



<  
*A tempestade*,  
 de Shakespeare,  
 enc. Luís Miguel Cintra,  
 Teatro da Cornucópia,  
 2009 (Luís Miguel Cintra),  
 fot. Paulo Cintra.

## O sortilégio da arte Tempestade no Bairro Alto

Maria Helena Serôdio

*Título: A tempestade* (*The Tempest*, 1611). *Autor:* William Shakespeare. *Tradução:* José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto e Luís Miguel Cintra. *Encenação:* Luís Miguel Cintra. *Cenários e figurinos:* Cristina Reis. *Desenho de luz:* Daniel Worm d'Assumpção. *Colaboração musical:* Marcos Magalhães. *Acompanhamento para as canções:* Luís Madureira. *Cravo:* Marcos Magalhães ou José Carlos Araújo. *Interpretação:* António Fonseca, Dinis Gomes, Duarte Guimarães, João Pedro Vaz, José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto, Luís Miguel Cintra, Márcia Breia, Manuel Romano, Nuno Lopes, Paulo Moura Lopes, Pedro Lamas, Ricardo Aibéo, Rita Durão, Sofia Marques, Tiago Matias, Vítor d'Andrade. *Produção:* Teatro da Cornucópia. *Local e data de estreia:* Teatro do Bairro Alto, Lisboa, 12 de Março de 2009.

Na lógica repertorial do Teatro da Cornucópia, regressar a Shakespeare – depois de *Ricardo III* (1985), *Muito barulho por nada* (1990), *Conto de Inverno* (1994), *Cimbelino, rei da Britânia* (2000), *Tito Andrónico* (2003) e *A tragédia de Júlio César* (2007) – não obedece a uma lógica de “recurso”, nem representa caminho facilitado: trata-se antes de uma interrogação em profundidade (com uma componente de investigação literária e problematização hermenêutica), que, de resto, lhe vem trazendo exigências acrescidas. Refiro-me, por exemplo, à decisão de fazerem, como início de um trabalho de compreensão e interpretação textual, uma nova tradução das peças a encenar: e uma vez mais, desde 2000, a “parceria” José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto e Luís Miguel Cintra se mobilizou para esse fim. Com uma esclarecida nota prefacial a justificar as opções tradutórias, a peça (entretanto publicada pelas Edições Cotovia) leva-nos a redescobrir a multiplicidade de vozes que aquele mundo dramático recolhe, tanto do ponto de vista social (entre marinheiros, aristocratas, serviçais da corte e outros), como das várias modalidades discursivas: a voz narrativa (dominante em Próspero), o discurso fático (na repetida interrogação à filha Miranda, “estás a ouvir?”), o texto lírico (nas canções, por exemplo, ou na exclamação

poética sobre a ilha que cabe a Caliban), o fragmento ensaístico (na república que Gonçalo propõe), o discurso amoroso, a interpelação blasfema, e, claro, o procedimento do teatro dentro do teatro (nas suas variadas formulações), numa reforçada confirmação do barroco que habita este texto.

A esta forma de “escavação” dramática e cultural associa-se um outro procedimento caro à prática da Cornucópia: a memória de outros espectáculos que se cola a cada nova criação cénica, naquela lógica que Marvin Carlson bem sintetizou no conceito de “palcos de assombração” (2001). É assim que, ao falar d’ “Este espectáculo” no programa (como sempre, de uma excepcional riqueza textual e iconográfica), Luís Miguel Cintra designa os elementos que n’ *A tempestade* reenviam – pelos adereços, palavras, figurinos, gestos – a outras criações da companhia, como *O público* (de Garcia Lorca), *Um auto de Gil Vicente* (de Garrett), *Os gigantes da montanha* (de Pirandello), para lá dos que partiam das outras peças de Shakespeare já montadas por eles.

Não terá sido por acaso que o encenador, como escreve, demorou tempo a cumprir o seu desejo de levar esta peça à cena, não apenas pelo desafio que comporta do ponto

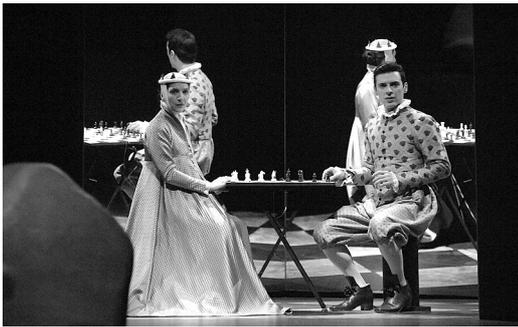
>  
*A tempestade,*  
de Shakespeare,  
enc. Luís Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia,  
2009 (Sofia Marques  
e Luís Miguel Cintra),  
fot. Paulo Cintra.



de vista da dificuldade do texto e da longa história da sua encenação, mas também pelo sentido filosófico de reflexão sobre a vida e a arte que ela integra e que faz dela uma espécie de acerto de contas com o fazer humano no plano político e artístico. Aliás, essa será uma das razões pela qual esta peça – aparentemente a última que Shakespeare escreveu e que é vista como o seu adeus à arte antes de regressar a Stratford-upon-Avon – entretence muitos dos temas que foram atravessando o teatro de Shakespeare, bem como algumas das formulações dramaturgias que

foi exercitando. Vejam-se, no primeiro caso, temas e motivos como ambição de poder, usurpação, sortilégio da magia, padecimentos por amor, ou, no segundo, os traços fundadores da comédia, tragédia, tragicomédia, peça romanesca... E nesta peça, mais do que em muitas outras, o jogo cénico a fazer exige inventividade, sob pena de se afundar um projecto que dificilmente se compagina com reconhecimentos "empíricos" imediatos em palco.

Nesse sentido, podemos de imediato localizar algumas das dificuldades que o texto coloca a um encenador na



sua relação com o palco e a plateia: como visualizar o invisível Ariel, como figurar Caliban (referido ao longo do texto com as formas mais diversas), como representar artificios vários que o texto invoca? Será, por isso, num plano de concepção visual que a Cornucópia começa por explicitar a gramática de sentido por que se optou neste espectáculo, e, uma vez mais, é nesse plano que o trabalho de Cristina Reis merece uma primeira abordagem. Assim, na sua concepção cenográfica encontramos não apenas "pistas" de algumas anteriores criações da Cornucópia, mas alguns dos processos mais caros a esta cenógrafa e que comportam, entre outros, três traços fundamentais: a abertura (e esvaziamento) maior da cena, a criteriosa invenção de adereços que contextualizam a acção ou são usados em cena, e, por último, o jogo lúdico com as dimensões, texturas e cromatismos que preside à sua singular composição cenográfica.

À boca de cena, à esquerda, um cravo permite a música ao vivo que acompanha algumas canções (com destaque para as de Ariel, por Dinis Gomes), e nas paredes laterais, à esquerda e direita, também próximo dos espectadores, estão pequenas e singelas estantes com adereços usados durante o espectáculo ou que figuram como ícones de alguns aspectos daquele mundo teatral: livros, instrumentos musicais, alguns dos "alimentos" que a harpia haverá de comer, etc. À direita, ainda nessa faixa rente às primeiras cadeiras da plateia, está a cadeira/trono (no exílio) de Próspero. Mas o que mais intriga a visão do espectador serão as miniaturas – de uma ilha e de um barco – que ladeiam as escadas que ao centro ligam um fundo de cena – em estrado mais elevado – ao "chão" que ocupa a parte média da cena. Dir-se-á serem essas miniaturas uma *mise en abîme*, figurações explícitas do recurso ao teatro dentro do teatro que é procedimento repetido nesta peça, só que é evidente o seu estatuto irónico: o barco de que fala a peça não pode ser aquele paquete, nem a ilha aquele banco de areia amarelistimo. E inesperadas são também as folhas gigantes no chão, ou a oposição entre as grandes

"rochas azuis" no fundo de cena, a contrastarem com as pedrinhas no "proscénio" que, em montinho primeiro, servirão depois para perfazer o círculo "mágico" em que Próspero "aprisiona" os aristocratas italianos. E não é por acaso que elas serão doze, o que permite construir o mostruário de um relógio, ícone adequado a um universo ficcional em que o tempo é regulador da acção: serão três horas de espectáculo, três horas que separam Ariel da prometida libertação, e o metrónomo a certa altura irá justamente insistir nessa respiração compassada, mas anunciadora do tempo que passa.

Em formas de "repetição" com pequenas e deliberadas inconsistências – que são expressão do jogo que o teatro inventa – gostaria de destacar dois estratagemas visuais: as "capas" transparentes de Ariel (que ele constantemente põe e tira) serão de cores diferentes (leves tons de esverdeado, amarelo, cinza, etc.) a dizerem ostensivamente que são sinal visível da invisibilidade assumida; e, na revelação final dos nubentes a jogarem xadrez, os espelhos, que, por trás deles, entre si formam um ângulo agudo, desdobram as imagens de ambos trocando as figuras de lugar: como se atrás de Miranda estivesse Fernando, e a imagem de Fernando fosse Miranda. Estes são outros tantos sinais da ficcionalidade adoptada como estratégia de sublinhar o artificioso fazer da arte. E que ocorre também, por exemplo, no recurso de fazer vibrar uma folha-de-flandres à vista dos espectadores para evocar o estrondo da tempestade.

Numa aproximação mais analítica ao espectáculo, gostaria, todavia, de ponderar melhor a relação entre o funcionamento discursivo e a configuração cénica que a cena revelava, uma vez que, apesar da "fidelidade" ao texto e da pretendida não univocidade da interpretação daquelas figuras e daquela história, a verdade é que o espectáculo acabou por activar reacções muito diferenciadas relativamente a questões que o texto coloca. Por exemplo: o facto de Próspero nos surgir à boca de cena, no mais próximo que era possível relativamente ao espectador, e de ser, logo no início, interpelado pelo Mestre como sendo o Capitão do navio, que parecia afundar-se, retira ao naufrágio uma possível evocação histórica dos descobrimentos com os dois pontos que, a meu ver, Shakespeare propõe na sua peça: por um lado, a defesa (muito camoniana também) da importância do fazer, bem como do valor da experiência e do trabalho, o que torna os marinheiros o topo da "escala social" naquele contexto (alterando, de forma moderna, o *topos* do mundo às avessas), e, por outro, o elemento de *pathos* que uma tal cena poderia suscitar. Além disso, a recondução do naufrágio para o fundo da cena e a movimentação – mais sonâmbula do que dramática – dos actores agarrados a

&lt;

v

*A tempestade*,  
de Shakespeare,  
enc. Luís Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia,  
2009 (< Sofia Marques  
e Vitor d'Andrade;  
v Márcia Breia,  
Dinis Gomes, Rita Durão  
e Luís Miguel Cintra; de  
costas: Vitor d'Andrade e  
Sofia Marques),  
fot. Paulo Cintra.

^

&lt;&gt;

*A tempestade,*  
de Shakespeare,

enc. Luís Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia,  
2009 (A Nuno Lopes,  
João Pedro Vaz  
e Duarte Guimarães;  
< Márcia Breia;  
> Nuno Lopes,  
João Pedro Vaz  
e Duarte Guimarães ),  
fot. Paulo Cintra.



quatro varas, que descem à altura da cintura, para figurar o balancear da embarcação, aproxima esta cena de uma invenção imaginativa por parte de Próspero, um assumido teatro dentro do teatro, feito de forma quase distanciada. Claro que isso mesmo dirá Próspero a Miranda, a sua filha, e a evidência dessa verdade é que nada de mal acontecerá aos seus tripulantes e passageiros. Mas perdeu-se aquele sentido de perigo iminente, a citação dos riscos dos descobrimentos, a diferenciação entre esta primeira "encenação" de Próspero e as que a seguir serão apresentadas e que, essas sim, vão progressivamente encaminhando o jogo teatral para as distrações da corte, de recorte mais próximo da mascarada como será a "contra-caçada" com os cães a perseguirem Caliban, Trínculo e Estêvão, ou a que traz a figuração de Juno, Íris e Ceres a "abençoarem" a união nupcial de Fernando e Miranda.

Se atendermos ao tecido discursivo, ao modo de enunciação e ao ritmo do dizer, surge-nos, de um lado, Próspero, que Luís Miguel Cintra numa soberba bravura convoca a um ritmo quase alucinante (que poucos actores suportariam), e, do outro, os diálogos – entre o malévolo e o brincalhão – usados quer por António (António Fonseca) e Sebastião (Ricardo Aibéo), quer por Estêvão (João Pedro Vaz) e Trínculo (Duarte Guimarães). Daqui resulta que são estes lugares dramáticos – da confabulação traiçoeira de nobres ou da avidez destemperada de populares – que ganham maior relevo e uma mais cúmplice relação com a plateia. E isso decorre não apenas do que de cómico podem ter estes núcleos discursivos e dramáticos, mas também da excelente tradução da peça e da interpretação extraordinária dos actores envolvidos. O que daqui resultava, por contraste, era, a meu ver, um ensinamento da figura de Próspero, o que parece contrariar o destaque que o espectáculo poderia atribuir ao mágico tutelar deste universo. A protestada deferência perante a personagem, que levou o encenador Luís Miguel Cintra a omitir interpretações particularizantes desta figura

(fossem elas de cariz histórico, político, ideológico, moral ou outro), acaba por a confinar a um espaço quase anterior ao mundo representado, o que, em termos de recepção pelo espectador, significa uma extra-cena de mais mitigada cumplicidade.

Por mais discutível que possa ser, na minha opinião, esta proposta de sentido, reconhece-se no espectáculo uma notável espessura cultural na aproximação a um texto complexo e uma inventividade plástica de rara sensibilidade, a que necessariamente se acrescentam as brilhantes composições dos actores: na enigmática mas obsessiva presença demiúrgica que Luís Miguel Cintra traz à cena, nos apontamentos cúmplices do malicioso Ariel por Dinis Gomes, na presença simples e cativante de Sofia Marques como Miranda, nas poses "aristocráticas" de José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto e outros, nas figurações expressivas que Márcia Breia e Rita Durão assumem, no invulgar (e generoso) apuro com que Nuno Lopes ergue um Caliban que nos divide entre a comiseração e a repulsa, na voluptuosa malvez de António Fonseca e Ricardo Aibéo como ambiciosos sem escrúpulos, nas saborosas malandragens de João Pedro Vaz e Duarte Guimarães como bobos populares.

Enfim, um espectáculo que nos ofereceu, no sortilégio de uma arte exigente, um grande fresco do nosso próprio imaginário: essa topografia imprecisa que nos devolve o pulsar do desejo e do medo perante o mundo, a vida e a morte.

### Referência bibliográfica

CARLSON, Marvin (2001), *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.