. *Seleção e edição de PEDRO SOBRADO.*

## Festa adiada

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

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

RICARDO PAIS Assentei sempre na ideia de que a comédia tem que ver com os mecanismos de sobrevivência, com a vitalidade. A tragédia tem que ver com uma divisão interior, com uma grande cisão

– a necessidade de decidir do seu destino, enfrentando a própria morte, se necessário...

DJ Talvez *O Mercador* seja uma comédia que acaba tragicamente...

RP É claro para mim que a energia propulsora é negativa.

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

### Fórmula dramática

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

### Rêverie

DJ Pareceu-nos que, a dada altura, poderia haver um depoimento psicológico de António, um pesadelo que sugerisse o desdobraimento, ou a equivalência entre os dois pesos-pesados da peça. Surgiu, então, a ideia de António apropriar-se de palavras de Shylock para expressar um grande peso, uma grande pressão



psíquica, um episódio traumático. Ele recorre a versos que não lhe pertencem, usa até uma fala de Aragão...

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

### III Reich

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

RP Normalmente, a entrada de Marrocos e da sua comitiva é representada como grande momento dramático. Quando ele diz “Trazei-me o ser mais claro do norte gerado, / [...] E ambos faremos um corte, p’lo nosso amor, / A fim de provar qual o sangue mais vermelho”, vêm os selvagens todos atrás, desembainham as adagas, fazem um estardalhaço... Repetem-se *ad nauseam* os preconceitos ingleses sobre o “estrangeiro”. Mas sobre a questão do anti-semitismo, devo dizer que o que é surpreendente, historicamente, é Shakespeare dar uma fala tão explícita, tão elaborada, clarividente e expressiva ao judeu. É, de facto, a marca diferencial deste judeu em relação ao arquétipo

veiculado por Christopher Marlowe em *O Judeu de Malta*. O que me fascina mais é a cruel, brutal e subtilíssima visão de Shakespeare sobre as suas personagens. É isto que me parece estranho que tenha, ao longo de tantos anos, escapado a alguma crítica: realmente, Shakespeare não tem os cristãos em melhor conta do que o judeu... Mas não tenhamos dúvidas: esta é uma obra que se presta a todos os equívocos, mesmo quando encenada com a maior inteligência.

### Fuga para a frente

RP António é uma personagem de uma força brutal. Reparem que a peça não se chama *The Jew of Venice*, como acontece com *Othello*, *The Moor of Venice*. António é a personagem, literalmente, titular. Quando li *O Mercador* pela primeira vez, pareceu-me logo que não fazia sentido representar António como um tipo inane, débil, como o fazem sistematicamente. Como não está muito desenvolvido (dir-se-ia que, a certa altura, é abandonado por Shakespeare), há a tendência para fazer dele um tipo auto-complacente, virado para si próprio, *incapaz de si mesmo*, vivendo em função de Bassânio. “O mundo dele gira em torno de Bassânio” – esta frase é muitas vezes usada de uma forma que nos induz em erro. A vida dele não é necessariamente para Bassânio: a vida dele é para quem o *arrancar* da vida dele. Daí que ele tenha salvo tanta gente de dívidas. Se gravitam em torno de António não é só porque ele tem poder, não é só porque é generoso com o seu dinheiro, mas também porque é ousado e aventureiro. O que, aliás, ressalta naquele excuro de Salério e Solânio sobre a sopa, a ampulheta, a igreja... A minha ideia é que António está em *fuga para a frente*. Uma pessoa não manda os barcos todos para o mar ao mesmo

tempo, não esgota todo o seu crédito a fazer expedições nas mais díspares direcções do globo. Claro que tudo isto é efabulado pelo próprio Shakespeare, mas não é só efabulação, também é marca: um traço de carácter de António. Ele realmente atira tudo para o mar, porque não tem nada a perder. Tudo o que está fora, está fora para se perder. Se se ganhar muito, ganha-se muito; se não se ganhar nada, não tem importância nenhuma. Sempre achei que era um homem veemente, que não tem de ser o “carneiro doente e castrado”, nem o trstinho que o fazem na maior parte dos casos, nem o velho decrépito, nem o bondoso homossexual que não se assumiu. Não tem de ser nenhuma destas coisas. É uma criatura em fuga sacrificial para a frente. Nesse sentido, acho a personagem muito moderna, até porque não está integralmente transcrita. Ao compor a *rêverie* de António, criámos a oportunidade de entrar pela psique dele. Estávamos, naturalmente, influenciados pela leitura, muito perturbante, de Janet Adelman sobre a fusão das duas personagens e assombrosos pela imagem do empilhamento dos corpos nos campos de concentração.

### Mamilo

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





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

RP É curioso que António tenha aderido tão imediatamente a esta proposta, mas não pode dizer que não. Se Shylock lhe diz que não praticará usura, que não quer juros, e apenas pede como garantia uma coisa que não vale nada, de facto, ele não pode senão aceitar. De resto, como dizia o Albano [Jerónimo], esta proposta é um estímulo para António, um estímulo que passa pela hipótese de se sacrificar fisicamente, de se doar a Bassânio de uma outra maneira. A contabilidade sexual não interessa nada aqui, mas no momento em que Bassânio pretende fixar um compromisso com uma mulher, António leva-o até ao corte do seu corpo, até à sua mutilação. Essa mutilação é, ao mesmo tempo, uma forma brutal de oposição ao judeu. Isto é, ajuda a equacionar a diferença e a semelhança em relação ao judeu – circuncidado, por definição.

### Bondage

RP A opção pela palavra “vínculo” resultou, em grande parte, de uma insistência minha. Porque *bond* significa “título”, na acepção contratual do termo. Este *bond* é um título de crédito. Obviamente, a utilização de “título” seria correcta, mas Shylock fala tão insistentemente em *bond* que me pareceu que o termo português deveria possuir o sentido de laço, de ligação, até no sentido sado-masoquista de *bondage*. O que ele pretende é um vínculo de sangue, efectivamente. Optámos

por “vínculo” porque é também um termo jurídico. E foi assim deliberado em função daquilo que via já como axial: a ligação Shylock/António é uma união violenta, estabelecida logo na terceira cena do Acto I, que os vai marcar para sempre. Na minha perspectiva, Shylock quer que esse vínculo não mais se desfaça. A minha dúvida sobre se, chegado o momento, ele o mataria ou não, reside aí: estou convencido de que ele quer chegar ao fim do vínculo, não necessariamente acabar com António. Ele quer ter o poder de acabar com o outro, não necessariamente matá-lo.

### Injecção de ira

DJ Ao incluir o drama paralelo da filha, Shakespeare agrava em grande medida os motivos de Shylock. Este *subplot* de Jessica e Lorenzo é determinante para a injeção de ira. Essa é talvez a grande inovação de Shakespeare, a grande ruptura com as peças da tradição.

RP Aprofunda a solidão dele. Sabemos que perdeu a mulher, Lia. Perde o Lancelote e, logo a seguir, perde a filha também. O facto de Jessica desaparecer triplica o potencial de perda. Não apenas o facto de desaparecer – também o facto de Shylock estar convencido de que se tratou de uma conspiração para lhe subtrair a filha. Todos eles sabiam do que se estava a preparar. Shylock sente-se acossado, perseguido, traído. O que exponencia as razões da vingança.

### Santo Graal

DJ Lancelote é um nome forte, por causa da lenda arturiana, da Távola Redonda e do Santo Graal. Lancelote é o cavaleiro cristão por excelência. Daí que lhe

associemos a ideia de uma demanda. Li algures que o nome Lancelote está relacionado com “pequena lança”, o que nos faz pensar na faca que Shylock afia para extrair o meio quilo de carne de António a que tem direito. Há uma intenção de Shakespeare na atribuição do nome Lancelote a este bobo. Precisamente porque ele marca uma transição entre o judaísmo e o cristianismo. Mesmo que ironicamente, há nele uma busca do Santo Graal.

### Motoqueiro gentil

RP Jessica fica melancólica quando ouve música, porque a casa do pai está fechada a qualquer som e música, é uma casa surda. O pai não extrai prazer de nada, e ela está desejava por conhecer o prazer.

DJ O pai diz-lhe para fechar a casa, mas Jessica está atraída por uma vida que não tem. Lorenzo é uma espécie de motoqueiro gentil, que aparece para desencadear uma fuga *teenager* daquela casa tão sóbria e tão opressora.

RP Não é por acaso que é Lorenzo o escolhido. Lorenzo é quem gosta de música, é quem diz poesia, é o contrário de tudo o que o pai significa. Ele ama-a ainda mais quando pela carta de Jessica percebe o quanto é que lá vem, mas provavelmente levá-la-ia mesmo sem o dote roubado. É o menos interessado de todos, e está mortinho por ter um paraíso, uma disneylândia onde os deixem, a ele e a Jessica, à vontade com a música e as estrelas. A fazer fé nos rumores de Génova, também é verdade que eles vão gastar os ducados num instante. As notícias de desesperismo que Tubal traz correspondem ao carácter explosivo de uma juventude fechada, seja por falta de dinheiro (no caso dele), seja por falta do direito de uso (no caso dela).

### Filisteu

RP O discurso de Graziano é o discurso típico de um filisteu. Ele tem o horror dos intelectuais, próprio de um profascista. É um típico reaccionário, que detesta quem pensa. Fala mais do que se pretende, e pode ser desastrado, mas é indispensável a Bassânio. Podemos dizer: Graziano é o óbvio de Bassânio. Há um cerne psicológico comum. Bassânio elabora de forma mais calculista; Graziano, de forma mais sensual. Mas ambos têm a mesma obsessão com a sensibilidade, a mesma perseguição: o poder, o dinheiro e o prazer.

### Ambivalência

RP A leitura de Jessica como uma personagem má, que se alia aos inimigos do pai, não é tão ingénua quanto isso, e há várias interpretações nesse sentido... Ela tem de iniciar-se no grupo, encontrar o seu lugar na tribo, o que não é fácil. Também é verdade que ter uma sociedade inteira de amigos e acolhedores e, ao mesmo tempo, sentir que o pai insiste na loucura de arrancar meio quilo de carne a António, que não desiste disso até à sua absoluta humilhação, coloca-a numa condição estranha. De certo modo, Jessica encarna algo que, para mim, é central na peça – a ambivalência. A peça toda é sobre a ambivalência. O grande tema do *Mercador* é a ambivalência – como é que se vive com ela, e a quantos níveis se vive com ela. Ambivalência de género, ambivalência sexual, ambivalência de desejo, ambivalência de missão, ambivalência de religião...

### Genitais

DJ A dúvida em relação ao meio quilo de carne mantém-se ao longo de toda a peça. Shakespeare quer fazer pairar na mente do espectador a suspeita de que Shylock lhe vai aos genitais. O que ele pretende é fazer uma circuncisão em António, torná-lo judeu. Só que esta possibilidade é uma neblina. É só no tribunal que somos abertamente instruídos quanto aos termos do contrato. Quando, no encontro com Tubal, Shylock diz: “Vou-lhe ao coração se me falhar o prazo”, o que está a dizer é: “Vou atentar contra a vida dele”.

### Um homem que faz de mulher que faz de homem

DJ Etimologicamente, Jessica é aquela que olha lá para fora, que olha pela janela. Daí a preocupação de Shylock, que a adverte para fechar as janelas de casa. Mas, no travestimento de Jessica, está latente uma ideia muito forte: ela traveste-se porque precisa de cumprir o seu ritual de circuncisão. No contexto da aliança estabelecida por Deus com Abraão, todos os homens deveriam ser circuncidados. Colocava-se um problema: *and what about women?* De certo modo, convencionou-se que as mulheres eram simbolicamente circuncidadas através do relacionamento sexual com o homem.

Shakespeare delibera que Jessica não pode sair de casa sem cumprir o ritual da circuncisão. E é circuncidada no acto de vestir o traje masculino. Lembrem-se que, na época de Shakespeare, as mulheres não representavam papéis no teatro. O que é interessante para o público do teatro isabelino é que está a ver um homem que faz de mulher, e depois – na cena em que Jessica sai de casa – um homem que faz de mulher passa a ser um homem que faz de mulher que faz de homem. A troca de géneros e esse transporte simbólico ficam mais claros para o público isabelino. Aliás, não há mulher nesta peça que não se vista de homem. Entrar em Veneza implica este travestimento. Todas as mulheres que aparecem em Veneza chegam como homens. Trata-se de uma cidade masculinizada, uma selva masculina. Quando Shylock menciona “duas pedras, ricas e preciosas, / roubadas p’la minha filha”, o que, do ponto de vista psicanalítico, está a dizer é: Jessica levou *my balls*. Ao levar consigo as duas gemas, subtraiu-lhe os testículos. Há na saída de Jessica com as duas pedras um carácter de castração. Aliás, nesta época, os judeus eram estranhamente apelidados de *sissies*, eram vistos como “mariquinhas”. A circuncisão era tida como uma castração incompleta. No caso de Shylock, esta castração completava-se no momento em que Jessica se veste de rapaz e leva consigo as duas pedras do pai.

### Abocanhar a oportunidade

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

### Como a retórica conduz ao mais fundo de si

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

### Caso de poder

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

Shylock. António taxou Shylock. Quer dizer que exerceu, em nome da cidade de Veneza, uma série de direitos sobre os lucros do judeu. Ele representa, de alguma maneira, o Direito da cidade. Lembremo-nos que o primeiro encontro entre os dois faz logo faísca. Este caso não é apenas aquilo a que hoje chamaríamos um *caso mediático*. É um *caso de poder*.

### Letra da lei

DJ Na cena do tribunal, entrevemos em Shylock o que seria um dos estereótipos do judeu – o legalista, a criatura que apenas se atém à letra da lei, o que remete para a aliança estabelecida por Deus com os hebreus. Do ponto de vista cristão, Jesus abole a lei de Moisés, estabelecendo uma nova aliança, já não fundada na letra da lei, mas no amor e na compaixão. A compaixão é uma qualidade que Pórcia vem propor e oferecer àquele tribunal. A distinção racial fica bem marcada quando o Duque diz: “P’ra que vejas a índole que nos distingue, / Poupe-te a vida antes que me peças tal”. O cristianismo de António, de Pórcia e do Duque contrasta com a atitude do judeu, que pretende apenas e só o estrito cumprimento da lei. A grande ironia da peça é que, com a chegada dessa cristã chamada Pórcia, a lei será levada muito mais à letra do que o próprio judeu estava à espera. É essa a grande torção irónica introduzida por Shakespeare na cena do tribunal: uma cristã que invoca o espírito da compaixão, mas que em seguida aplica a letra da lei em toda a sua ferocidade.

RP O Duque revela um paternalismo integrador quando pergunta a Shylock: “Como podes pedir compaixão se a não dás?” O que o Duque lhe está a dizer é: como podes querer pertencer-nos se não praticas como nós? E, pertencendo-nos, como podes exigir da nossa lei? Sendo a nossa lei, já de si, compassiva, muito especialmente com os estrangeiros? Dito com brutalidade, seria: mas como é que tu podes ser integrado se te comportas como um bárbaro? Curiosamente, este é o tipo de problema que os árabes enfrentam nas sociedades ocidentais...

### Traficância de si

RP Há uma diferença curiosa entre Pórcia e António. António parece não ter raízes. Tudo o que sabemos é que é “parente” de Bassânio. De Pórcia sabemos da história do pai, da sua aia e confidente Nerissa e da casa. Tem um funcionário de eleição, Baltazar. Tem o mínimo de noção do que é o *household* e a herança de cada uma destas pessoas. António parece uma pessoa saída assim... do nada. Há outra coisa ainda. Enquanto herdeira, Pórcia possui aquilo a que poderíamos chamar uma “riqueza inerte”. Quando é posta ao corrente do vínculo, ela sugere multiplicar a oferta vezes sem conta: “Quê, só isso? Pagai-lhe seis mil [...], duplicai os seis mil, e triplicai os doze”. Há uma diferença grande entre os *bens de raiz* e os *bens de mercância*, e essa diferença é determinante na análise das relações,

porque é óbvio que António não arrisca tudo, a sua própria pele, simplesmente por ser “bonacheirão” ou “prestável”. Ele é chulado, e presta-se a ser chulado. Não quer encontrar-se consigo próprio. Diz inclusivamente que ainda bem que vai morrer agora para não ter de assistir ao seu declínio. Ele está sistematicamente a conquistar a sua própria juventude, a reter a sua própria juventude, gastando tudo, atirando todos os barcos para a frente, fazendo tudo aquilo que é absolutamente insensato. Por seu turno, Pórcia é a herdeira latente do paraíso. Tem poderes que não são os do corpo, não se trafica. Os poderes de António são os poderes da traficância de si próprio.

### Alien

DJ A forma como o espectáculo termina é interessante, porque lança a suspeita de que há uma coisa que não fica cabalmente resolvida. Na conversa entre Lorenzo e Jessica, é sugerida a ideia de que a música é um símile da compaixão. Diz Lorenzo que a música até os animais e a natureza afecta: Orfeu trouxe pedras, água, árvores atrás da música da sua flauta. É um desfecho aparentemente feliz, de concórdia e música, mas parece um final da saga cinematográfica *Alien*. Entrou um *alien* em Belmonte. Jessica foi simbolicamente circuncidada quando saiu. Jessica sente o coração pesado quando ouve a música. Um corpo estranho infiltrou-se em Belmonte. *Heaven is spoiled*.

RP Não se diz que Jessica não é sensível à música. Sabemos que não ouviria música em casa. O pai ordenava-lhe que fechasse as janelas. A quem não está habituado a ouvir música, o que ela convoca, sobretudo num ambiente de amor e tranquilidade, é melancolia, porque equivale, de algum modo, à recuperação do que se perdeu.

DJ Essa melancolia, uma marca de Shylock e António, reaparece no final – em Jessica.

### Melancolia

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

# Espelho negro

JANET ADELMAN

Professora Emérita da Universidade da Califórnia, Berkeley, Janet Adelman (1941-2010) desenvolveu a sua investigação no âmbito da Literatura Inglesa do Renascimento e na área dos estudos de género e sexualidade, versando particularmente a obra de William Shakespeare. Entre os seus livros, conta-se *Blood Relations: Christian and Jew in "The Merchant of Venice"* (The University of Chicago Press, 2008), fruto de uma investigação de 15 anos sobre as coordenadas teológicas, históricas e psicanalíticas da peça de Shakespeare. A convite do Teatro Nacional São João, Janet Adelman participou no ciclo de conferências "Tu Judeu e Eu Judeu" – *O Mercador de Veneza* e a Questão Judaica, realizado, em Novembro de 2008, paralelamente à apresentação do espectáculo encenado por Ricardo Pais.

É-me difícil descrever o significado de assistir a um espectáculo tão extraordinário quanto este, uma peça que julgava conhecer tão bem e sobre a qual tanto aprendi ao vê-la aqui, no TNSJ, por três vezes. No final da minha comunicação, espero ter esclarecido a importância desta encenação e a razão pela qual me disse tanto. Um espectáculo poderoso – e este é um espectáculo poderoso – ensina-nos sempre alguma coisa sobre o texto. Estou extasiada, e sinto-me muito honrada. Que o meu livro [*Blood Relations: Christian and Jew in "The Merchant of Venice"*] tenha intersectado a visão do Daniel Jonas e

do Ricardo Pais, o suficiente para ter impacto na montagem da peça, é tão entusiasmante! É também verdade que o espectáculo teve o maior impacto na minha compreensão da peça. Conteï ao Ricardo e a outras pessoas que acordava de manhã com imagens do espectáculo, com os seus humores, sem os poder sacudir da minha cabeça. Aconselho o espectador a revê-la, pois tem sempre alguma coisa nova a mostrar-nos.

## Obsessão com o interior

Há um prazer peculiar em falar desta peça em Portugal, porque *O Mercador de Veneza* não se teria tornado a peça em que se tornou (e talvez não tivesse sido escrita) se não houvesse cristãos-novos portugueses em Londres. Montar a peça cá é uma espécie de fechar de círculo maravilhoso. Elvira Mea falou bastante sobre a presença de cristãos-novos portugueses em Londres, por isso não vou acrescentar muito ao que foi dito, senão para referir que se tratava de uma comunidade pequena mas importante, porque um dos seus membros, Roderigo Lopez, era o médico pessoal da Rainha Isabel. Num processo famoso, Lopez foi acusado de tentar assassiná-la e acabou por ser condenado à morte. [ver texto das p. 15-16]

Houve muita especulação sobre se este acontecimento terá ou não inspirado Shakespeare na escrita de *O Mercador de Veneza*. Em todo o caso, a peça lida

profundamente com a questão da conversão, tanto a conversão forçada, como no final acontece com Shylock, como a conversão voluntária, aquela que Jessica parece fazer. Shakespeare estava obviamente consciente deste problema da conversão e estava, até certo ponto, consciente das acções da Inquisição. Se atentarmos na figura de Jessica, percebemos que estava particularmente consciente desse limiar, dessa espécie de meio-caminho que a condição do cristão-novo e de um converso como Jessica constituía. Jessica crê que se tornou cristã, e depois do seu casamento com Lorenzo fala de si própria como tal, mas outras personagens, especialmente Lancelote, falam dela como permanecendo judia, como se ela continuasse a sê-lo enquanto continuar a ser filha do mesmo pai, de quem teria de se livrar para poder libertar-se da condição de judia. Por outras palavras, Jessica entende a diferença entre judeu e cristão como uma diferença religiosa; Lancelote compreende essa diferença como uma diferença racial.

Esta questão aparece de modo recorrente na peça, particularmente quando surge a palavra *gentil*, sempre como um trocadilho com *gentia*. Convoca-se uma diferença racial fundamental entre cristãos e judeus. Ao dizer que Jessica não pode tornar-se cristã sem que antes encontre um novo pai, Lancelote está a ecoar a percepção da Inquisição, quando esta se deparou com o problema daquele imenso influxo de gente recentemente convertida





e se impôs a necessidade de encontrar uma maneira de os conversos ainda serem reconhecíveis como judeus. Essa necessidade esteve na origem, nos meados do séc. XVI, da instituição dos designados *estatutos puros*, que determinavam que, se se tivesse 1/128 avos de sangue judeu, não se podia entrar na universidade e aceder a certos cargos. As pessoas gostam de dizer que o racismo não existiu como categoria até ao séc. XVIII, até se atingir uma estrutura social relacionada com a escravatura africana... Talvez. Mas certamente os princípios do racismo já se encontravam ali, nessa legislação da Inquisição em torno do sangue puro.

Jessica está, de muitos modos, no centro desta encenação. Ela é-nos mostrada como sem-terra, pertença de nenhures. Não encontra lugar para si em Veneza quando abandona a casa do pai, mas também não é bem-vinda a Belmonte. Pórcia estende-lhe a mão a custo, e é a custo que lhe dá as boas-vindas a Belmonte, coisa que esta encenação mostra bem. O peso da tristeza é sempre notório no belíssimo desempenho da atriz [Sara Carinhas], e nas indicações de cena que lhe foram dadas. O final, acho-o extremamente comovente. Normalmente, não é dado a Jessica o primeiro plano no final da peça. Mas nesta encenação ela está a um canto do palco, sentada numa cadeira – uma cadeira que se tornou para mim “a cadeira da tristeza”, onde se sentam todas as pessoas tristes. Ela está sentada nessa cadeira e Lorenzo, o seu marido, no outro lado, descreve-lhe a música das esferas, a grande harmonia inaudível a todos nós que habitamos um corpo humano, uma harmonia da qual temos apenas sugestões. O lado em que Jessica se senta é o lado daquelas fantásticas escoras de ferro que batem umas contra as outras em muitos momentos do espectáculo e que associamos a Veneza. Mesmo no fim do

espectáculo, quando António se apercebe de que não há lugar para si em Belmonte, ao passar em direcção a Veneza com o seu profundo desgosto, Jessica está ali sentada, no meio daquele espaço marcadamente veneziano, ouvindo aquele *clinc-clinc*, que não é a música das esferas, mas tão-somente aquilo que os humanos podem ouvir. Mas também ela está a escutar outra música: escuta um belo solo de violino em tom menor, remanescente de música de tradição judaica. O que ela ouve na sua cabeça, enquanto Lorenzo lhe fala da música das esferas, arrasta-a de regresso a Veneza, em direcção a esse anseio. É de uma beleza extraordinária o momento em que se levanta e se encaminha, com toda a sua dor e todo o seu desejo e toda a sua esperança, em direcção ao marido. A peça ali se fecha, estando eles na escuridão: ela apoia levemente a sua cabeça nele, mal lhe tocando, deixando-nos entrever a esperança e o sofrimento, e a intenção dele em abrir-lhe as portas para um mundo novo. Por um lado, o desejo dela em deixar-se ir, por outro, o anseio dele em agarrá-la, em chamá-la de volta. É um retrato excepcional de Jessica, aquele que esta encenação nos dá. Tudo estava já na peça, mas esta encenação fez um belíssimo trabalho na criação do espaço do cristão-novo.

Uma outra coisa sobre os cristãos-novos: eles suscitaram a questão da identidade – quem é que seria realmente judeu e quem é que seria realmente cristão –, não apenas para si mesmos, mas para outros cristãos, particularmente em Inglaterra, onde ocorreu uma conversão massiva do catolicismo para o protestantismo, e depois para o catolicismo, e de novo para o protestantismo, na geração que antecedeu a de Shakespeare. Esse processo de conversão criou um pesadelo em Inglaterra: como é que se pode saber aquilo que alguém é no íntimo? De facto,

os católicos acusaram os protestantes de serem judeus por causa da sua ligação à Bíblia. Por seu turno, os protestantes acusaram os católicos de serem judeus por acreditarem em demasia no valor das obras, o que significaria, na óptica protestante, um apego à “lei”. Todos invocavam a ideia de que os outros eram judeus como modo de afirmar as suas próprias credenciais e desestabilizar a religião dos opositores.

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

### Ódio de si mesmo

Tenho de dizer alguma coisa sobre o suposto anti-semitismo de *O Mercador de Veneza*. Foi uma questão muito tratada pela maioria dos outros intervenientes, mas vou dizer-vos sucintamente o que penso. Gostaria de estabelecer uma

distinção entre a peça, que considero anti-semita em certos aspectos, e a encenação, que nunca o é. Considero esta distinção importante e gostaria que a tivéssemos presente. Por que razão acho a peça anti-semita? Porque, no Acto IV, na cena do julgamento, Shakespeare opera sobre terríveis estereótipos, como o estereótipo do judeu que mata Cristo: António entrega-se ao sacrifício, oferece-se como uma espécie de Cristo, e temos Shylock disponível para voltar a executá-lo, para enterrar de novo a faca. Há também o estereótipo do judeu que mata criancinhas cristãs e lhes drena o sangue para fazer pão ázimo e curar doenças que eram consideradas próprias dos judeus... Repare-se que a diferença de sangue é a base destas histórias, que nasceram no séc. XII em Inglaterra e se espalharam por toda a Europa, segundo as quais as pessoas de sangue judeu precisariam de sangue cristão para serem curadas das suas doenças. Eis o que está na origem das leis inquisitoriais de pureza de sangue.

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

O que os criadores normalmente fazem para levar à cena uma peça que tem sido classificada como anti-semita é tentarem fazer de Shylock um bom rapaz, de modo a que todos possamos gostar dele.



Costumam até prescindir de uma data de versos para o conseguir – esta encenação, reconheça-se, não segue esse caminho –, ou então introduzem elementos extra que nos deixam assim: “Oh, meu Deus! O pobre homem tem sido tão oprimido...” Também não é o que acontece aqui. Ou então põe-se uma música hollywoodesca durante o discurso “Não tem um judeu olhos”... Também não é o que acontece aqui. Este discurso entra no contexto da sua vingança: “Se nos espetardes, não sangramos? [...] E se nos ultrajardes, não nos deveremos vingar? Se somos como vós em tudo o mais, como vós seremos também nisso”. Este nunca foi um argumento em defesa da humanidade de Shylock, foi-o no séc. XIX, mas nunca o fora antes. Mais uma vez, a encenação acerta em cheio. Quero dizer, este Shylock despedaça-me o coração e gosto muito dele, mas não é tanto nesse momento, é sobretudo quando está sentado na cadeira de baloiço, a fazer aquele movimento tradicional das preces judaicas, falando da perda da filha e da mulher. Esse é o momento que me toca mais poderosamente.

Esta montagem dá-nos a ver o Shylock que eu creio ser o Shylock que Shakespeare escreveu. É verdadeiramente uma escolha poderosa. Quero com isto dizer que considero a produção anti-semita? Não, de modo nenhum, e digo-vos porquê. Vejo a questão do anti-semitismo de um lugar diferente daquele a partir do qual é analisada, a saber, o ponto de vista da representação do judeu. A minha leitura da peça começa na observação de que há qualquer coisa na linguagem de António que cria, desde logo, a imagem do judeu monstruoso com a faca, uma imagem que é suscitada antes mesmo de vermos Shylock em cena. António diz ao seu amigo Bassânio, por quem nutre um sentimento amoroso, que se deseja abrir, pessoa e meios, para ele. Pouco depois, diz que quer ser levado ao sacrifício máximo por ele. António cria a imagem de um torturador e Shylock, mais tarde, apresenta-se como o executor que o vai abrir. Vai abri-lo para provar qualquer coisa acerca do seu amor por Bassânio. A meu ver, Shylock emerge de uma necessidade de António, como se fosse magicamente invocado por António, o que me levou a ler a peça de um modo que colide com séculos de análise literária, partindo da intuição de que Shylock está a ser abusado, não só durante o julgamento, como muita gente pensa, mas que está a ser usado pelas personagens, que está a ser usado por Shakespeare, por audiências cristãs e, mais amplamente, pela sociedade cristã. Especialmente quando é retratado como um monstro. O génio de Shakespeare evidencia-se, aliás, quando o retrata como um monstro ao mesmo tempo que demonstra o modo através do qual essa monstruosidade é usada. Isto tem o efeito de arredar Shylock do centro da peça no que diz respeito ao anti-semitismo. A questão para mim não é tanto se esta é ou não uma peça anti-semita; trata-se antes de pôr em evidência os usos do anti-semitismo, e é por isso que é tão poderosa. Aflora não só a questão de como o ódio pode afectar a pessoa

odiada – a pessoa que é cuspidada no meio da praça com certeza não se há-de tornar uma pessoa mais simpática –, mas também o propósito que o ódio cumpre na pessoa que odeia. Quais as consequências para a pessoa que odeia? Que efeito tem esse seu ódio na pessoa ou na sociedade que odeia?

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

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

Tal como o espelho ao fundo, o piso deste espectáculo é notável. O chão parece composto por riscas pretas e brancas, mas quando visto com atenção percebemos que há uma assimetria, que as riscas não são paralelas, que se desencontram... Ricardo Pais reorganizou a peça de modo a que tudo o que se passa em Veneza ocorra na primeira parte do espectáculo e o que se passa em Belmonte surja na segunda. Como se através dessa divisão pudessemos aceder a uma diferença nítida entre cristão e judeu, como entre preto e branco. Mas dá-se o caso que, afinal, essa diferença não é assim tão evidente, e que

Veneza e Belmonte são espelhos uma da outra. O que gosto naquele chão é o facto de ser muito desestabilizador. Pensamos que vai organizar a nossa visão das coisas, pô-las a preto e branco, simetricamente, mas depois deixa-nos desorientados.

### Tripas vorazes

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

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

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

Há ainda aquela cena divertida em que Lancelote está a tentar deixar a casa de Shylock para ir trabalhar para Bassânio. Ainda bem que não a cortaram da versão dramaturgicamente. Foi aqui feita de um modo extraordinário. O que é que Lancelote está a fazer? No fundo, está a dizer qualquer coisa como isto: “Oh, o diabo está a tentar-me, está a dizer-me para deixar a

casa de Shylock...” Mas isso nem deveria constituir um problema. Havia leis, pelo menos desde 1215, contra os judeus que empregassem criados cristãos. Além disso, Shylock já lhe tinha dito algo como: “Comes demais, vai-te lá embora, não preciso de ti!” Mesmo assim, Lancelote está a ter muitas dificuldades em deixar o serviço de Shylock. Toda a cena é criada de um modo tal que duplica uma das imagens centrais do cristianismo no que toca à mudança do favor de Deus do judeu para o cristão. Refiro-me à história de Jacó, ao episódio bíblico em que Jacó engana o seu pai cego, Isaque, de maneira a conseguir para si a promessa, a bênção que o pai pretendia dar ao seu irmão peludo, Esaú. Isto encontra-se na Epístola aos Romanos, a carta magna de São Paulo, e tem sido perpetuado no cristianismo, especialmente no calvinismo, a força religiosa dominante na Inglaterra de Shakespeare. Ao representar a sua tentativa de saída da casa de Shylock para a de Bassânio, da casa do judeu para a casa do cristão, Lancelote está a encenar a mais antiga história sobre essa transição. Ele encontra o seu pai, que está cego, fala com ele, depois ajoelha-se e pede-lhe a bênção, o pai apalpa-lhe a cara e diz-lhe: “Estás tão peludo!” É uma derivação da história de Jacó e Esaú. Este maravilhoso velhote cego, um papel muito peculiar no contexto da peça, faz de Isaque e simboliza a cegueira dos judeus. Acontece que Isaque é também um precursor de Cristo, uma prefiguração de Cristo, daí que seja um momento complexo, que tem que ver com essa transição, com a passagem da promessa do judaísmo para o cristianismo, evocada na peça de um modo muito discreto. Ele explica, penso eu, por que razão Lancelote sente alguma culpa em deixar a casa de Shylock. Isto foi uma coisa sobre a qual os protestantes escreveram muito, uma vez que a doutrina da eleição diz que, por definição, nem Jacó nem Esaú poderiam ter feito o que quer que fosse para merecer essa eleição. Por que razão chamo a essa tentativa de Lancelote deixar a casa de Shylock um caso de conversão? Porque, quando está prestes a encontrar Bassânio, diz: “Judeu serei eu se ajudo o judeu mais”. Ou seja, está a passar de uma condição de judeu, pelo menos de quase judeu, para a de cristão. Isso é o que acontece com a ideia da religião paterna e da culpa em relação ao pai.

O segundo modo de conversão evocado na peça é uma metáfora fundamental, que tem que ver com o meio quilo de carne da peça, e que se prende com a dívida do cristianismo ao judaísmo. Dívida que, neste caso, se consubstancia nos três mil ducados que são roubados a Shylock. O judeu nunca recebe o seu dinheiro de volta. Porquê? Porque ele é de tal maneira um monstro que não merece, na verdade, ser pago. Em todos estes casos, parece-me que a culpa por se abandonar o judaísmo, por traí-lo, roubá-lo, é mitigada ao fazer-se do judeu uma figura monstruosa. Se ele é um monstro, não será preciso sentir culpa por se tratar o pai judeu daquela maneira ou por não se pagar aquilo que se deve... Isto tornou-se claro para mim ao ler um sermão de 1577,

da autoria daquele que foi provavelmente o mais famoso propagandista protestante do séc. XVI, John Foxe, um sermão que celebrava a conversão de judeus em Inglaterra e que foi traduzido para alemão, já que pretendia desencadear a conversão de muitos outros judeus. Neste sermão de quase cem páginas, Foxe acusa os judeus de assassinar Cristo, acusar os chamados libelo de sangue, de drenarem o sangue de bebés cristãos, e, em seguida, acrescenta uma frase extraordinária: “E por isso (vós, amaldiçoados judeus) sois devidamente culpados da acusação de sangue inocente: empaturrem as vossas tripas vorazes com sangue coalhado”. Estranho modo de tentar converter alguém! “Vá lá, continuem a ser judeus sedentos de sangue porque é preciso que sejam judeus sedentos de sangue.” É o que se pode deduzir desse sermão, porque o pobre Foxe está absolutamente atormentado pelo facto de os judeus nada terem feito para serem banidos por Deus. Por isso, vê-se de algum modo forçado a inventar a figura do judeu sedento de sangue. Acho que foi esse judeu que Shakespeare lançou no palco. Não posso avaliar quanto disto está presente na tradução, mas a associação de Shylock com comida, com canibalismo, com a ideia de comer pessoas, está presente no texto e vem desse mesmo impulso. É todo este conjunto de problemas que, na minha leitura, torna particularmente difícil dar uma resposta cabal à questão de se saber se a peça é ou não anti-semita.

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

A encenação encapsula tudo isto de muitas e brilhantes maneiras. Para mim, a mais pungente é o interlúdio da segunda parte do espectáculo, centrada em Belmonte. Belmonte é uma realidade muito estática, arrepiante de tão perfeita... Pois bem, no momento em que Nerissa e Pórcia estão prestes a partir, em que se preparam para ir para Veneza disfarçadas de juristas, a encenação propõe uma coisa brilhante: o ambiente fica algo estranho, o espelho negro abre-se... Vemos António, num momento assombroso da sua representação, deitado na escuridão, com Shylock por cima dele, de costas, esmagando-o sob o seu peso... É assustador. Nesse momento, António faz uso de uma mistura de falas – falas suas, começando pelo primeiro verso “Na verdade não sei por que ando tão triste”, falas de outros, e muitas de Shylock, incluindo aquela em que diz “nem pensar em desistir da execução! Nem por todo o dinheiro do mundo!” Estas palavras vêm agora de António, não de Shylock. É uma espécie de alucinação, um pesadelo que

reencena o episódio do tribunal, na verdade reencena a peça toda, como se fosse uma projecção dele, uma fantasia. E levanta a questão: porque será que António quer ser aberto e morto por Shylock? É um momento espantoso, confirmado no fim por uma coisa que, não obstante ter passado a minha vida toda com esta peça, ainda não tinha reparado. A expressão que Shylock usa quando, arrasado, deixa o tribunal, depois de lhe ter sido comunicado o acordo que lhe pouparia a vida é, em inglês, “I am content”, em português, “conformado”. O termo que António usa quando, por sua vez, aceita o acordo, o vínculo do seu meio quilo de carne, é precisamente “content”. Nunca antes tinha reparado nisto. É com essa palavra que António encerra a cena da alucinação. Ele aceita e diz “conformado”, “I am content”, e isso sugere uma leitura da peça que a conduz em direcção a esse momento tão necessário de António. É uma coisa absolutamente extraordinária! A força do teatro, quando é grande – e isto é grande, grande teatro, uma grande encenação –, é que se torna mais poderosa do que qualquer outra coisa que eu conheça. Farto-me de repetir isto aos meus alunos, que costumam ir mais ao cinema, que há qualquer coisa na experiência do teatro que passa pelo sublime. E muitos são os momentos sublimes desta encenação, mas esse fica para mim como o mais admirável de todos.

### Ir às raízes da melancolia

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

Essa noção veio-me primeiro com a imagem de António a ser esmagado por Shylock, com este fantástico e poderoso actor [António Durães] em cima dele. É o peso da sua relação com Shylock, é o peso da sua culpa, é o peso do seu ódio, é o peso do que quer que ele pense acerca do judeu nesse momento. É um António que cria esse monstro, que nele se deita mas nele não descansa. A cena do pesadelo encerra (para minha grande surpresa!) com uma imagem que na realidade provém do *Simpósio* de Platão. Platão tem esta magnífica ideia – a de que todos somos originalmente globos, que, de alguma forma, fomos cortados a meio e depois passamos o resto das nossas vidas à procura da outra metade. O que é bonito nisto é que ele

tem o cuidado de notar que, por vezes, somos meio-macho e meio-fêmea, por vezes procuramos alguém do sexo oposto, por vezes são dois homens no mesmo globo, por vezes duas mulheres... É uma imagem fabulosa. Foi o que me pareceu. Vi de um modo fulgurante quão profundamente António e Shylock eram uma só pessoa.

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

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

António é a melancolia, é o desejo homossexual contra o qual não sabe o que fazer, que não pode reconhecer. Por duas vezes se anuncia como castrado: “Do

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

A encenação revela isto tudo com brilhantismo e em termos muito dramáticos. Não apenas através daquele interlúdio de que falava há pouco, mas de uma visão da peça que ficou a repicar dentro de mim, porque é tão mais profunda do que consegui desenvolver em 15 anos de trabalho. Disse ao Ricardo que teria escrito um livro diferente se tivesse visto esta encenação antes. Porquê? Sabemos duas coisas sobre António. Sabemos da sua tristeza e do seu ódio por Shylock. O que esta versão me permitiu ver é que a tristeza inexplicável de António não só causa o seu ódio pelo judeu, mas também é causada pelo seu ódio ao judeu. Permitiu-me ver que o custo da divisão interior, de uma divisão deste tipo, é um melancólico sentimento de perda que advém de se ter cortado e vilipendiado uma parte de nós próprios.

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

Comunicação apresentada no dia 15 de Novembro de 2008, no Salão Nobre do TNSJ.

Tradução Daniel Jonas. Edição Pedro Sobrado.



# “O pobre homem está a ser injustiçado”

**O Mercador de Veneza e a sua circunstância**



JOHN PALMER\*

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

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

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

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

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

Eis, pois, a peça que dominava a cena teatral londrina na época em que Shakespeare foi encarregado de fornecer à sua companhia uma outra peça sobre um judeu.

Charles Lamb, lançando a Barrabás um olhar repugnado, considera-o “um mero monstro munido de um grande nariz pintado para agradar à população [...], uma exibição semelhante àquelas que, um ou dois séculos antes, eram apresentadas aos londrinos por Ordem Real, quando o governo decidia uma pilhagem e um massacre geral dos hebreus”. Lamb escrevia na confortável convicção de que tais exposições tinham deixado de ter qualquer relação com a política prática.

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

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

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

Mais úteis ainda foram os divertidos contos de Ser Giovanni Fiorentino, um desses livros italianos [*Il Pecorone*] que se vendiam na Inglaterra isabelina como pãezinhos quentes, de tal forma que o pedagogo Ascham se sentira compelido a advertir os seus pupilos: “São encantamentos de Circe, trazidos da Itália para corromperem os costumes dos homens da Inglaterra”. A história de Ser Giovanni estava praticamente pronta para o palco: o jovem veneziano que conquista a dama de Belmonte, o mercador que o financia com dinheiro pedido emprestado a um judeu, o meio quilo de carne, o notável expediente por meio do qual a dama, sob disfarce, salva o mercador durante o

juízo, e até a intriga em torno do anel que ela pede ao noivo como recompensa pelo salvamento do amigo. Todo o esqueleto da peça de Shakespeare, excepto a história dos três cofres, estava já ali, à espera de quem lhe desse uma nova vida no palco.

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

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

Não temos forma de avaliar os méritos da obra que terá servido de modelo à comédia de Shakespeare. Mas estas populares peças sobre judeus eram provavelmente muito semelhantes entre si. Dekker escreveu uma, que não chegou até nós. O iletrado Henslowe alude no seu diário a uma “Venesyon Comoedy” produzida em Agosto de 1594. Outra peça inglesa da época, *Der Jud von Venedig*, sobreviveu na sua tradução alemã. Uma companhia inglesa em digressão pelo continente representou-a em Halle, em 1611. Como na peça de Shakespeare, um “segundo Daniel” intervém na cena do julgamento. Se isto, ou algo de semelhante a isto, representa o tipo de material a que Shakespeare recorreu quando da escrita de *O Mercador de Veneza*, a transformação só pode maravilhar-nos. O manuscrito alemão é um texto obscuro, vulgar e brutal. Os elementos essenciais do

enredo de Shakespeare estão presentes, mas o resultado é o que seria de esperar de uma tentativa de alguém que não Shakespeare de apresentar um conto de fadas na tradição do *Pássaro Azul* como contributo para o passatempo centenário de perseguir judeus.

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

Aqui, o Judeu troca as voltas aos cristãos e, sob a capa de uma astuta defesa, ataca a posição inimiga. A inclusão de semelhante homilia num livro traduzido e publicado em 1596 constitui uma prova convincente de que, ao apresentar Shylock ao

público nessa altura, Shakespeare não estava a escrever para uma audiência incapaz de apreciar os aspectos mais humanos da sua comédia.

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

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

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

## O Mercador de Veneza e o proto-capitalismo

WALTER COHEN\*

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

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

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

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

Além disso, a multa pelo incumprimento do contrato está mais perto do folclore do que do capitalismo: no fim de contas, estipular como multa "meio quilo de carne" não é o que normalmente se esperaria do *homo economicus*. Evidentemente, Shakespeare está a literalizar a concepção metafórica tradicional do usurário.

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

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

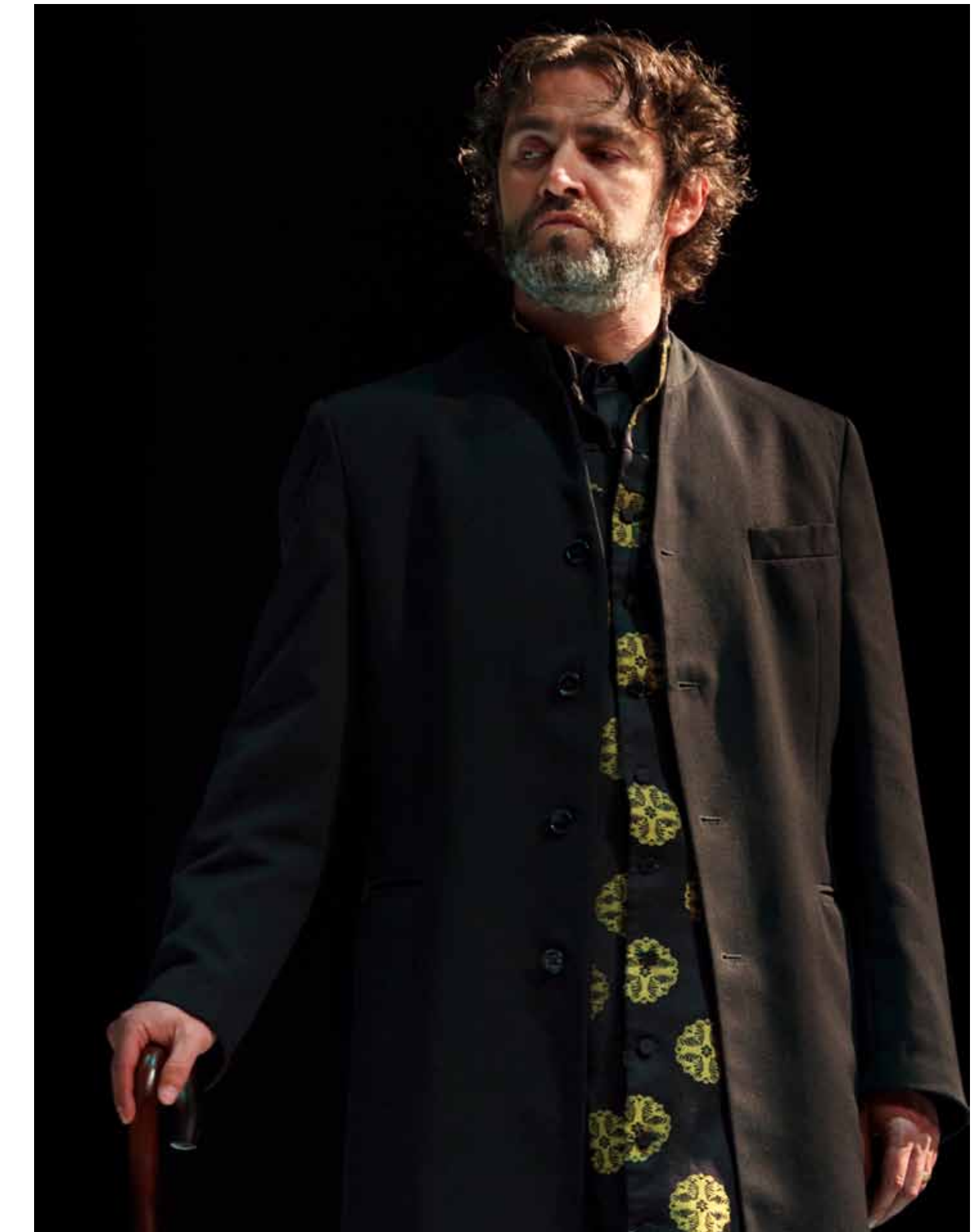
Contudo, numa perspectiva histórica mais ampla, *O Mercador de Veneza* apresenta uma relação reconhecível com a realidade italiana e veneziana. Na Itália, entre o século XII e o início do XIV, a Igreja solicitava frequentemente aos mercadores-usurários internacionais a restituição testamentária dos lucros que tinham obtido por meio da concessão de empréstimos. Posteriormente, esta ocupação dividiu-se nas diversas partes que a



constituíam. O estatuto dos mercadores, sem que estes alterassem as suas transacções financeiras, registou uma acentuada subida, num processo que acabaria por dar origem aos grandes príncipes mercadores e filantropos da Renascença. Quanto aos outros descendentes dos primeiros mercadores-usurários, os pequenos usurários-penhoristas, sofreram uma evolução inversa em termos de posição social. Este último grupo, o principal alvo da campanha da Igreja contra a usura nos séculos XV e XVI, era constituído por um número cada vez maior de imigrantes judeus.

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

Este é, pois, o outro contexto histórico de *O Mercador de Veneza*. Nenhuma das fontes prováveis de Shakespeare refere qualquer anterior inimizade entre mercadores e usurários, e muito menos um motivo de antagonismo comparável ao da peça. Por outro lado, a literatura inglesa sobre a Itália refere amiúde a usura judia e a caridade veneziana, enquanto Thomas Bell, entre outros, fala do *mons pietatis*, um banco onde os pobres podem “pedir emprestado o dinheiro de que necessitam, sem serem oprimidos pela usura”. Deste ponto de vista, a hostilidade entre António, o generoso mercador cristão, e Shylock, o avaro usurário judeu, representa não o conflito entre o feudalismo em declínio e o capitalismo emergente, mas o contrário; de facto, pode ser entendida como um exemplo particular da contenda, generalizada na Europa, entre o fiscalismo quase feudal judaico e o mercantilismo burguês nativo, da qual as forças indígenas geralmente emergiam vitoriosas. A caracterização e o resultado final de *O Mercador de Veneza* fazem de António o precursor do capitalismo moderno. Ao garantir uma reputação honrada bem como um direito seguro e absoluto à propriedade privada, a libertação do mercador-financeiro italiano do



estigmas da usura constituiu um estímulo necessário à expansão do novo sistema. Shylock, em contrapartida, é uma figura do passado: marginal, diabólico, irracional, arcaico, medieval. Os vilões trágicos do período jacobino de Shakespeare – Iago, Edmundo, Macbeth e Augusto – são, todos eles, homens jovens determinados a destruir homens mais velhos. Shylock é quase o oposto – um ancião com valores obsoletos a tentar deter o curso da história.

[...] Podemos compreender as implicações aparentemente contraditórias da história económica britânica e italiana para *O Mercador de Veneza* como uma

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

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

# “Embora eu não empreste...”

Os Shakespeares como prestamistas



CHARLES EDELMAN\*

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

Até 1545, qualquer cobrança de juros era considerada usura, e por isso ilegal, o que tinha como resultado óbvio a persistência de taxas de juro extremamente elevadas. Em resposta a isto, o decreto de 1545 de Henrique VIII estabelecia como delito apenas os juros superiores a 10%, se bem que, tendo em conta que a maioria dos empréstimos era por períodos muito inferiores a um ano, as taxas de juro anuais nominais fossem na realidade muito mais elevadas. Contudo, a aplicação desta lei revelar-se-ia muito difícil e as taxas de juro permaneceram altas, pelo que os legisladores decidiram fazer o que sempre fazem quando não conseguem regular alguma coisa – voltaram a ilegalizar a prática. Em 1552, o decreto de Henrique VIII foi, pois, revogado e substituído pela proibição absoluta, uma medida que teve os mesmos efeitos de uma outra bem conhecida proibição. Por conseguinte, em 1571, um ano depois de um tal John Shakespeare de Stratford ter sido multado em 40 xelins por cobrar umas

espantosas 20 libras de juros por um empréstimo a um mês de 80 libras, o parlamento isabelino, após um prolongado debate, restabeleceu o limite legal dos 10%, independentemente do prazo do empréstimo. (Se naqueles tempos existisse a notícia de que um certo “Johnny Gloves” fora apanhado pela justiça por esfolar os clientes com uma taxa de juro de 6% à semana.)

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

mercado corrente, ou intermediar um empréstimo a troco de uma comissão, eram actividades socialmente úteis e até honradas. Pelo menos um dos membros da primeira audiência de *O Mercador de Veneza* (se é que não estava no palco a representar um dos papéis) era certamente dessa opinião – o próprio autor da peça.

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

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

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

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



# Seriam os católicos os judeus da Inglaterra da Reforma?

## Os Shakespeares como “recusantes” da Igreja de Inglaterra

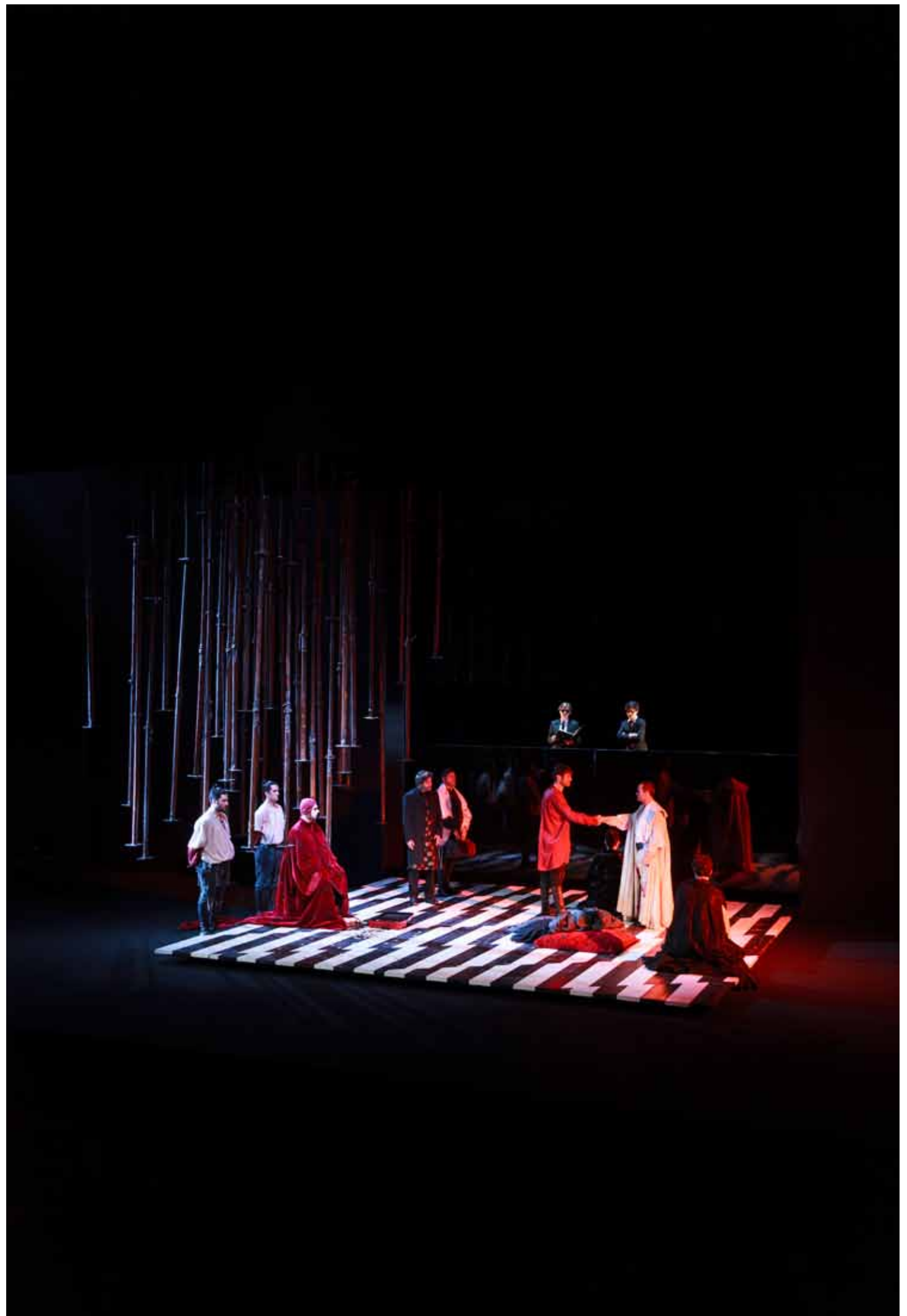
PETER ACKROYD\*

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

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

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

Todavia, a Rainha Virgem não era necessariamente branda para com os seus súbditos mais recalcitrantes. Os “recusantes”, como eram conhecidos aqueles que se negavam a assistir aos serviços religiosos da Igreja Anglicana, estavam sujeitos a multas, detenções e penas de prisão. Eram vistos como traidores à





soberana e ao reino. Padres e missionários católicos foram torturados e mortos. Comissários religiosos faziam “visitas” periódicas e muito publicitadas a povoações suspeitas de persistirem na antiga fé, enquanto os bispos inspecionavam regularmente as suas dioceses em busca de renegados. Ser-se católico, ou suspeito disso, era perigoso.

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

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

O testamento espiritual descoberto na casa de Henley Street declara a obediência de John Shakespeare à igreja “Catholike, Romaine & Apostolicke” e inclui invocações à Virgem Maria e ao “meu Anjo da Guarda”, bem como ao auxílio do “sagrado sacrifício da missa”. O documento não poderia ser mais ortodoxo e mais pio. Era impresso ou transcrito, com espaços em branco a serem preenchidos com os pormenores específicos do testador. Aqui surgia a

marca ou assinatura de John Shakespeare, além da informação de que a sua padroeira particular era Santa Winifred. O santuário consagrado a Winifred situava-se em Holywell, Flintshire, e era um local de peregrinação para as famílias católicas abastadas do condado de Warwick. Se o testamento é de facto uma falsificação, só um falsificador muito bem informado teria conhecimento destes pormenores sobre um santo local. Mas a nota manuscrita levanta outras dúvidas. Se John Shakespeare era analfabeto, quem terá acrescentado a referência a Winifred? Que outro membro da família Shakespeare sabia ler e escrever já em 1581? Há uma pista. O testamento católico inclui uma referência ao perigo de que “eu possa ser levado desta vida em estado de pecado”. Em *Hamlet*, o espectro lamenta-se de ter sofrido precisamente esse destino e invoca a doutrina católica do Purgatório. Este espectro é, obviamente, o do pai.

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

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

Stratford tinha uma grande comunidade católica da qual faziam parte os Shakespeares. O facto não implica necessariamente que o próprio William

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

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

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

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

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

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

# William Shakespeare (1564-1616)

## Cronologia\*

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

- 1564**
- William Shakespeare nasce em Stratford-upon-Avon, a 23 de Abril, dia de São Jorge
  - \* Ciganos expulsos da Inglaterra
- 1567**
- \* Construção da Red Lion Playhouse em Londres; revolta nos Países Baixos
- 1570**
- O pai de Shakespeare é por duas vezes acusado de emprestar dinheiro a juros
- 1572**
- O pai de Shakespeare é acusado de comércio ilegal de lã
  - \* Promulgação de uma lei contra a vagabundagem, que ameaça os actores sem patrono; Thomas Wilson publica *A Discourse upon Usury*
- 1576**
- \* James Burbage constrói The Theatre em Shoreditch; promulgação de leis contra os católicos
- 1577**
- \* Henry Lanham constrói a Curtain Playhouse em Shoreditch; Jerome Savage constrói um teatro em Newington Butts, a sul de Londres; Francis Drake dá início à sua viagem de circum-navegação
- 1582**
- Shakespeare casa com Anne Hathaway
- 1583**
- Nascimento de Susannah, a primeira filha do casal
- 1585**
- Nascimento dos gémeos de Shakespeare, Hamnet e Judith
- 1587**
- \* Philip Henslowe constrói o Rose Theatre em Southwark; execução de Maria, Rainha dos Escoceses
- 1588**
- Ano provável da entrada de Shakespeare no mundo teatral londrino
  - \* Derrota da Armada espanhola
- 1589**
- \* Ano provável da estreia londrina de *O Judeu de Malta*, de C. Marlowe
- 1592**
- O pai de Shakespeare falta ao serviço religioso por receio de um processo judicial por dívidas; *Ricardo III*; *Comédia de Enganos*
- 1593**
- \* O filho de Charles Burbage, Richard, junta-se à companhia de Shakespeare como actor principal; surto de peste bubónica em Londres
- 1595**
- *Romeu e Julieta*; *Sonho de uma Noite de Verão*; *Ricardo II*
  - \* O Tesoureiro da Câmara da Rainha regista pagamentos a Shakespeare e a outros actores da sua companhia pela representação de peças na corte real durante a época de Natal de 1594
- 1596**
- Morte do filho de Shakespeare, Hamnet; ano provável da escrita de *O Mercador de Veneza*; *Henrique IV – Parte I*
  - \* *O Judeu de Malta*, que fora temporariamente excluído do repertório dos Lord Admiral's Men, volta a ser representado; o Conde de Essex ataca o porto de Cádiz e destrói galeões espanhóis; escassez de alimentos provoca uma crise por toda a Inglaterra; James Burbage, proprietário do Theatre, arrenda um terreno com vista à construção de um teatro privado em Blackfriars; os residentes locais impedem-no de abrir um teatro na zona
- 1597**
- Shakespeare compra uma grande casa em Stratford-upon-Avon, New Place, mas falta ao pagamento de impostos em Londres
  - \* Os filhos de James Burbage, Cuthbert e Richard, compram mais terrenos em Blackfriars
- 1598**
- Novo incumprimento fiscal de Shakespeare; Richard Quiney, um conhecido de Stratford-upon-Avon, pede um empréstimo a Shakespeare; *O Mercador de Veneza* é registado na conservatória da propriedade literária
- 1599**
- Os Burbages e alguns membros dos Lord Chamberlain's Men (incluindo Shakespeare) constroem o primeiro Globe Theatre em Southwark; *Henrique V*; *Júlio César*; *Como Lhes Arouver*
  - \* O Arcebispo da Cantuária queima publicamente sátiras e panfletos
- 1600**
- Shakespeare volta a faltar ao pagamento dos impostos em atraso; apresentação pública de *Hamlet*; primeira edição de *O Mercador de Veneza*, em formato *in-quarto*
  - \* Philip Henslowe e Edward Alleyn constroem o Fortune Theatre em Middlesex; construção de um teatro privado nas proximidades da Catedral de São Paulo; fundação da East India Company
- 1601**
- Morte do pai de Shakespeare; os Lord Chamberlain's Men são pagos por Essex e outros conspiradores para representarem *Ricardo II* na véspera da sua rebelião; *Noite de Reis*; *Tróilo e Crésida*
  - \* A tentativa de rebelião do Conde de Essex fracassa; execução do Conde e dos outros traidores
- 1602**
- Shakespeare compra novos imóveis em Stratford-upon-Avon – uma casa e uma extensão de terreno
- 1603**
- Concedida protecção real às companhias Lord Chamberlain's Men, Lord Admiral's Men e Worcester's Men. A companhia de Shakespeare adopta o nome de King's Men; primeira edição *in-quarto* de *Hamlet*
  - \* Morte da Rainha Isabel I; subida ao trono de Jaime VI (da Escócia) e I (de Inglaterra); a peste volta a grassar em Londres e os teatros são temporariamente encerrados
- 1604**
- Os King's Men participam na coroação do novo rei; a companhia é paga para entreter o embaixador espanhol em Somerset House; *Otelo*; *Medida por Medida*
  - \* Aaron Holland constrói a Red Bull Playhouse em Middlesex
- 1605**
- Shakespeare compra novas propriedades em Stratford-upon-Avon; o mestre de festas da corte contrata a companhia de Shakespeare para representar sete peças, incluindo *O Mercador de Veneza*, a qual foi representada duas vezes “por ordem de Sua Majestade, o Rei”; *Rei Lear*
- 1606**
- *Macbeth*; *António e Cleópatra*
  - \* Expedição à Virgínia, com vista à colonização da região
- 1607**
- A filha de Shakespeare, Susannah, casa com John Hall, um eminente médico de Stratford-upon-Avon; *Coriolano*
  - \* Fuga para o continente dos condes irlandeses derrotados
- 1608**
- Os Burbages, juntamente com Henry Evans e alguns dos membros dos King's Men, formam um consórcio para gerir um teatro em Blackfriars
  - \* Construção de um teatro privado em Whitefriars; irrompe um conflito entre o Rei Jaime e o Parlamento
- 1609**
- Os King's Men começam a ocupar o teatro de Blackfriars, passando a utilizá-lo alternadamente com o Globe, como sala de Inverno
- 1610**
- *Conto de Inverno*
  - \* Parlamento apresenta petição de “protesto” ao rei; Richard e Cuthbert Burbage compram novos terrenos em Blackfriars
- 1611**
- Ano provável do regresso de Shakespeare a Stratford-upon-Avon; *A Tempestade*
  - O actor John Underwood adquire uma quota do teatro de Blackfriars pouco depois de 1611; morte de William Sly, cuja quota passa para o actor William Ostler
  - \* O Parlamento é dissolvido pelo Rei Jaime; autorização de uma tradução da Bíblia pelo Rei
- 1612**
- Os Burbages adquirem novas propriedades em Blackfriars
  - \* Morte do príncipe Henrique, filho de Jaime IV e I – o seu irmão Charles é o primeiro na linha de sucessão; os Prince's Men passam a estar sob o patrocínio de Frederico, Eleitor Palatino, e tornam-se conhecidos como os Palsgrave's Men
- 1613**
- Shakespeare compra uma valiosa propriedade penhorada em

Blackfriars; o primeiro Globe é destruído por um incêndio e reconstruído por Richard Burbage, William Shakespeare e outros membros dos King's Men; ano provável da escrita de *Os Dois Nobres Parentes*, de Shakespeare e Fletcher

\* Henslowe e Alleyn constroem a Hope Playhouse em Southwark, no local do antigo Bear Garden, junto ao Globe

1614

– Richard e Cuthbert Burbage compram novos terrenos em Blackfriars

– Morte de William Ostler, cuja quota no Blackfriars é transferida para o seu sogro, John Heminges

1616

– A segunda filha de Shakespeare, Judith, casa com Thomas Quiney

– Morte de Shakespeare, em Abril, no dia em que completa 53 anos

\* Morte de Philip Henslowe, proprietário dos teatros Rose e Hope; primeira edição *in-folio* das peças de Ben Jonson, em Londres; construção do teatro Cockpit (Phoenix) em Drury Lane

1619

– Segunda edição *in-quarto* de *O Mercador de Veneza*, uma reimpressão não autorizada e falsamente datada de 1600

\* Morte da Rainha Ana; morte de Richard Burbage

1621

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

1623

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

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

Tradução Rui Pires Cabral

# A segunda melhor cama

ANTÓNIO M. FEIJÓ\*

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

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

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

aristocrata relutante a uma aliança conjugal tida por necessária. A copiosidade de Shakespeare teria exacerbado o motivo inicial de modos inesperados.

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

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

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



### Ricardo Pais

*Encenação; Versão cénica*

É sistematicamente comentado pelos aspectos mais insignificantes do seu trabalho, respeitado por tudo aquilo que lhe não interessa e ignorado por tudo aquilo por que tem lutado. Neste sentido, qualquer currículo seu é uma inutilidade. Nasceu em 1945 e espera morrer o mais tarde possível. Enquanto não cumpre o sonho de comprar um jazigo em Itália, agradece a todos os que virem *O Mercador de Veneza* que estejam atentos ao seu respeito e paixão pelos Actores (que em certos momentos da sua carreira tem adquirido foros de Escola) e à luta cândida pela transparência narrativa e de sentido.

### Daniel Jonas

*Tradução; Versão cénica*

Nasceu no Porto, em 1973. É Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa com uma dissertação sobre o poeta inglês John Milton, de que resultou a tradução de *Paraíso Perdido* (Cotovia, 2006). Publicou quatro livros de poemas, entre os quais *Os Fantasmas Inquilinos e Sonótono* (Cotovia, 2005 e 2006). Traduziu *Um Punhado de Pó*, de Evelyn Waugh; *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello; e *Ao Arrepio*, de Joris-Karl Huysmans. Estreou-se na escrita para teatro com *Nenhures* (Cotovia, 2008), um projecto do Teatro Bruto, tendo-se seguido para a mesma companhia *Reféns* (2009) e *Estocolmo* (2011). Também para teatro traduziu *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, enc. Ricardo Pais (TNSJ, 2008), e *Azul Longe nas Colinas*, de Dennis Potter, enc. Beatriz Batarida (Arena Ensemble, 2011). Em 2012, foi distinguido com o Prémio Europa/David Mourão-Ferreira.

### Pedro Tudela

*Cenografia*

Nasceu em Viseu, em 1962. É licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, de que é professor desde 1999 e onde se doutorou no final de 2011. Foi co-fundador do Grupo Missionário e organizou exposições de pintura, em Portugal e no estrangeiro. Participa em vários festivais de performance desde 1982. Em 1992, fundou o colectivo multimédia Mute Life dept. [MLd]. Enveredou pela produção sonora, participando em concertos e edições discográficas. Ingressou na Virose – Associação Cultural em 2000. É também membro da associação Granular, co-fundador do projeto multidisciplinar e de música digital @c, e membro fundador da *media label* Crónica. Como artista plástico, expõe individualmente desde 1981. Participa em inúmeras exposições colectivas em Portugal e no estrangeiro desde 1980. Encontra-se representado em museus e colecções públicas, entre os quais o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Caixa Geral de Depósitos, ANACOM – Autoridade Nacional de Comunicações, Museu de Arte Contemporânea do Funchal, Banco Privado, Portugal Telecom, Banco Espírito Santo e Fundação PLMJ. Como cenógrafo, tem trabalhado especialmente com o encenador Ricardo Pais, mas colaborou também com Nuno Carinhas, António Durães, Rogério de Carvalho, João Reis e Emília Silvestre. Das cenografias concebidas para produções do Teatro Nacional São João, destaquem-se as de *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004); *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); *O Saque*, de Joe Orton (2006); e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), espectáculos de Ricardo Pais. Já em 2012, assinou a cenografia de *Alma*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (TNSJ), e *O Doente Imaginário*, de Molière, enc. Rogério de Carvalho (Ensemble/TNSJ).

### Bernardo Monteiro

*Figurinos*

É formado em design de moda pelo CITEX. Colaborador da ASSÉDIO, concebeu os figurinos da quase totalidade dos espectáculos produzidos por esta companhia entre 2000 e 2010. Desde 2006, colabora regularmente com o Ensemble – Sociedade de Actores. Entre os grupos com quem recentemente tem trabalhado, contam-se também o Novo Grupo/Teatro Aberto, As Boas Raparigas... e o Drumming – Grupo de Percussão. Assinou os figurinos para diversas produções do Teatro Nacional São João, em particular para encenações de Ricardo Pais e Nuno Carinhas, mas também para espectáculos encenados por João Lourenço, Rogério de Carvalho e João Henriques. Destaquem-se, a título de exemplo, *Turismo Infinito*, a partir de Fernando Pessoa (2007); *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (Prémio *Guia dos Teatros* para os melhores figurinos, 2008); e *Sombras* (2010),

espectáculos de Ricardo Pais. Em 2010, pelos figurinos de *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht, e *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, produções do TNSJ encenadas por Nuno Carinhas em 2009, foi distinguido com uma Menção Especial da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. Mencione-se finalmente a sua colaboração em espectáculos produzidos em 2012: *Pelo prazer de a voltar a ver*, de Michel Tremblay (Novo Grupo/Teatro Aberto); e *O Doente Imaginário*, de Molière, enc. Rogério de Carvalho (Ensemble/TNSJ).

### Vítor Rua

*Música*

Músico, compositor, improvisador, produtor musical e videasta, foi um dos fundadores do grupo rock GNR e criou, posteriormente, com Jorge Lima Barreto, o duo de música experimental/improvisada Telectu. Intérpretes como Daniel Kientzy, John Tilbury, Frank Abbinanti, Peter Bowman, Kathryn Bennetts, Michael Strauss, Jörgen Peterson, Giancarlo Schiaffini, Bernini Quartet, Remix Ensemble, Drumming e OrchestrUtopica gravaram ou interpretaram composições suas. Compõe regularmente música para teatro, dança, cinema, vídeo e performance. Trabalhou com os coreógrafos Paulo Ribeiro, João Fiadeiro, João Galante, Teresa Prima, Aldara Bizarro, Clara Andermatt e Vera Mantero. No teatro, destaca-se a colaboração com Ricardo Pais e o Teatro Nacional São João, iniciada em 1998, com *Noite de Reis*, de Shakespeare, seguindo-se a participação como compositor e intérprete em espectáculos como *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Eugène Ionesco (1998); *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires (1999); *Castro*, de António Ferreira (2003); e *um Hamlet a mais*, a partir do texto de Shakespeare (2003). Trabalhou também com os encenadores Jean Jourdeuil, Luis Miguel Cintra, Nuno Carinhas, João Lourenço e Giorgio Barberio Corsetti. Destaquem-se dois dos seus trabalhos mais recentes: a ópera *Uma Vaca Flatterzunge* (casaBranca/Culturgest, 2009) e o desenho de som de *Glória ou Como Penélope Morreu de Tédio*, texto e encenação de Cláudia Lucas Chéu (TNDM II/TNSJ/AJ Produções, 2011).

## Francisco Leal

Desenho de som

Nasceu em Lisboa, em 1965. É responsável pelo departamento de Som do Teatro Nacional São João. Obteve formação musical na Academia de Amadores de Música e na escola de jazz do Hot Clube de Portugal, e formação técnica em Produção de Som para Audiovisuais e Sonoplastia no IFICT. Em 1989, ingressou no Angel Studio, onde trabalhou com os engenheiros de som José Fortes, Jorge Barata e Fernando Abrantes. Tem assinado múltiplos trabalhos de sonoplastia em peças de teatro ao longo de mais de 20 anos, a par de espectáculos de música. Tem desenvolvido no TNSJ a actividade de gravação e pós-produção para as edições em vídeo de espectáculos de teatro. Participou, desde 1995, em múltiplos espectáculos encenados por Ricardo Pais, colaborando também com os encenadores Nuno Carinhas, Luis Miguel Cintra, José Wallenstein, Rogério de Carvalho, João Cardoso, Fernando Mora Ramos, Carlos Pimenta, e os músicos Vítor Rua, Nuno Rebelo, Egberto Gismonti, Mário Laginha, Pedro Burmester, Bernardo Sasseti, Rui Massena, entre outros. Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

## Nuno Meira

Desenho de luz

Nasceu em 1967. Tem trabalhado com diversos criadores das áreas do teatro e da dança, com particular destaque para Ricardo Pais, Paulo Ribeiro, João Cardoso, Nuno Carinhas, Diogo Infante, Ana Luísa Guimarães, Beatriz Batarda, João Pedro Vaz, Marco Martins, Tiago Guedes, Nuno M Cardoso, Manuel Sardinha e António Lago. Foi co-fundador do Teatro Só e integrou a equipa de luz do TNSJ. É colaborador regular da Companhia Paulo Ribeiro e da ASSÉDIO, assegurando o desenho de luz de quase todas as suas produções. Destaque-se alguns dos trabalhos realizados mais recentemente: *Uma Bizarra Salada*, a partir de Karl Valentin, enc. Beatriz Batarda (2011); *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee, enc. Ana Luísa Guimarães (2011); e *Quem te porá como fruto nas árvores*, a partir de Ruy Belo, dir. João Cardoso (2012). Colabora desde 2003 com o Teatro Nacional São João, concebendo o desenho de luz de várias das suas produções. Refiram-se, a título de exemplo, *D. João*, de Molière (2006), *Turismo Infinito*, a partir de Fernando Pessoa, encenações de Ricardo Pais, e *Alma*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2012). Em 2004, foi distinguido com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte.

## Manuel Tur

Assistência de encenação

Nasceu em 1985. Licenciado em Teatro/ Interpretação pela Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, estreou-se profissionalmente como actor em 2003, num espectáculo de Luís Mestre. Dos espectáculos em que tem participado, refiram-se *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação*, de Sheila Callaghan, encenado por Nuno M Cardoso (Teatro Oficina/O Cão Danado e Companhia, 2009), e *Macbeth*, de W. Shakespeare, encenado por Marcos Barbosa (Teatro Oficina, 2011). Tem assinado trabalhos de encenação para A Turma, companhia portuense de que é co-fundador. Refiram-se como exemplo *Tu Acreditas no que Quiseres*, a partir de *Loucos por Amor*, de Sam Shepard (2008), e *Os que Sucedem*, de Luís Mestre (2009). Recentemente, encenou *O Amor é um Franco-Atirador*, de Lola Arias (A Turma/Teatro Oficina, 2012). *Sombras* (TNSJ, 2010), espectáculo de que foi assistente de encenação, assinalou o início da sua colaboração com Ricardo Pais.

## João Henriques

Preparação vocal e elocução

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. Tem o Curso Superior de Canto da Escola Superior de Música de Lisboa e a pós-graduação em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres). É professor de voz na Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo. Frequenta o mestrado em Ensino da Música na Universidade Católica Portuguesa. Trabalha regularmente no Teatro Nacional São João desde 2003, assegurando a preparação vocal e elocução de múltiplas produções e dirigindo oficinas de técnica vocal. Assistente de encenação em vários espectáculos de Ricardo Pais, dirigiu, com o encenador, *Sondai-me! Sondheim* (2004). Ainda no TNSJ, assinou a direcção cénica de *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer (2006), e dirigiu o concerto *Outlet* (2007). Tem também assinado, desde 2003, vários trabalhos de encenação para a Casa da Música. Destaque-se *O Castelo do Duque Barba Azul*, de Béla Bartók, e *O Rapaz de Bronze*, de Nuno Côrte-Real/José Maria Vieira Mendes a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, dir. musical de Christoph König (2007). Já este ano, encenou, no âmbito de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, *Cidade Domingo*, de Jacinto Lucas Pires.



## Albano Jerónimo

António

Nasceu em 1979, em Alhandra. Concluiu o Curso de Teatro – Formação de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema. Estreou-se profissionalmente em 2001, integrando o elenco de *A Floresta*, de David Mamet, enc. Luís Fonseca (Casa Conveniente). Desde então tem trabalhado com encenadores como Fernanda Lapa, Cristina Carvalhal, Diogo Infante, Isabel Medina, John Retallack, Tiago Guedes, João Mota, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Cláudia Lucas Chéu, Rui Mendes, Nuno M Cardoso, Beatriz Batarda, entre outros. Dos espectáculos mais recentes em que tem participado destaque-se *Um Eléctrico Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, enc. Diogo Infante (TNDM II, 2010); *Glória ou Como Penélope Morreu de Tédio*, de Cláudia Lucas Chéu (TNDM II/TNSJ/AJ Produções, 2011); e *Parabéns Boris Yeltsin*, de Mickäel de Oliveira, enc. Nuno M Cardoso (Colectivo 84/O Cão Danado e Companhia/São Luiz Teatro Municipal, 2012). Com Ricardo Pais, trabalhou em *O Mercador de Veneza* (TNSJ, 2008), tendo ainda participado nos vídeos de *Sombras* (TNSJ, 2010). É presença regular na televisão, protagonizando várias séries e telenovelas. A sua carreira em cinema tem-se intensificado nos últimos anos, tendo trabalhado com os realizadores Luís Fonseca, José Fonseca e Costa, João Farinha, Francisco Manso, Gonçalo Galvão Telles, Miguel Gaudêncio, Marco Martins, Raoul Ruiz e Valeria Sarmiento, Sérgio Graciano, Vicente Alves do Ó, Solveig Nordlund e Leonardo António.



## João Reis

Shylock

Nasceu em Lisboa, em 1965. No teatro, estreou-se em *D. João e a Máscara*, de António Patrício, enc. Mário Feliciano (1989-90), no Teatro da Politécnica. Em teatro, destaca-se o trabalho realizado com os encenadores Ricardo Pais, no Teatro Nacional São João, e João Lourenço, no Novo Grupo/Teatro Aberto, tendo integrado inúmeros espectáculos encenados por criadores como Carlos Pimenta, José

Wallenstein, Miguel Guilherme, Luis Miguel Cintra, Jorge Lavelli, Carlos Avilez, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Carinhas, Rui Mendes, Adriano Luz, José Neves, entre outros. Destaque-se apenas alguns dos mais recentes: o monólogo *A Febre*, de Wallace Shawn, enc. Marcos Barbosa (Teatro Oficina, 2009); *Agora a Sério*, de Tom Stoppard, enc. Pedro Mexia (Novo Grupo/Teatro Aberto, 2010); e *Closer*, de Patrick Marber, enc. Rui Mendes (Casino Estoril, 2012). Na qualidade de encenador, assinou a direcção cénica de *Buenas Noches, Mi Amor*, a partir de Al Berto (TNSJ, 1999), e *Transacções*, de David Williamson (Teatro Municipal Maria Matos/Pura Visão, 2009). Em cinema, tem trabalhado com realizadores como Pedro Salgueiro, António de Macedo, Pedro Sena Nunes, Edgar Pêra, Sandro Aguilár, João Canijo, Luís Filipe Rocha, Ruy Guerra, Manoel de Oliveira e Vicente Alves do Ó. Recentemente, participou nos filmes *Em Câmara Lenta*, de Fernando Lopes, e *A Vingança de uma Mulher*, de Rita Azevedo Lopes (2012). Em televisão, tem participado em séries e telenovelas. Da sua colaboração com Ricardo Pais, iniciada em 1996, destaca-se a participação em espectáculos como *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Ionesco (1998); *Noite de Reis* (1998), *Hamlet* (2000) e *um Hamlet a mais* (2002), de Shakespeare; *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), e *Turismo Infinito*, a partir de Fernando Pessoa (2007).



## Sara Carinhas

Pórcia

Nasceu em Lisboa, em 1987. Da sua formação artística fazem parte diversos *workshops* com professores internacionais, entre eles Polina Klimovitskaya, com quem tem vindo a estudar desde 2009. Estreou-se em teatro com Adriano Luz, em 2005, tendo trabalhado desde então com encenadores como Ana Tamen, Beatriz Batarda, Fernanda Lapa, Isabel Medina, Luís Castro, Paulo Filipe, Ricardo Aibéo, Nuno Carinhas, Nuno Cardoso, Lígia Roque, entre outros. Em 2008, participou na encenação que Ricardo Pais fez de *O Mercador de Veneza* no Teatro Nacional São João, ao interpretar a personagem de Jessica. Destaque-se os últimos espectáculos em que participou: *A Pedra*, de Marius von Mayenburg, enc. Cristina Carvalhal (As Boas Raparigas..., 2011); *A Paixão Segundo Eurico*, a partir de Alexandre Herculano, criação colectiva (Causas Comuns, 2011); e *Medida por Medida*, de Shakespeare, enc. Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro, 2012). Foi intérprete em *Paraíso*, coreografia de Olga Roriz. Em cinema, participou em *Coisa Ruim*, de Tiago

Guedes e Frederico Serra, pelo qual mereceu o Prémio L'Oréal Paris Jovem Talento, e em filmes realizados por Alberto Seixas Santos, Manoel de Oliveira, Pedro Marques e Rui Simões. Mencione-se finalmente a recente participação em *Linhas de Wellington*, de Raoul Ruiz e Valeria Sarmiento (2012).



### Pedro Penim

Bassânio

Completou a sua formação teatral em 1998, na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). Frequenta neste momento o Mestrado em Gestão Cultural do ISCTE. É membro fundador e director artístico do Teatro Praga, companhia com a qual tem trabalhado e recebido diversos prémios na área do Teatro (Menção Especial do Prémio Acarte 2003; Prémio Teatro na Década 2003; Prémio Teatro SIC 12 anos; Prémio Autores SPA/RTP, na categoria Melhor Texto Português Representado, para *Israel*). O seu trabalho como encenador e actor estende-se também à escrita, à tradução e à formação (ESTC, Balletteatro Escola Profissional, entre outras), e já foi apresentado em todo o território nacional e noutros países europeus, como França, Itália, Reino Unido, Alemanha, Eslováquia, Eslovénia e Hungria. Foi encenador convidado dos projectos *Capitals* (Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian), *Capitals in Discussion*, dirigido por Jan Ritsema e Bojana Cvejić, e *It Will Be What We Make It*, composto por um grupo internacional de teóricos e artistas. Com o Teatro Praga, destacam-se os espectáculos *Israel* (2011), *Sonho de Uma Noite de Verão* (2010), *Padam Padam* (2009), *Turbo-Folk* (2008), *Discotheater* (2006), *Eurovision* (2005-2010) e *Private Lives* (2003). Fora do Teatro Praga, trabalhou com a companhia belga tg STAN (*Point Blank*, 1998), no projecto *Capitals 2003 (Do It Yourself)*, com o Teatro Nacional D. Maria II e o Teatro Aberto, e em projetos de Tim Etchells, Nuno Carinhas, José Wallenstein e Antonino Solmer, entre outros.



### Lúgia Roque

Nerissa

Iniciou-se como actriz no Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, onde trabalhou com os encenadores Rogério de Carvalho e Ricardo Pais. Estagiou no Conservatório Superior de Arte Dramática de Paris e profissionalizou-se com A Escola da Noite. Particularmente expressiva é a participação em projectos do Teatro Nacional São João, trabalhando, desde 1996, sucessivas vezes com Ricardo Pais e Nuno Carinhas, mas também com encenadores como Giorgio Barberio Corsetti, António Durães, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso, entre outros. Destaque-se os mais recentes: *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), encenação de Nuno Carinhas; *A Gaivota*, de Tchekhov, enc. Nuno Cardoso (2010); e *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, a partir de Almada Negreiros, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011). Colaborou ainda com criadores como Runa Islam, Geraldine Monk e Mathieu K. Abonnenc, com o grupo belga Wrong Object e com os encenadores João Pedro Vaz, João Cardoso e João Reis. Trabalhou com o realizador João Botelho em *A Corte do Norte* (2007) e participou em várias séries para a televisão. Das suas encenações, salientam-se *Óctuplo*, a partir de textos de dramaturgos portugueses contemporâneos (TUP); *Por Amor de Deus*, de John Havelda (Fundação Ciência e Desenvolvimento); e mais recentemente *Sósia*, a partir de Friedrich Dürrenmatt (Caracol de Corrida, 2011).



### Pedro Frias

Graziano

Nasceu no Porto, em 1980. Bacharel em Jornalismo pela Escola Superior de Jornalismo do Porto. Frequentou o curso de Interpretação da ESMAE. Como actor, participou em espectáculos encenados por João Cardoso e Nuno Carinhas (ASSÉDIO), Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro/Teatro do Bolhão), Luciano Amarelo (Projéc-, Teatro Municipal da Guarda), Ricardo Alves (Palmilha Dentada), Júlio Cardoso (Seiva Trupe), entre outros. No Teatro Nacional

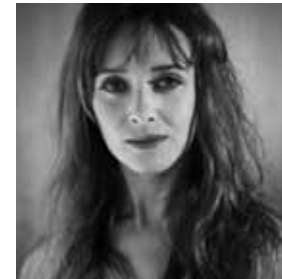
São João, participou em *O Mercador de Veneza* (2008) e *Sombras* (2010), encenações de Ricardo Pais, integrando também o elenco de espectáculos encenados por Nuno Carinhas (*Beiras*, *Tambores na Noite* e *Breve Sumário da História de Deus*), Nuno Cardoso (*Platónov*) e Nuno M Cardoso (*Fassbinder-Café*). Mencione-se a produção mais recente em que participou: *Medida por Medida*, de Shakespeare, enc. Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro, 2012). Foi ainda actor/cantor na ópera de câmara *Jeremias Fisher*, enc. Michel Dieuaide (Companhia de Ópera do Castelo/CCB), e actor/narrador no concerto *Romeu e Julieta* (Orquestra Nacional do Porto/Casa da Música). É membro fundador da companhia Mau Artista. Faz dobragens de vozes em séries televisivas e desenhos animados, e participa, como cantor e actor, em discos infantis e spots publicitários. No cinema, participou em *Une Nuit de Chien*, de Werner Schroeter (2008).



### Ivo Alexandre

Lancelote Gobo

Fez o curso de Teatro no Balletteatro Escola Profissional. Como actor, trabalhou com os encenadores Paulo Castro, João Paulo Seara Cardoso, Jorge Silva Melo, Manuel Wiborg, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Luis Miguel Cintra, Nuno Carinhas, Anabela Faustino, José Wallenstein, Ana Luísa Guimarães, Carlos Pimenta, Anatoly Praudin, Joaquim Benite, João Pedro Vaz, Fernando Moreira, Mário Barradas, Nuno Cardoso, João Garcia Miguel, Carlos Avilez, Rogério de Carvalho, José Martins, Marcos Barbosa, António Durães, Joaquim Horta, Teresa Sobral, entre outros. Colaborou com o Teatro Nacional São João, Teatro Nacional D. Maria II, Teatro da Cornucópia, Companhia de Teatro de Almada, Teatro O Bando, Artistas Unidos, ASSÉDIO, Ensemble – Sociedade de Actores, .lilástico, QatreL, entre outros. Em 2012, estreou *Adalberto Silva Silva*, uma criação realizada em parceria com Jacinto Lucas Pires. Na encenação, destacam-se *Mouchette/Colette* de Arne Sierens e *O Jogo da Salamandra* de Jaime Rocha (Filigrana Teatro/Casa das Artes de Famalicão). Em televisão, tem participado em várias séries e novelas. Em cinema, trabalhou com Tiago Guedes e Frederico Serra, Manuel Pureza, Paulo Castro e Saguenail.



### Maria João Pinho

Jessica

Nasceu em Vale de Cambra, em 1978. Em 2005, concluiu o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Em 2008, participou no curso de formação teatral avançada *La Nouvelle École des Maîtres*, dirigido por Enrique Diaz. Estreou-se como actriz em 2006, com o espectáculo *A Mata*, de Jesper Halle, enc. Franzisca Aarflot. Posteriormente, trabalhou com Emmanuel Demarcy-Mota em *Tanto Amor Desperdiçado*, de Shakespeare (2007); com Maria João Luís em *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (2009); com Gonçalo Amorim em *A Morte de Um Caixeiro Viajante* e *Do Alto da Ponte*, de Arthur Miller (2010 e 2011); e com Natália Luiza em *A Visita*, de Abel Neves (2011). Já em 2012, integrou o elenco de *A Morte de Danton*, de Büchner, enc. Jorge Silva Melo. Em televisão, participou nas novelas *Dei-te Quase Tudo* (2005) e *Doce Fugitiva* (2006), e na minissérie *Casos da Vida* (2008). Em cinema, interpretou Olímpia em *A Corte do Norte*, de João Botelho (2008); Felismina em *A Vida Privada de Salazar*, de Jorge Queiroga (2008); Condessa de Viso em *Os Mistérios de Lisboa*, de Raoul Ruiz (2010); Adriana em *Rosto*, de Vítor Gonçalves (2010); Cristiana em *A Morte de Carlos Gardel*, de Solveig Nordlund (2011); e Constança em *Em Câmara Lenta*, de Fernando Lopes (2012).



### André Gomes

Velho Gobo; Tubal

Nasceu em Lisboa, em 1951. Estreia-se em 1974, em vários espectáculos da Companhia de Ópera Buffa dirigidos pelo compositor e encenador José Alberto Gil. Participa em diversas produções cinematográficas nacionais e estrangeiras, considerando como experiências marcantes os filmes do pintor e cineasta Noronha da Costa (1974-75), bem como a interpretação no filme *Conversa Acabada* de João Botelho (1981), onde desempenha o papel de Mário de Sá-Carneiro. Integra ainda o elenco de vários filmes do realizador Raoul Ruiz. Entre 1991 e 1994, trabalha sob a direcção de Mário



Viegas na Companhia Teatral do Chiado. Actua desde 1995 na Companhia de Teatro de Almada, sendo o seu papel de maior relevo o do poeta Pablo Neruda na peça *O Carteiro de Neruda*, encenada por Joaquim Benite em 1997. Como artista plástico, expõe com regularidade, desde 1977, os seus trabalhos fotográficos, estando representado em diversas colecções e museus nacionais.



### Eduardo Breda

*Lorenzo*

Nasceu no Porto, em 1990. Fez o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo e, actualmente, está a concluir o 3.º ano da Licenciatura de Teatro, ramo Actores, da Escola Superior de Teatro e Cinema. Estreou-se profissionalmente com Gonçalo Amorim no espectáculo *A Morte de Um Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller (Teatro Experimental do Porto, 2010). Nesse mesmo ano, também no TEP, trabalhou com Nuno Cardoso em *Longa Jornada para a Noite*, de Eugene O'Neill. Em 2011, integrou o elenco dos espectáculos *Felizmente Há Luar!*, enc. Cláudio Silva (TEP), e *Santa Joana dos Matadouros*, de Bertolt Brecht, enc. Bernard Sobel (TMA), e participou na performance *Pleasure Gardens*, de André Guedes. Já em 2012, participou na criação de *Lugar Comum*, espectáculo integrado no ciclo Sala Experimental, promovido pelo TMA e organizado por Jean Paul Bucchieri, e integrou o elenco de *Salomé*, de Oscar Wilde, enc. Bruno Bravo (Primeiros Sintomas).



### Pedro Manana

*Leonardo; Funcionário de Tribunal; Criado; Serviçal; Baltazar*

Nasceu em Lisboa, em 1982. Concluiu em 2004 o bacharelato em Formação de Actores pela Escola Superior de Teatro e Cinema (Lisboa) e em 2006 obteve o grau de licenciatura em Teatro e Educação. Na sua formação, trabalhou com os encenadores José Peixoto, Francisco Salgado, Miguel Seabra, João Brites, Nuno Carinhas, João Mota, entre outros. Em 2003, estreou-se profissionalmente como actor num espectáculo da companhia de teatro Magia e Fantasia. No mesmo ano, integrou o elenco de *Bolero*, coreografia de Maurice Béjart. Participou em espectáculos encenados por João Cardoso (ASSÉDIO), Elsa Valentim (Teatro dos Aloés) e Lee Beagley (Produções Suplementares/ESMAE). Trabalhou no Teatro Nacional São João entre 2007 e 2010, assegurando a direcção de cena de múltiplos espectáculos. Aí integrou o elenco de *O Mercado de Veneza*, de Shakespeare, enc. Ricardo Pais (2008), participando também em *O Saque* de Joe Orton (2007) e *Caixa de Música* de Arrigo Barnabé (2008), ambos sob a direcção de Ricardo Pais. Como encenador, destaque-se o espectáculo *3irmãs*, apresentado no Mosteiro de São Bento da Vitória (TNSJ, 2009). Em televisão, participou em séries como *Falamos Português*, *A Minha Família*, *Floribella* e *Rebelde*, e trabalha regularmente em dobragens.



### André Albuquerque

*Solânio; Duque de Veneza; Príncipe de Marrocos*

Nasceu em 1983, em Viseu. Depois de um ano passado no curso de Química, ingressou em 2002 no curso de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema, onde se licenciou. A sua estreia profissional aconteceu em 2006 com Jorge Fraga, no Teatro da Trindade. Colabora com a Companhia de Teatro de Almada desde 2007. Destaquem-se alguns dos espectáculos mais recentes em que participou: *A Mãe*, de Bertolt Brecht, e *Tróilo e Créssida*, de Shakespeare, encenações de Joaquim Benite; e *O Luto Vai Bem com Electra*, de Eugene O'Neill, enc. Rogério de Carvalho.



### Daniel Fialho

*Salério; Príncipe de Aragão*

Nasceu em 1988, na Nazaré. Após uma breve passagem pelo curso de Comunicação Social na Universidade Católica, fez um *workshop* com Inês de Medeiros e voltou à sua primeira opção: um curso de actor. Concluiu a sua formação na Act - Escola de Actores em 2010. A sua primeira experiência teatral aconteceu em 2007, participando como figurante e contra-regra em *O Que Farei Com Este Livro?*, de José Saramago, enc. Joaquim Benite. Dirigido pelo mesmo encenador, estreia-se profissionalmente como actor em 2009, em *A Mãe* de Bertolt Brecht (TMA). Já no ano de 2011, numa encenação de José Martins, interpretou a personagem de Álvaro em *Marzia* de Karin Serres. No final dessa mesma temporada, integrou o elenco de *Santa Joana dos Matadouros*, de Bertolt Brecht, com encenação de Bernard Sobel, desempenhando o papel de Slift. *O Mercado de Veneza* é o seu primeiro trabalho com Ricardo Pais.



### João Farraia

*Criado; Funcionário de Tribunal; Serviçal; Mensageiro; Stefano*

Formou-se na Escola Profissional de Teatro de Cascais, sob a direcção de Carlos Avilez. Entrou para o Teatro Municipal de Almada em 2009, onde tem sido dirigido por encenadores como Joaquim Benite, Philippe Boulay, Teresa Gafeira e Rodrigo Francisco. Destaquem-se os espectáculos mais recentes em que participou: *Marzia*, de Karin Serres, enc. José Martins; *Falar Verdade a Mentir*, de Almeida Garrett, enc. Rodrigo Francisco; *Verdi que te quero Verdi*, enc. Teresa Gafeira; *O Teatro Cómico*, de Carlo Goldoni, enc. Mario Mattia Giorgetti; e *Dança de Roda*, de Arthur Schnitzler, enc. Rodrigo Francisco. Para além de actor residente da Companhia de Teatro de Almada, é também responsável pela organização de público.

