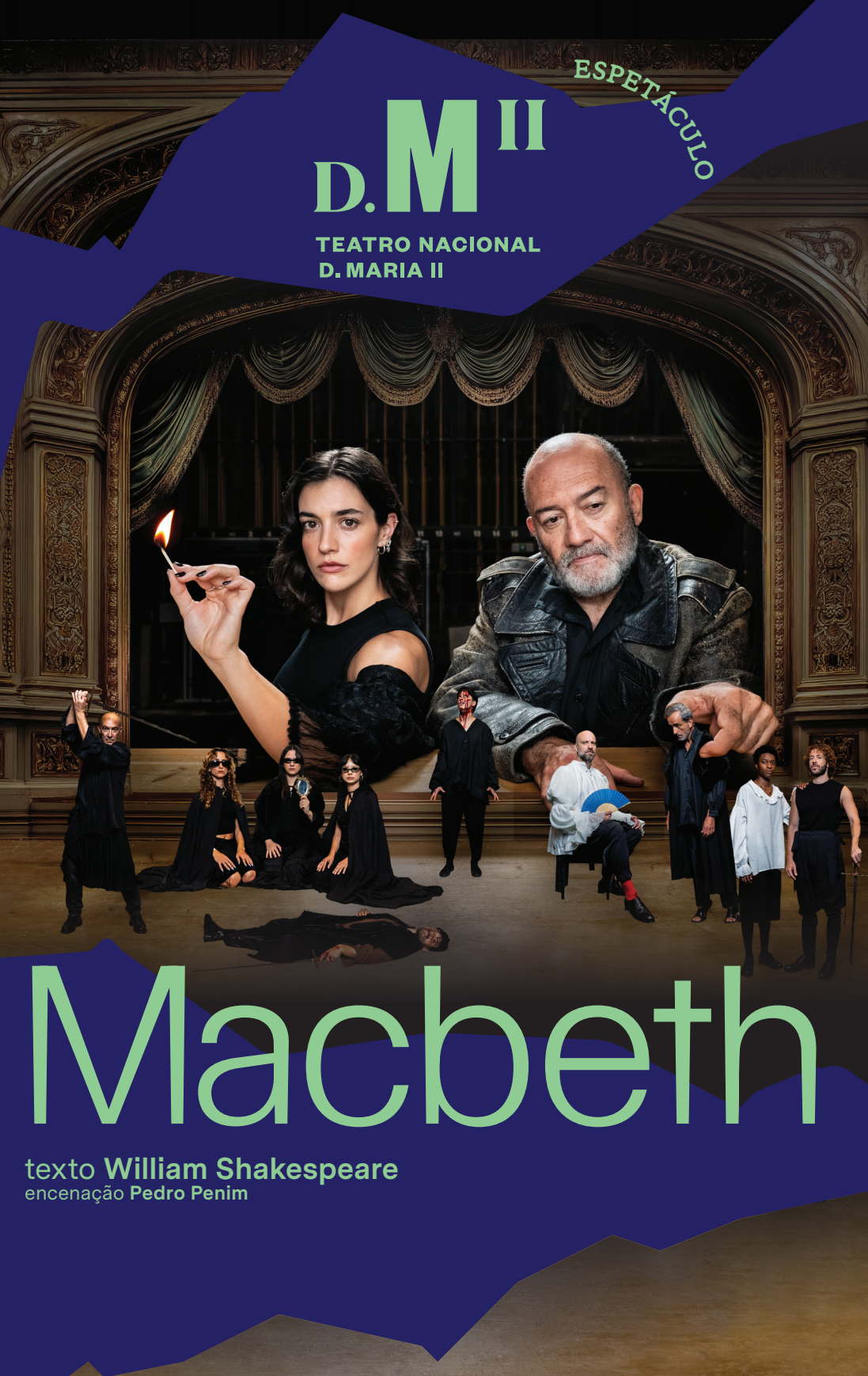


D.M II

ESPETÁCULO

TEATRO NACIONAL
D. MARIA II



Macbeth

texto William Shakespeare
encenação Pedro Penim



18 set — 31 out
qua, qui e sáb, 19h
sex, 21h
dom, 16h

Teatro Nacional D. Maria II
Sala Garrett

Depois de três anos com o edifício do Rossio encerrado para obras, o Teatro Nacional D. Maria II reabre as suas portas – e fá-lo com uma ousadia e ironia irresistíveis. A primeira peça a subir ao palco será *Macbeth*, a mesma que estava em cena na fatídica noite de 2 de dezembro de 1964, quando um poderoso incêndio deixou o teatro em ruínas, alimentando as lendas, superstições e maldições que sempre rodearam esta tragédia de Shakespeare.

Macbeth regressa à Sala Garrett para desafiar o destino e combinar assombração e futuro, naquele que será o ato inaugural de um edifício que retoma a sua história, e de um teatro nacional que se quer afirmar enquanto navegante de uma fronteira em que a memória ecoa e o que está por vir se vislumbra.

O fogo histórico destruidor e a ambição que consome a dupla de protagonistas entrelaçam-se em cena, numa abordagem contemporânea que reflete sobre a memória e o renascimento, fundindo realidade e ilusão, e ecoando a inquietante pergunta: estará o teatro verdadeiramente livre do seu destino?

Entre cinzas e novos alicerces, *Macbeth* transforma o palco num campo de batalha onde o passado e o futuro se confrontam, fazendo da reabertura do D. Maria II um verdadeiro ato de exorcismo e celebração.

Macbeth

texto de **William**

Shakespeare

encenação **Pedro Penim**

interpretação

Ana Coimbra,

Ana Tang,

Bárbara Branco,

Bernardo de Lacerda,

Hugo Van Der Ding,

João Grosso,

José Neves,

José Raposo,

June João,

Sandro Feliciano,

Stela,

Vítor Silva Costa

cenografia

Joana Sousa

figurinos

BÉHEN (Joana Duarte)

composição e desenho
de som

Filipe Baptista

luz

Daniel Worm

d'Assumpção

apoio dramaturgico
à tradução

Maria Sequeira Mendes

ponto

Bárbara Barradas,

Carolina Lobato

assistência de encenação

Joana Brito Silva

produção

Teatro Nacional

D. Maria II

agradecimentos

Europe Lisbon

Boutique Hotel

Equipa TNDM II

produção executiva

João Lemos

direção de cena

Isabel Inácio,

Maria Saúde,

Pedro Leite

auxiliares de camarim

Carla Rodrigues,

Carolina Furtado,

Nádia Gama,

Paula Miranda

operação de luz

Cláudio Marto,

Filipe Quaresma

operação de follow spot

André Calado,

Janaina Gonçalves

operação de som

João Silva,

Rui Dâmaso

maquinaria

Anderson Gola,

Lindomar Costa,

Miguel Carreão

efeitos pirotecnia

Instituto Cénico

M/12

Duração: **2h30**

LGP 

12 abr

LEG 

Espectáculo falado em português com legendas em inglês, nas sessões de sábado (19 e 26 de setembro e 3, 10, 17, 24 e 31 de outubro).

Lançamento de livro

19 set

Entrega do Prémio
Revelação Ageas Teatro
Nacional D. Maria II

**23 set, antes
do espetáculo**

Conversa com artistas

18 out

**moderação Alice Azevedo
/ Segundo as Marias**

Textos folha de sala Alice Azevedo

Alice Azevedo integra Segundo as Marias, com Cátia Terrinca e Joyce Souza, um conselho consultivo afeto à Direção Artística do D. Maria II. As três agentes culturais acompanham a atividade artística do teatro, contribuindo para questionar paradigmas dominantes e ampliar o pensamento sobre a criação e a programação.

Macbeth é a peça que estava em cena quando o Teatro Nacional D. Maria II ardeu

Pasmem-se, pois se eles ainda usavam velas. Fogo, num teatro! Estava-se mesmo a ver (aproveite este momento para atentar nas saídas de emergência, *just in case*). E *Macbeth* é a peça que abre o teatro, depois de mais de três anos fechado para obras (volte a dar uma olhadela nas tais saídas). Mas *Macbeth* não será só isso, certamente.

O que é *Macbeth*, afinal?

©José Marques, TNDM II



Mariana Rey Monteiro, Amélia Rey Colaço e restante elenco da Companhia de visita aos escombros do Teatro Nacional D. Maria II, no rescaldo do incêndio



Macbeth é um exercício de propaganda política

Pasmem-se, pois se era a coroa inglesa que financiava a coisa. Quando é o Shakespeare a receber financiamento estatal, é mecenato. Quando sou eu, é subsidiodependência, e qualquer dia tenho de faltar aos ensaios para ir fazer “trabalho social obrigatório”. *No comment.*

Desde logo, à data da escrita da peça, o rei de Inglaterra era rei de Inglaterra há pouco tempo (uns 3 anos). Era, contudo, rei da Escócia há já 36 anos – foi o primeiro rei a ocupar ambas as coroas. O rei de Inglaterra, de repente, era escocês. Podemos supor que a maioria dos habitantes de Londres não estaria particularmente familiarizada com nada de escocês. Situar a peça na Escócia responde a alguma curiosidade que o público londrino pudesse ter sobre essa terra do Norte de onde o rei vinha, e invoca as origens de sua majestade, honrando-o muito.

Acresce a isto que a narrativa de *Macbeth* tem origem histórica (inspira-se no livro *Crónicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda*, de Raphael Holinshed). Terá existido, rezam as crónicas, um rei escocês chamado Macbeth. Que terá sucedido a um rei escocês chamado Duncan, na sequência do que terá sido uma conspiração para o matar. Macbeth terá também matado o aristocrata Banquo. E Banquo, como a peça invoca, era na altura considerado um antepassado do atual rei da Escócia e, agora, da Inglaterra, Jaime VI e I (ele tem dois números porque é dois reis). Até aqui, a narrativa da peça não foge muito das *Crónicas*.

É onde Shakespeare escolhe divergir do relato histórico que a peça ganha uma das suas potências trágicas (e, por absoluto acaso, onde mais se afaga o ego real). Banquo, nas *Crónicas* de

Holinshead, foi cúmplice de Macbeth na morte de Duncan. Na peça, é inocente do ato – aliás, nunca lhe passaria tal coisa pela cabeça. Só fica bem que a peça mostre aquele que era considerado antepassado do rei como uma figura moralmente íntegra.

Importa também saber que, em 1605, houve uma tentativa de regicídio. «Remember, remember», teria sido a 5 de Novembro, explodindo com o rei na cerimónia de abertura do parlamento (falam mal dos anarcossindicalistas, mas os católicos também...). Tal não aconteceu, mas a mera existência da conspiração tornou-se um autêntico marco cultural, e não será por mera coincidência que Shakespeare escolhe retratar em *Macbeth* uma conspiração e um regicídio.

Por último, mas não menos importante, o rei era supersticioso – até um tratado sobre bruxaria escreveu, o famoso *Demonologia*. Pode-nos ser fácil considerar que “no passado”, onde quer que isso seja, as pessoas eram supersticiosas de forma generalizada. Mas há historiadores que nos convidam a considerar que um público urbano do Renascimento, como o londrino, se poderia sentir acima de tais superstições. Mas esses historiadores também não podem jurar. Se as bruxas invocavam uma crença generalizada ou uma fantasia reconhecida, não sabemos. O rei, pelo menos, acreditava em bruxas.

Não querendo reduzir estes elementos narrativos às suas possíveis origens históricas, invoco-as, contudo, para não esquecer. Para não esquecer que as universais obras do bardo não deixam de ter sido escritas num tempo e num espaço.

Para não esquecer que embora a nossa sensibilidade contemporânea tenda a aberrar contra o exercício da adaptação “infiel”, é adaptando e alterando a História, ou histórias várias, que Shakespeare escreve algumas das suas mais famosas peças.

Para não esquecer que é para o presente que Shakespeare parece ter escrito *Macbeth* – ele invoca matéria histórica não para a venerar ou confirmar, mas como pretexto para pensar questões que o seu presente lhe levanta.

E se hoje, com uns 400 e poucos anos, esta peça-que-não-é-só-escocesa nos continua a dizer alguma coisa, agradeçamos ao teatro isabelino, e jacobita, e respeitemos a vontade do autor: Façamos arte contemporânea.

Macbeth é um rebuscado exercício formal de domínio da poesia

Pasmem-se, pois se o homem era letrado não ia escrever assim de qualquer maneira.

Que um texto deixe de ser literatura e passe a ser teatro é considerado responsabilidade do ator. E o é, que remédio. Mas também é responsabilidade do dramaturgo.

Se se escreve para teatro no século XVII, sabe-se à partida um par de coisas: sabe-se que se está a escrever um texto para ser dito, e ouvido, mais do que lido. Que se está a escrever, por exemplo, em contextos com meios muito limitados, como é o caso das tecnologias teatrais disponíveis há quatro séculos atrás. E logo, está-se a escrever um texto que precisa de executar muitos mecanismos dramatúrgicos que, hoje, já podem depender do cenário, da luz, do som amplificado, da maquinaria, de projeção, mas que na altura não podiam.

Assim, o uso que Shakespeare faz de vários mecanismos literários, como escrever em verso, escrever em prosa, rimar ou cumprir métricas, não é um uso meramente literário. Não são simples adornos. São formas que enformam e criam realidades em palco, e que no-las comunicam.

Comecemos pelo pentâmetro iâmbico. Santinho. Obrigada. Por favor, não desista de ler aqui, eu juro que isto pode ser giro. O pentâmetro iâmbico é uma métrica composta por cinco iampos – está no nome e tudo! Penta, do grego *pén-te*, significa cinco. Metro, do grego *metrón*, significa medida, ou métrica. Iâmbico é porque é composto por iampos, pronto. Um iambo é um par de sílabas, onde a primeira é átona (fraca, não acentuada) e a segunda é tónica (forte ou acentuada). Em termos sonoros, um iambo produz qualquer coisa deste género:

da-DUM

Assim, um pentâmetro iâmbico são 5 pares de sílabas alternando, fracas e fortes:

da-DUM da-DUM da-DUM da-DUM da-DUM

É uma forma comum na poesia inglesa, mas em português pode ser sofrível e torna-se formalmente muito mais endoidecedora de cumprir. Um dos raros exemplos de um verso destes funcional em português tinha, claro, de ser do Camões:

o – A/mor – É / fo-GO / que – AR/de – SEM / se – VER









Simplificando: é o ritmo a que bate o nosso coração, se contarmos de 10 em 10 (e não padecermos de arritmia).

É uma métrica ritmada, cavalgante, ascendente. Raras são as personagens aristocráticas que em Shakespeare falam de outra forma (exceto quando se disfarçam, claro). Por convenção, transmite ao público elevação (ou transmitia). É, em *Macbeth*, a estrutura base do discurso (e logo, do pensamento). Importa dizer que, em Shakespeare, esta métrica é tendencialmente composta em verso branco – ou seja, sem rima.

Se excessivamente rimado, o pentâmetro iâmbico soa muito floreado, talvez tolo ou meloso. Para poesia amorosa, estará ótimo. Mas no teatro, pede alguma sobriedade. Menos é mais.

Isso permite, desde logo, que quando a rima surge possa cumprir alguma função dramática. Por exemplo, muitos finais de cena rimam os últimos dois versos, ou mais. Vejamos o final da cena II do primeiro ato:

DUNCAN

Nunca mais esse Senhor de Cawdor
Nos ultraja. Manda-o executar,
Com a traição não se compadece.
E entrega o seu título a **Macbeth**.

ROSS

Agora mesmo **vou**.

DUNCAN

O que ele perdeu, Macbeth **ganhou**.

Este dois pares de rimas destacam-se, permitindo ao espectador perceber pela audição que algo se enfatizou. Permite não só que o final da cena seja mais cha-RAM, dramática, wow!, como

permite que o espectador tenha na rima a pista sonora de que a cena acabou, e outra começará. Sinalização bem útil, na ausência de variações luminosas ou de alguma mudança de cenário, por exemplo.

Mas o pentâmetro iâmbico não é a única métrica empregue em *Macbeth*. As bruxas, por exemplo, falam em tetrâmetro trocaico. HAHAAHAHAHA. Não vamos entrar por aí outra vez. O importante é: quando as bruxas falam, usam versos mais curtos do que o pentâmetro iâmbico. E os pares de versos rimam quase todos. Eis o início do espetáculo (bom, do texto shakespeariano, porque o espetáculo de hoje começa de outra forma):

PRIMEIRA BRUXA

Quando voltamos a ver-nos, as **três**?

À chuva, com raios, trovões tal**vez**?

SEGUNDA BRUXA

Assim que o alvoroço term**ine**,

E que a batalha se perca e gan**he**,

TERCEIRA BRUXA

Ainda antes que o sol se eclipse.

PRIMEIRA BRUXA

Onde?

SEGUNDA BRUXA

Na charneca, enquanto anoite**ce**.

TERCEIRA BRUXA

É aí que encontraremos Mac**beth**.

PRIMEIRA BRUXA

Chama-me o meu **gato**.

SEGUNDA BRUXA

Reclama-me o meu **sapo**.

TERCEIRA BRUXA

Já!

TODAS

O bonito é feio, o feio é bon**ito**,

Pairam na névoa, e no ar mal**dito**.

Esta variação da regra provoca vários efeitos. Desde logo, os versos mais curtos criam uma linguagem menos solene, mais ágil. E o uso quase constante da rima torna o texto continuamente cantado. Isto permite, basicamente, que as bruxas sejam muito estranhas. Falam num ritmo e num registo só seus. Cantam tudo, como se tudo fosse um feitiço. Esta forma particular de as pôr a falar distancia-as da realidade do público, colocando-as num lugar místico ou mágico, e distancia-as também dos restantes personagens da peça.

Mas nem só de poesia se faz o teatro. Às vezes, é bem prosaico. O verso impõe um ritmo próprio, enquanto a prosa é livre de não cumprir ritmo nenhum. O contraste pode mostrar diferenças,

por exemplo, de classe. Por regra: os ricos falam em verso, e os pobres em prosa, como o Porteiro (que nesta encenação, é a porteira/camareira/mensageira, porque uma vez em Roma, sê romana, e em Lisboa, aperta o cinto que as rendas estão altas e nem o Teatro Nacional D. Maria II passa incólume).

O porteiro fala em prosa. E se por um lado isso é uma marca de classe, por outro também aproxima a linguagem do público (que mesmo no caso dos nobres, não falariam em verso no dia a dia). A cena do porteiro tem outra particularidade, que é auxiliada pela prosa e seria menos evidente num verso longo: é cómica. Numa outra cena, Lady Macduff conversa com a sua criança sobre o desaparecimento do seu marido, e fá-lo em prosa. Aqui, a prosa não é uma marca de classe, mas ajuda, como no porteiro, a tornar a cena mais próxima da realidade do público, e auxilia a comicidade de parte da conversa. Ambas as cenas precedem momentos de alta tensão: a cena do porteiro precede a descoberta do assassinato do rei, e a conversa de Lady Macduff com o seu filho precede o assassinato de ambos. A prosa parece aqui servir para permitir algum alívio da tensão da peça, tanto cómico como formal, mesmo antes desta voltar a escalar.

Alonguei-me nesta exploração da formalidade textual da peça para tentar demonstrar que o uso que é feito destas regras de escrita serve o teatro, e não só a literatura. O teórico canadiano especialista em comunicação, Marshal McLuhan, disse uma vez: «O meio [de comunicação] é a mensagem.» Esta frase assombra-me. Esta frase acompanha-me na desmontagem da retórica do diabo. Esta frase torna-me cética das boas intenções que proverbialmente enchem o inferno. Esta frase ensinou-me o valor da forma sobre o conteúdo. E tudo isto me ensinou a ler e ouvir Shakespeare com mais atenção, e até prazer. Porque nada é por acaso. E que as há, há.

Macbeth é uma peça machista e misógina

Pasmem-se. Pois se o autor era do século XVI e, alegadamente, um homem, a peça ia ser o quê? *Woke*?

As bruxas são mulheres, mas têm barba (sim, barba, não é aqueles pelinhos-d'avó que saem com a pinça). Junto com serem enfezadas, mal vestidas, terem dedos escanzelados e lábios descarnados, é graças à barba que «escapam à classificação». Outras características, como roupa preta, chapéus bicudos, corcundas, ou narizes aquilinos (dignos de caricaturas antisemitas de tradição europeia) é preconceito vosso, mesmo. O Shakespeare limita-se a ser transfóbico – quem tem medo da mulher barbuda?

E são as bruxas que, junto com a Lady Macbeth, costumam ser responsabilizadas pelas ações de Macbeth. Porque são elas que lhe mostram o futuro aliciante da coroa, levando-o a matar Duncan.



Porque são elas que o enganam e causam a sua morte, fazendo-o crer que é invencível. E é giro pensar que elas nunca disseram “mata o Duncan” ou “és invencível”. Elas descrevem o futuro, em rimas e metáforas. E eu acho que ele ouviu o que queria ouvir, como dizia a minha avó. A culpa é de quem afinal, do oráculo ou do herói?

O Macduff é um grande machão, mas também chora. É curioso pensar que Macduff, quando chega à batalha onde mata Macbeth, está simbolicamente livre de feminilidade. É aí que ele revela que nasceu de cesariana (ou «Foi arrancado do ventre da mãe/Antes do tempo», que é uma forma muito mais machona de pôr a coisa), vindo então cumprir a profecia das bruxas: «Ninguém que nasceu de uma mulher/Pode causar qualquer dano a Macbeth!». A mulher dele está morta e ele não «nasceu de mulher». É nesta ausência simbólica de mulheridade que consegue matar o tirano. Contudo, quando o informam da morte da mulher e dos filhos, parece abalado. Malcolm, com quem planeia atacar Macbeth, diz-lhe «Tens de retaliar, como um homem» E Macduff riposta: «Sem dúvida. No entanto, também/Tenho de o sentir como um homem.»

“Lady Macbeth” é uma entrada no Dicionário de Inglês de Oxford. Macbeth não. Descreve uma mulher má, poderosa, manipuladora. Está ligada à interpretação da peça que diz que Macbeth no fundo é bonzinho (ou pelo menos não é horroroso), e se não fosse a influência e a manipulação da sua mulher, nunca teria cometido o crime donde toda a tragédia se desenrola. A culpa, sempre que possível, é de uma mulher. *Macbeth* é uma peça escrita no início do reinado de Jaime I de Inglaterra. Ou dito de outra forma: Macbeth é escrito depois do fim do reinado de Isabel I de Inglaterra. Já se volta a poder dizer: uma mulher poderosa é uma coisa perigosa. Porque uma mulher que ousa fazer “coisas d’homem”

é uma coisa perigosa. Será Lady Macbeth tão simplesmente uma rainha má?

Ela própria parece relacionar a ideia de “mal” com a masculinidade. Quando se tenta encher de coragem para o assassinio do rei, pede «espíritos (...) Desamarrem-me deste meu sexo/E encham-me (...) da mais monstruosa crueldade» O “seu sexo” e a crueldade são-lhe incompatíveis. E quando Macbeth “hesita” (será?), é com a masculinidade (sob perigo de emasculação) que ela parece repor-lhe a determinação: «Quando ousaste escrever-me, aí sim/ Pode-se dizer que foste viril./E poderias ser mais ainda,/passando das palavras aos atos.» Neste casal, a ideia de que as mulheres são emocionais e os homens racionais pode ser lida como invertida, com Macbeth queixando-se de ter «a mente cheia de escorpiões!» entre outros choramingos, e Lady Macbeth apresentando uma frieza técnica, por exemplo, face às mãos ensanguentadas: «Um pouco de água e ficamos limpos/Deste feito. Vês, como é tão simples?»

E contudo, ela também pode ser lida como paradigma do que o patriarcado espera de uma mulher: devota ao seu marido. Em nenhum momento ela articula alguma ambição pessoal: nunca a vemos sonhar com ser rainha, por exemplo. Ela sabe o que o marido deseja e incentiva-o a lá chegar. Manipuladora ou cuidadora?

Na cena 1 do último ato, ela está a sofrer de sonambulismo, tentando lavar sangue invisível das mãos. Tende-se a interpretar este momento como uma admissão de culpa e quando, algumas cenas depois, sabemos que se suicidou, supõe-se que foi da culpa. Sensibilizei-me, contudo, com uma proposta da académica shakespeariana Emma Smith, que diz que a verdadeira tragédia da Lady Macbeth é perder o marido. Na carta que lhe escreve, Macbeth descreve-a como “amada companheira da minha grandeza”. É em conjunto que planeiam e executam o assassinato de Duncan (sendo ela o cérebro da operação). E depois Macbeth age sozinho. É sozinho que manda matar Banquo e o seu filho Fleance. É sozinho que manda matar a família de Macduff (durante o sonambulismo, Lady Macbeth questiona-se «O senhor de Fife [Macduff] tinha mulher: onde é que ela está?»). A proposta de Smith é que não é a culpa que ela não aguenta: é a solidão.

Uma “mulher” e um “homem” são, em Macbeth, categorias contestadas e em reflexão. Isso pode cumprir mecanismos dramáticos, como pode ser o caso das bruxas. Isso pode acrescentar complexidade, como pode ser o caso de Macduff. Isso pode esticar ou encolher os limites dessas categorias, pensando em voz alta sobre o que pode significar transpô-los ou habitar as suas fronteiras, como pode ser o caso de Lady Macbeth. Façam com isto o que quiserem. O Shakespeare, por exemplo, fez teatro.

Macbeth é

Pasmem-se.

Macbeth é a tragédia mais curta de Shakespeare, e a mais direta: não há pequenas narrativas internas ou narrativas paralelas, apenas a história que está a ser contada a desenrolar-se a todo o instante. Enquanto Hamlet é uma peça da hesitação («oh homem cala-te e faz alguma coisa!»), Macbeth é uma peça da ação («oh homem pára dois segundos para pensar um bocado!»). Macbeth é um tratado sobre a culpa. Macbeth é uma reflexão sobre a Tirania. Macbeth é uma crítica da ambição. Macbeth é uma tragédia da consciência. Macbeth será todas essas coisas e outras tantas. Mas do que é que Macbeth precisa? Isso ninguém lhe pergunta.

Segundo Pedro Penim, precisa de imaginar. Do latim *imaginari*. De imagem. Imaginar como o ato de conceber o que não é, a partir da produção de imagens.

Macbeth é veloz não só pelo imparável encadeamento de acontecimentos, mas porque cada acontecimento chega antes de acontecer: quando é imaginado. E são essas imagens que motivam a ação: Macbeth mata Duncan porque imagina esse assassinato. Macbeth ambiciona a coroa porque se imaginou com ela. Macbeth não vê fantasmas porque sente culpa: Macbeth sente culpa porque vê fantasmas. A imagem precede sempre a ação.

E depois há o mal. *Macbeth* é uma peça onde podemos ver pessoas más a fazer coisas más. Mas Shakespeare não se limitou a mostrar-nos um regicida a matar – isso nem vemos. Mostrou-nos um regicida a reflectir, a ponderar, a fraquejar, a almejar – a imaginar. E é esse o foco desta encenação. A capacidade de imaginar um ato antes da sua execução. A capacidade de desejar a imagem que vimos, mesmo quando nos horroriza. A vertigem do poder que é perceber que a imagem que imaginei, posso-a tornar realidade. Um ato profano de criação, imaginar. A realidade não lhe passa incólume.

Para o bem, ou para o mal, imaginar é o que o teatro é. E talvez por isso a escolha de reabrir este teatro com este espetáculo não seja antiquada. Talvez antecipe o futuro, um pouco. E talvez nos possa relembrar a importância da imaginação, bem como os seus perigos, e no meio, algum do seu prazer. E entre o passado e o futuro, o bem e o mal, o feio e o bonito, aqui temos uma peça. Essa coisa que é tão presente quanto a quisermos imaginar. Bom espetáculo.

QUEM SOMOS

Conselho de Administração
**Rui Catarino, Sofia Campos,
Susana Melo**

Direção Artística
Pedro Penim

Adjunto da Direção Artística
Luís Sousa Ferreira

Assessoria à Direção Artística
Sandra Azevedo

Elenco Residente
João Grosso, José Neves

Apoio à Direção

Secretariado
Marina Almeida Ricardo

Motorista
Filipe Guerreiro

Direção Administrativa
e Financeira
Salomé Jesus

Adjunto da Direção
e Controlo de Gestão
Díogo Pinto

Contratação Pública
**Helena Soares (coord.),
Carolina Santos**

Contabilidade
**Alda Batista, Carolina Lemos,
Sophie Tomás**

Tesouraria e Compras
Eulália Ribeiro, Sofia Ventura

Recursos Humanos
**Lélia Calado, Luísa Araújo,
Madalena Domingues**

Direção de Cena
Anaísa Guerreiro

Diretoras/es de Cena
**Carlos Freitas (coord.),
Andreia Mayer,
Catarina Mendes,
Isabel Inácio, Pedro Leite,
Soraia Gonçalves**

Guarda-roupa
**Aldina Jesus (coord.),
Ana Martins, João Pinto,
Sílvia Galinha**

Auxiliares de Camarim
**Carla Rodrigues, Nácia
Gama, Paula Miranda**

Adereços
Nuno Costa

Estagiária
Maria Saúde

Direção de Comunicação
e Marketing
João Pedro Amaral

Imprensa e Coordenação
da Direção
Élia Teixeira

Digital
**Débora Grave,
Joana Bonifácio,
Joana Rebelo**

Edição de Conteúdos
Diogo Seno

Produção de Comunicação
Catarina Freire

Assistente da Direção
Paula Martins

Direção de Documentação
e Património
Cristina Faria

Edições e Produção Executiva
Patrícia Romão

Biblioteca | Arquivo
**Catarina Pereira,
Vera Azevedo**

Livraria
**Maria Sousa,
Ricardo Cabaça**

Acervo
Rita Carpinha

Direção de Manutenção
Susana Dias

Coordenação da Direção
Albertina Patrício

Manutenção Geral
**Raul Rebelo (coord.),
Eduardo Chumbinho,
Tiago Trindade**

Sistemas de Informação
**Carlos Dias (coord.),
Nuno Viana**

Limpeza
Ana Paula Costa

Direção de Produção
Carla Ruiz

Adjunto da Direção
Pedro Pires

Produção Executiva
**Bruna Antonelli,
João Lemos,
Paula Fernandes,
Pedro Pestana,
Rita Forjaz, Sara Caeiro**

Coordenação de Projetos
Internacionais
Eva Nunes

Direção de Relações Externas
e Frente de Casa
Ana Ascensão

Parcerias, Desenvolvimento
e Fundraising
**Joana Grande,
Soraia Salvador**

Mediação e Projetos
de Continuidade
**Carolina Villaverde Rosado,
Daniela Matos,
Léa Prisca López,
Maria João Santos,
Mariana Gomes,
Teresa Flório**

Avaliação e Monitorização
Patrícia Silva Santos

Bilheteira
**Rui Jorge (coord.),
Carla Cerejo,
Sandra Madeira**

Direção Técnica
Rui Simão

Adjunto da Direção
Frederico Godinho

Coordenador
de Montagem Técnica
Daniel Varela

Maquinaria e Mecânica
de Cena
**Paulo Brito (coord.),
Jorge Aguiar,
Lindomar Costa,
Marco Ribeiro,
Miguel Carreto**

Iluminação
**Feliciano Branco (coord.),
André Teixeira, Cláudio Marto,
Filipe Quaresma,
Gonçalo Morais,
Luís Lopes**

Som/Audiovisual
**João Neves (coord.),
André Dinis Carrilho,
João Francisco Silva,
João Proença,
Margarida Pinto,
Rui Dâmaso**

Assistente das Direções
Técnica e de Cena
Sara Villas

Motorista
Carlos Luís

Fiscal Único
**Amável Calhau &
Associados, SROC, Lda.**

A SEGUIR

27 a 31 mai
qua e qui, 20h · sex, 21h
sáb, 19h · dom, 16h

Teatro Nacional D. Maria II
Sala Estúdio



O último telefone público de Lisboa

criação
Keli Freitas

AGENDA

O último telefone público de Lisboa

criação Keli Freitas

Sala Estúdio

23 — 27 set

Sumário: Auto da Barca do Inferno

direção artística e texto

Raquel Castro

a partir de Gil Vicente

Sala Estúdio

8 — 31 out

Desver

criação Joana Craveiro /
Teatro do Vestido

Salão Nobre

23 — 25 out

Festa

criação Gonçalo Amorim,
Marcio Abreu

Sala Estúdio

6 — 14 nov

Mecenas



Parceiros



Parceiros de Programação



Apoio

