

A TEMPESTADE, DO TEATRO PRAGA

Maria Sequeira Mendes

«Omissions are not accidents.»

— Marianne Moore

É possível argumentar que, em *A Tempestade*, Shakespeare procurou descrever uma ilha em que as virtudes e os defeitos das personagens fossem ampliados. Este é o motivo pelo qual, como alguns críticos notaram, o local difere de figura para figura consoante o seu passado, carácter e intenções. Cada naufrago percepção na ilha a sua personalidade, tendo alguns sonhos bons e outros maus, sentindo cheiros agradáveis ou pestilentos, vendo imagens de usurpação ou encontrando um lugar paradisíaco. À semelhança destas personagens, também leitores, críticos e encenadores do texto têm encontrado na peça o seu reflexo — o que talvez justifique que Caliban tenha sido representado como índio-americano, africano, hispano-americano, i.e. leituras e encenações do texto enquanto modo de expiação dos delitos mais em voga em cada ocasião histórica.

Na ilha encontramos o nosso reflexo. *A Tempestade* do Teatro Praga, apresentada no CCB nos dias 15 e 16 de Março de 2013, inicia-se durante a entrada do público no auditório. As luzes encontram-se acesas, os actores em cena, espectadores reflectidos num grande ecrã em palco. Estes mecanismos a que a companhia nos habituou são aqui reformulados, no sentido em que cumprem a função de alertar, ou fazer lembrar, que não podemos observar esta peça sem nos examinarmos ou se nos excluirmos da acção. Como se afir-

ma «estamos todos no mesmo barco». O tom não é, todavia, sério. Afinal trata-se de uma comédia musical. E não tarda muito até que o mecanismo de auto-observação do espectador seja também ele subvertido quando a câmara destaca pessoas entre o público e os espectadores são questionados por Joana Barrios, ou Miranda, sobre o que pensaram do que ainda não viram.

Eu gostei da coisa de me dobrarem a opinião. Foi como se me desobrigassem de ter opinião. E assim tiraram-me um peso de cima.

A figura ditatorial de André e Teodósio enquanto Próspero revela o ponto de vista de cada espectador, ao mesmo tempo que a Miranda cabe a tarefa de criticar estes comentadores não emancipados. Somos assim avisados de que não há opiniões que se prezem sobre o que se vai ver, e de que copiar o texto do programa, no qual se esclarece que esta é uma descrição de um espectáculo sem o espectáculo inicial, é fazer batota. A Próspero junta-se Ariel, ou Patrícia da Silva, directora de cena involuntária do mago, e criadora de tempestades, aqui já na forma de *The Enchanted Island*, obra composta por Henry Purcell a partir de Shakespeare, no espectáculo cantada por Rui Baeta, Sandra Medeiros, Ana Margarida Encarnação, Cristina Repas e João Francisco.

Sendo este um espectáculo que se rejeita enquanto tal, em vez de assistirmos aos cinco actos



ARIEL – FAZEDORA DE TEMPESTADES

shakespearianos, observamos a repetição do epílogo e das tempestades que farão os náufragos desembarcar na ilha. Note-se que o que tem interessado ao Teatro Praga não é a realização integral do texto dramático ou a sua redescrção, mas sim o acto de transformação da matéria-prima que é, todavia, mais do que um pretexto para a criação. Deste ponto de vista, *emalgré elle*, a Praga é talvez a mais shakespeariana das companhias. Sabemos que Shakespeare fazia um uso utilitário dos materiais em que se inspirava, copiando personagens, enredos e ideias, que também ignorava ou contradizia a seu bel prazer. *A Tempestade*, à semelhança de outros espectáculos da companhia, revela esse impulso. Veja-se o aparato de referências usadas, que variam

entre os eruditos Shakespeare e Purcell, canções como *La Isla Bonita*, o uso do iphone, e ocasiões que parecem reconfigurar a revista portuguesa (*bawdy*, se de Shakespeare se tratasse, brejeiro, no dizer nacional). A prová-lo temos igualmente as palavras de Pedro Penim a propósito de *Israel*, e que reflectem o que podia ser considerado um princípio geral da companhia: «Sim, sim, mas esse é o processo típico e normal do Teatro Praga: vampirismo e ladroagem».

De acrescentar que em peças tardias Shakespeare abandona o recurso às fontes, socorrendo-se da sua própria obra enquanto inspiração. *A Tempestade* seria disto um exemplo dado que o autor usou materiais como o texto de Montaigne sobre os canibais, mas não se baseou numa única

estrutura para o enredo. A auto-citação adquire importância neste trabalho do Teatro Praga, no qual se invoca a encenação do *Sonho de Uma Noite de Verão* como ponto de partida para este espectáculo e se juntam figurinos, personagens e objectos de cena de outras peças, que aqui adquirem novo sentido.

Nesta criação a três mãos — Pedro Penim, José Maria Vieira Mendes e André e. Teodósio — cada objecto é invocado para cumprir uma função no espectáculo, que pode corresponder ou identificar-se com o seu sentido original, mas também transformá-lo radicalmente. A actividade de reinterpretação é sublinhada através da colaboração com outros artistas, como exemplifica a releitura da partitura de Purcell por Xino-bi e Moullinex, a introdução inteligente do vídeo por André Godinho, mas também a inclusão no espectáculo daquilo a que na peça se chamam máscaras, e que se relacionam com as *masques* da corte. Populares no tempo de James I, estas representavam a colaboração entre o dramaturgo e um cenógrafo, por vezes um arquitecto famoso, e eram representadas perante uma audiência distinta. O teatro Praga convocou João Pedro Vale, Vasco Araújo, Javier Nuñez Gasco e Catarina Campino para ilustrarem a sua máscara, ou *anti-masque*, aquilo que precede a transformação da imagem negativa em virtude, ou a apresentação de uma *thing of blackness*. Estes são alguns dos momentos mais bonitos do espectáculo, ocasiões grandiosas de um ponto de vista visual, destinados a encantar e a ironizar o olhar da audiência, dependendo talvez do reflexo de cada um.

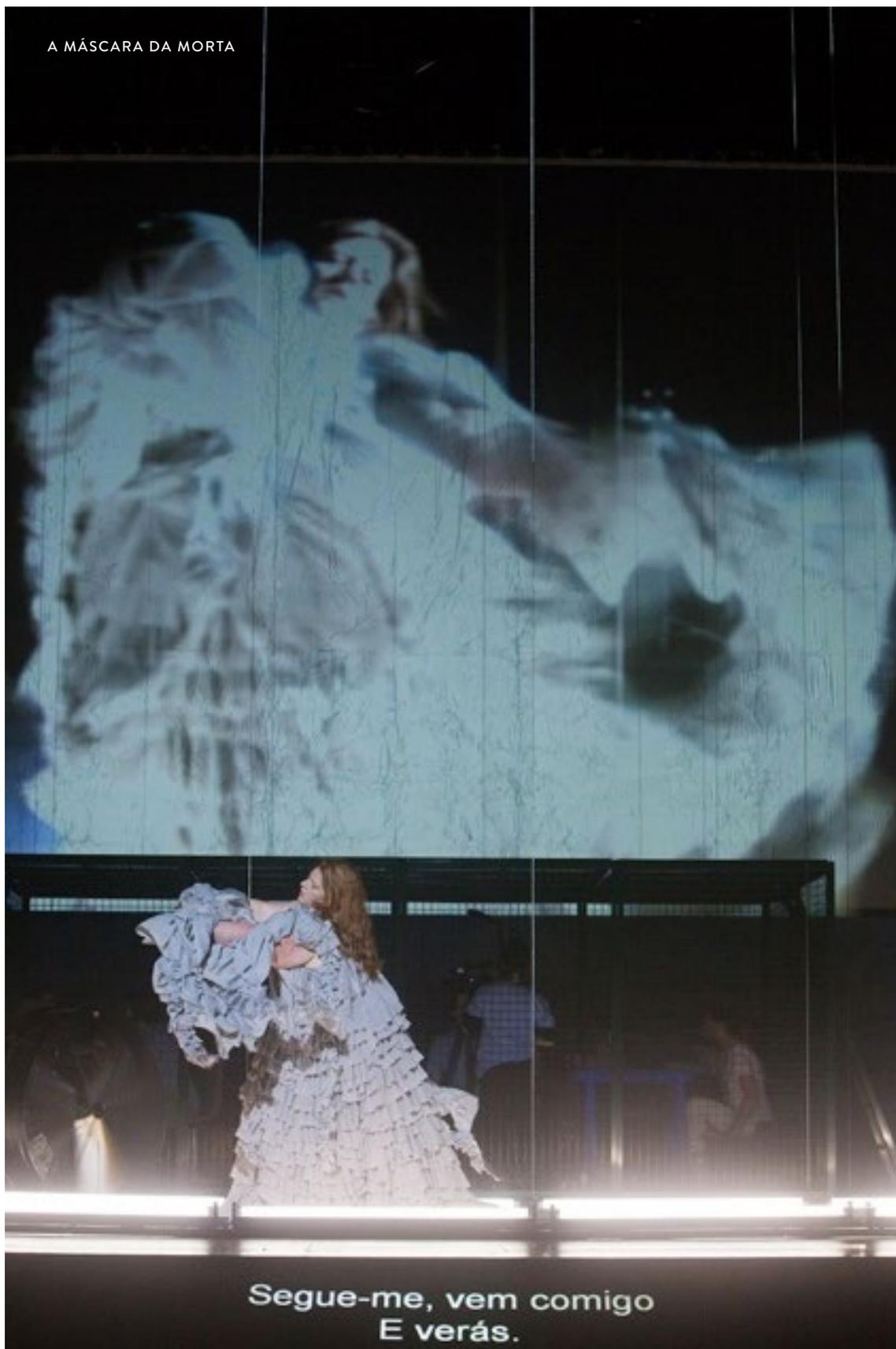
E se a ilha é feita à nossa imagem, não é de estranhar que uma discussão sobre a natureza do teatro se encontre em *A Tempestade* dos Praga. Todavia, a reflexão sobre metateatralidade não é, como sucedeu por vezes noutros espectáculos da companhia — lembre-se a secção final de *Turbo Folk* —, espúria. No texto de Shakespeare são frequentes as referências à natureza teatral da peça. Daí a sucessão de epílogos e o modo

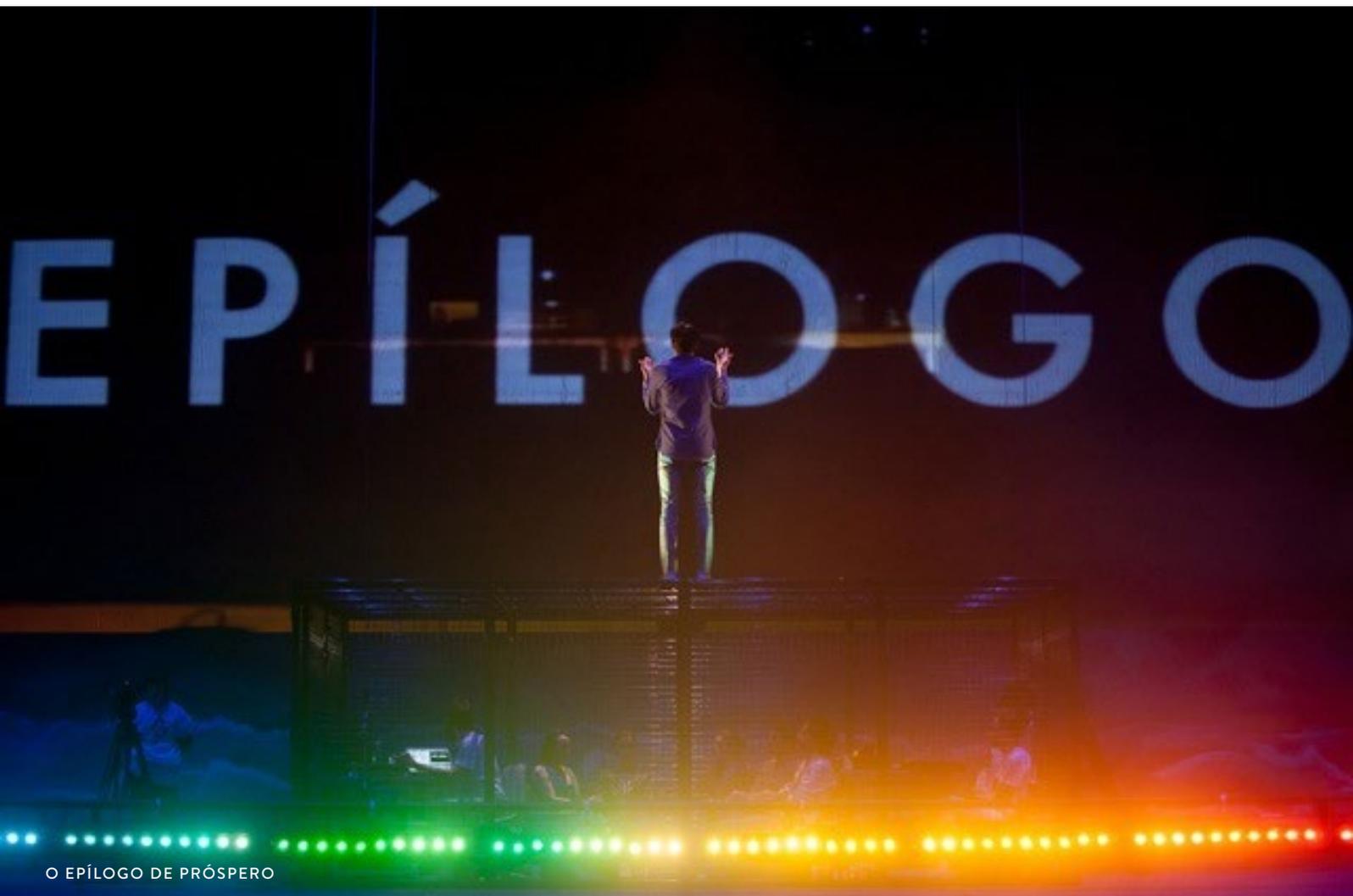
como Próspero, nota Emma Smith, associa frequentemente «mine magic to mine art». O facto de magia e criação artística serem identificadas legitima o modo como o mago, qual encenador, controla a narrativa das suas personagens, o seu passado e presente. Dele dependemos para compreender o que aconteceu fora de cena, como a libertação de Ariel e a história de Caliban, clarificando-se assim as palavras:

E também sei que é tudo meu. Que fui eu que te inventei. Que o projetor que te está apontado vai perder agora 40% de intensidade e que vai descer agora uma pinhata da teia (caí) e que o teu microfone está desligado.

Próspero é a personagem principal tanto da peça como do espectáculo. No texto shakespeariano, o mago encontra-se rodeado de personagens bidimensionais como Fernando ou António, e apesar de os críticos literários referirem frequentemente a educação superior de Miranda, esta fica muito aquém de Rosalinda ou Cleopatra. No espectáculo do Teatro Praga, Miranda é, e justamente, uma adolescente apaixonada pela ideia de romance, o que explica o seu fascínio por Rosicollors e por Fernando, o primeiro homem que vê, aqui em figurino de época. Porém, quando no espectáculo se recupera a figura de Sicorax, que no texto shakespeariano surge apenas nas palavras de outras personagens, o teatro Praga dá a Próspero um rival em palco, entregando a Cláudia Jardim um papel inesquecível.

Tão ditatorial quanto Próspero, Sicorax procura roubar o papel do Mago e encenar a reentrada do seu filho, Caliban, em cena: «Porque a ilha devia ser tua, ouviste?». A Morta, que sente o frio de quem pereceu, é a única personagem que surge em todos os planos de representação do espectáculo: à esquerda do palco, na boca de cena, e ainda figura central nas *masques*, onde aparece no vídeo enquanto Kate Moss, ou dentro das passadeiras de luz de Daniel Worm D'Assunção (num dos seus muitos instrumentos de





O EPÍLOGO DE PRÓSPERO

ilusão). Cláudia Jardim é assim, como a morte que ilustra, o elemento omnipresente da narrativa.

Shakespeare obriga Próspero a despedir-se mais do que uma vez, o que esclarece porventura a ameaça de afastamento de André e Teodósio dos palcos, vida e obra misturando-se:

Now, 'tis true / I must be here confined by you, / Or sent to Naples. Let me not, / Since I have my dukedom got / And pardoned the deceiver, dwell / In this bare island by your spell; / But release me from my bands / With the help of your good hands. / Gentle breath of yours my sails / Must fill, or else my project fails, / Which was to please. Now I want / Spirits to enforce, art to enchant; / And my ending is despair, / Unless I be relieved by prayer, / Which pierces so

that it assaults / Mercy itself, and frees all faults. / As you from crimes would pardoned be, / Let your indulgence set me free.

(*The Tempest*, Epilogue, 3-20)

Esta passagem corresponde ao epílogo da peça, proclamado por Próspero enquanto actor, já depois de ter decidido abdicar dos seus livros e, segundo algumas descrições, de ter perdido a magia. O mago pede ao público que o liberte, podendo a audiência escolher entre deixá-lo partir ou fazê-lo regressar a Nápoles, o que no fundo significaria recomeçar a peça do princípio, tal como sucede nesta *Tempestade*. Observe-se como Próspero afirma encontrar-se confinado («I must be here confined by you»), numa descrição que



MAGIC POSITION

anteriormente teria apenas parecido apropriada a Caliban ou a Ariel.

Numa imagem colocada pela companhia no facebook semanas antes do espectáculo via-se um conjunto de turistas dentro de uma jaula no meio da savana a serem observados por um conjunto de leões, um caso em que a presa parece ter trocado de natureza com o predador. Comprendemos, pois, que as palavras de Shakespeare surjam ilustradas cenograficamente no espectáculo, encontrando-se Próspero numa jaula gigante no meio da cena, acompanhado pelos seus fazedores de tempestades, da qual saía para observar a sua magia no ecrã colocado em palco, ou para controlar a vida das suas personagens. Ao contrário de outras grandes produções do

Teatro Praga, de lembrar a piscina de água em *Demo*, não existem elementos supérfluos neste cenário de Bárbara Falcão Fernandes. Os actores encontram-se do lado de fora da jaula, num palco que se divide entre o que é projectado no vídeo, a acção que decorre no palco, e a que tem lugar no seu lado esquerdo. Nesses momentos, o público acede por meio do vídeo ao que se encontra fora do palco, agora centro da cena, como as sucessivas tentativas de participação de Diogo Bento no espectáculo.

Próspero afirma encontrar-se detido pela *magic position*:

E estou preso a isto. A esta posição. À Magic Position. Tempestas. E digo que quando voltar a dizer



A JAULA

a palavra cajado, vai entrar uma pessoa pela esquerda com um cajado (entra PATI pela esquerda com um cajado) e entra uma pessoa pela esquerda com um cajado. E digo música e há música. (Toca-se música.) E tudo isto sou eu.

Nesta referência à canção de Patrick Wolf a que se tinha aludido num momento anterior do espectáculo, associa-se a posição mágica a uma relação homossexual («So let people talk»), na qual se representa à vez um mesmo papel. Assim o ilustra a frase «It's you who puts me \ In the magic position, darling now \ To live, to learn, to love the major key». À qual se sucede «Let me put you in the magic position». Nesta canção de natureza gráfica, o acorde maior seria, claro, o zénite

amoroso. As palavras de Próspero reformulam o epílogo citado, no qual o mago de Shakespeare afirma ter feito a sua parte, tendo perdoado a quem o enganou. Relembre-se como nessa passagem, e para que o encantamento liberte o actor, seriam necessários aplausos («good hands») e as palavras amáveis do público («gentle breaths») de modo que o seu projecto, o de agradar, não falhe. O epílogo de Shakespeare, que foi considerado erroneamente a sua despedida dos palcos, encontra expressão em frases como «E estou preso a isto. A esta posição. Tempestas.»

O ponto de contacto entre o epílogo de Shakespeare e a alusão à canção consiste, segundo creio, no facto de Próspero pedir nas duas passagens a libertação do seu fardo, que pode ser considerado a

encenação de um espectáculo ou da actividade sexual. Estes Prósperos parecem assim assemelhar-se a um amante que, depois do acto, pergunta ao seu parceiro se se encontra satisfeito, ou se deverão regressar ao início da noite. Independentemente da natureza do fardo, estes Prósperos parecem reivindicar a capacidade de descansar. Como se a magia ou o sexo fossem obrigações extenuantes que quando não cumpridas estão condenadas à repetição. As palavras fazem igualmente sobressair um outro lado, o da dependência de um criador da reprodução do acontecimento teatral.

Aos espectadores resta lembrar o uso de referências díspares, o trabalho de vídeo (de recordação fica o *teaser* de André Godinho), de recomposição da pauta de Purcell, o desenho de luz, os brincos de peixe de Miranda, uma tempestade num copo de água, um jovem Caliban que rejeita a sua condição pós-colonial (até que enfim!), a máscara da Morta. Reentra Próspero na jaula, onde os fazedores de tempestades o aguardam para novo sacrifício. Seguiu-se MC 93, em Bobigny, de 5 a 7 de Abril.

Fotografias de Alípio Padilha

REFERÊNCIAS

* Citações a partir do guião *Tempestade — um musical*. Criado por Pedro Zegre Penim, José Maria Vieira Mendes e André e. Teodósio, versão 6 de Março de 2012.

** *Jornal i*, Diana Garrido entrevista Pedro Zegre Penim. «Normalmente odeio teatro», 22 de Setembro de 2011.

*** «The Tempest», por Emma Smith, Oxford University, acesso 17 Março 2013. 

VÍDEO

A Tempestade 