

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**PARALELISMOS E PERPENDICULARIDADES EM DOIS CENÁRIOS  
DE STÉPHANE ALBERTO:  
*MACBETH E A TRAGÉDIA DE MACBETH***

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO – ESPECIALIZAÇÃO EM DESIGN DE CENA

**Beatriz Grácio Santos**

Lisboa, setembro de 2023

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**PARALELISMOS E PERPENDICULARIDADES EM DOIS CENÁRIOS  
DE STÉPHANE ALBERTO:  
*MACBETH E A TRAGÉDIA DE MACBETH***

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

por

Beatriz Grácio Santos

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - Especialização em Design de Cena, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Marta Cordeiro, Professora Adjunta do Departamento de Teatro.

Lisboa, setembro de 2023

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho ao meu avô António Grácio, que me apoia em tudo, lá de cima.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao Luís, o meu parceiro que está sempre ao meu lado e que torna tudo mais fácil.

Agradeço aos meus pais, Anabela e Eliseu e à minha irmã Teresa, pelo apoio incondicional.

Agradeço ao Stéphane Alberto que aceitou o meu estágio de braços abertos e esteve sempre pronto para ensinar e ajudar.

Agradeço à professora orientadora Marta Cordeiro pela confiança depositada em mim, pelo apoio, pela paciência, por todas as revisões feitas ao texto e por todo o auxílio.

Agradeço à professora coorientadora Mariana Sá Nogueira que me aconselhou e incentivou a escolher este estágio.

Agradeço à Tatiane Oliveira e à Daniela Cardante que tornaram o estágio ainda mais divertido.

Agradeço ao Bruno Bravo, ao Alexandre Costa, ao Sérgio Delgado e a todos os restantes membros da companhia Primeiros Sintomas e da produção *A Tragédia de Macbeth*.

A todos os amigos que se interessaram, colaboraram e deram-me forças para avançar.

E a todos os outros que, de uma forma ou outra, contribuíram para a conclusão deste trabalho.

## RESUMO

O presente relatório de estágio centra-se na observação e investigação do método de trabalho e de dois dispositivos cénicos de Stéphane Alberto, cenógrafo, aderecista, figurinista e professor na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). Através de um estágio curricular enquanto assistente de Stéphane Alberto para a criação do dispositivo cénico, adereços e figurinos para o espetáculo *A Tragédia de Macbeth*, apresentado no Centro de Artes de Lisboa, em janeiro de 2023; seguido de entrevistas e de pesquisas acerca da companhia teatral Primeiros Sintomas, da qual o cenógrafo faz parte desde a sua fundação em 2001, procurou-se examinar as semelhanças e as diferenças entre duas adaptações da mesma peça de William Shakespeare, *Macbeth* (1606), em *Macbeth* (2007), uma coprodução Teatro da Trindade/ Inatel e Produções Próspero e n' *A Tragédia de Macbeth* (2023), uma produção Primeiros Sintomas, ambas com cenografias de Stéphane Alberto e encenações de Bruno Bravo, fundador da mesma companhia. Os resultados obtidos nesta pesquisa evidenciam os desenvolvimentos na encenação de Bruno Bravo e na plasticidade e harmonia dos cenários de Stéphane Alberto.

A este documento soma-se dois apêndices: um breve vídeo *behind-the-scenes* que mostra o processo de trabalho de Stéphane Alberto para o espetáculo *A Tragédia de Macbeth* e um “manual de instruções”, que ilustra algumas das situações do estágio e do método de trabalho de Stéphane Alberto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro, Design de Cena, Primeiros Sintomas, *Macbeth*, William Shakespeare, Stéphane Alberto.

## ABSTRACT

This internship report focuses on the observation and investigation of the working method and two scenic devices of Stéphane Alberto, set designer, props and costume designer and professor at Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). Through a curricular internship as Stéphane Alberto's assistant for the creation of the scenic device, props and costumes for the theater show *The Tragedy of Macbeth*, presented at the Lisbon Arts Center in January 2023; followed by interviews and research about the theater company Primeiros Sintomas, where the set designer has been part of since its foundation in 2001, we sought to examine the similarities and differences between two adaptations of the same play by William Shakespeare, *Macbeth* (1606), in *Macbeth* (2007), a co-production Teatro da Trindade / Inatel and Produções Próspero and in *A Tragédia de Macbeth* (2023), a Primeiros Sintomas production, both with set designs by Stéphane Alberto and staged by Bruno Bravo, founder of the same company.

To this document are a short behind-the-scenes video that shows the working process of Stéphane Alberto for the show *The Tragedy of Macbeth* and a “instruction book” which illustrates some of the situations of the stage and the working method of Stéphane Alberto.

**KEYWORDS:** Theater, scenic design, Primeiros Sintomas, *Macbeth*, William Shakespeare, Stéphane Alberto.

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

CAL – Centro de Artes de Lisboa

ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	10
OBJETIVOS E MOTIVAÇÕES.....	12
DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DO RELATÓRIO .....	13
1. COMPANHIA PRIMEIROS SINTOMAS .....	14
2. MACBETH, DE WILLIAM SHAKESPEARE .....	20
2.1. A VIDA DO DRAMATURGO .....	20
2.2. A TRAMA.....	23
3. <i>A TRAGÉDIA DE MACBETH</i> , DA COMPANHIA PRIMEIROS SINTOMAS .....	29
4. ANÁLISE DOS DISPOSITIVOS CÉNICOS DE <i>MACBETH</i> E D' <i>A TRAGÉDIA DE MACBETH</i> .....	37
5. REGISTOS DO ESTÁGIO .....	45
5.1. STÉPHANE ALBERTO.....	45
5.2. PROCESSO E DESENVOLVIMENTO DA PROPOSTA CENOGRÁFICA E DE FIGURINOS PARA <i>A TRAGÉDIA DE MACBETH</i> .....	49
CONCLUSÃO .....	54
BIBLIOGRAFIA .....	55
FILMOGRAFIA .....	57
ANEXO I FOLHA DE SALA .....	58
ANEXO II ENTREVISTA A BRUNO BRAVO .....	60
ANEXO III ENTREVISTA A STÉPHANE ALBERTO .....	76
ANEXO IV ENTREVISTA A ALEXANDRE COSTA .....	87

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Pinocchio</i> (2016), de Primeiros Sintomas, fotografia de Sérgio Lemos. <a href="https://www.cardapio.pt/teatro/29577-teca-apresenta-pinocchio-de-bruno-bravo/">https://www.cardapio.pt/teatro/29577-teca-apresenta-pinocchio-de-bruno-bravo/</a> .....	15
Figura 2 – <i>Retrato de Chandos</i> , William Shakespeare, autor desconhecido, c. 1610. <a href="https://pt.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_Chandos">https://pt.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_Chandos</a> .....	18
Figura 3 – Esboço do dispositivo cenográfico. Stéphane Alberto (novembro 2022).....	28
Figura 4 – Fotografia do dispositivo cenográfico de Stéphane Alberto. ©Sérgio Lemos (janeiro 2023).....	29
Figura 5 – Coroa de Stéphane Alberto. / Fotografia de ©Sérgio Lemos (janeiro 2023).....	30
Figura 6 – Adereços de Stéphane Alberto. / Fotografia de ©Sérgio Lemos (janeiro 2023)..	30
Figura 7 – A Tragédia de Macbeth (2023) Fotografia de cena. Fotografia de ©Sérgio Lemos.....	32
Figura 8 – A Tragédia de Macbeth (2023) Fotografia de cena. Fotografia de ©Sérgio Lemos.....	32
Figura 9 – <i>The Tempest</i> (2021), Robert Wilson. Fotografia de ©Gergana Damianova. <a href="https://robertwilson.com/the-tempest">https://robertwilson.com/the-tempest</a> .....	38
Figura 10 – <i>Macbeth</i> (2007) Frame de cena.....	38
Figura 11 – <i>Macbeth</i> (2007) Frame de cena.....	39
Figura 12 – Maria Madalena em Arrebatamento (1606). Caravaggio <a href="https://www.wikiart.org/pt/caravaggio/maria-madalena-em-arrebatamento-1606">https://www.wikiart.org/pt/caravaggio/maria-madalena-em-arrebatamento-1606</a> .....	40
Figura 13 – A Tragédia de Macbeth (2023) Fotografia de cena. Fotografia de ©Sérgio Lemos.....	40
Figura 14 – <i>Scarface</i> (1983) Brian de Palma <a href="https://www.looper.com/273127/what-really-killed-tony-montana-in-scarface/">https://www.looper.com/273127/what-really-killed-tony-montana-in-scarface/</a> .....	42
Figura 15 – A Tragédia de Macbeth (2023) Fotografia de cena. Fotografia de ©Sérgio Lemos	
Figura 16 – Stéphane Alberto, na preparação dos manequins para o espetáculo <i>Pinocchio</i> (2016), fotografia de ©Sérgio Lemos. <a href="https://www.dgartes.gov.pt/pt/entidade/1143">https://www.dgartes.gov.pt/pt/entidade/1143</a> .....	43
Figura 17 – Cenário 3D produzido em SketchUp. Beatriz Santos (dezembro 2022).....	47
Figura 18 – Fase de vestir manequins (dezembro 2022).....	48
Figura 19 – Fase de patinar espadas (dezembro 2022).....	48

Figura 20 – Montagem do cenário para <i>A Tragédia de Macbeth</i> (2023) .....	49
Figura 21 – Tiragem do molde do busto em alginato (janeiro 2023).....	49
Figura 22 – Busto em gesso (janeiro 2023).....	49
Figura 23 – Busto finalizado em cena. Fotografia de ©Sérgio Lemos (janeiro 2023) .....	50
Figura 24 – <i>A Tragédia de Macbeth</i> (2023) Fotografia de cena. Fotografia de ©Sérgio Lemos.....	51

## INTRODUÇÃO

O texto que aqui se apresenta está inscrito no âmbito do Mestrado em Teatro, na especialização em Design de Cena, na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, na vertente de “Relatório de Estágio”.

Este documento apresenta os resultados do estágio curricular realizado com Stéphane Alberto, cenógrafo, aderecista, figurinista, professor na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) e membro da companhia Primeiros Sintomas. O estágio decorreu entre outubro e fevereiro de 2023, na oficina-ateliê do cenógrafo, em Alcochete e no Centro de Artes de Lisboa (CAL) e consistiu na aprendizagem de novas tecnologias para a criação de adereços; no acompanhamento e auxílio a Stéphane Alberto, como às suas assistentes Tatiane Oliveira e Daniela Cardante, nas diferentes tarefas propostas pelo cenógrafo, desde a fase de conceptualização até à fase de desmontagem do cenário em palco do espetáculo *A Tragédia de Macbeth*, uma produção Primeiros Sintomas, com direção e encenação de Bruno Bravo, apresentado em janeiro de 2023.

Pretende-se, com este relatório, dar a conhecer alguns dos trabalhos mais significativos de Stéphane Alberto, realizados com a sua companhia Primeiros Sintomas, desde 2001. De igual forma, e após uma introdução à peça original *Macbeth* (1606), escrita por William Shakespeare, procura-se, numa ótica cenográfica, comparar o espetáculo referido anteriormente com o espetáculo *Macbeth* (2007)<sup>1</sup> apresentado no Teatro da Trindade, com cenografia de Stéphane Alberto e encenação de Bruno Bravo.

Como complemento ao relatório, apresenta-se um vídeo de *behind-the-scenes*, com filmagens da oficina de Stéphane Alberto e dos bastidores da produção e um pequeno manual de instruções com ilustrações acerca do percurso do estágio e do processo criativo de Stéphane Alberto, este último usando algum humor, qualidade cara a Stéphane Alberto. Estes elementos foram entregues em conjunto com o relatório.

---

1. O espetáculo *Macbeth*, de 2007, foi visualizado através de uma gravação feita em VHS, cedida pelo Teatro da Trindade.

Em anexo encontra-se a folha de sala do espetáculo *A Tragédia de Macbeth* (2023) e as transcrições das entrevistas realizadas aos membros residentes da companhia Primeiros Sintomas: Stéphane Alberto, Bruno Bravo, cofundador da companhia e Alexandre Costa, desenhador de luz.

## OBJETIVOS E MOTIVAÇÕES

A oportunidade de realizar um estágio tão completo, do ponto de vista das tecnologias, responsabilidade e durabilidade, deu-se graças à ajuda da Professora Mariana Sá Nogueira na escolha do estágio e graças à gentileza de Stéphane Alberto. As motivações de realizar um estágio com o cenógrafo, prendem-se com o facto de a autora desejar ter mais conhecimento e prática na área de Design de Cena e de Stéphane Alberto ser um artista multidisciplinar, com uma vertente muito prática e com uma carreira longa e prolífera em várias áreas, como no cinema, publicidade e teatro. A disponibilidade de Stéphane Alberto contribuiu para a obtenção prática de tecnologias de cenografia, adereços e figurinos e, ainda, da sua experimentação em palco, incluindo aprendizagens sobre a montagem e desmontagem de cenários.

O objetivo deste trabalho foi analisar o processo e a evolução dos dispositivos cenográficos de Stéphane Alberto ao longo dos anos da sua carreira, tendo em especial atenção dois espetáculos que este realizou sobre a mesma peça de Shakespeare, *Macbeth*, a fim de descobrir a relação entre os dois dispositivos cénicos. Procurou-se entender a peça *Macbeth* (1606), analisar os espetáculos comparados e complementar a pesquisa com bibliografia existente.

## DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DO RELATÓRIO

O capítulo 1 dedica-se à descrição dos objetivos e motivações que levaram a concretizar o estágio que aqui se trata.

O capítulo 3 desenvolve a história da companhia teatral Primeiros Sintomas. Refere os seus membros e os espetáculos mais relevantes para o objeto de estudo deste relatório.

O capítulo 4 introduz a vida do dramaturgo William Shakespeare, para depois apresentar a trama de *Macbeth* (1606), que os Primeiros Sintomas adaptaram e, depois, encenaram o espetáculo *A Tragédia de Macbeth* (2023).

Seguidamente, apresenta-se, no capítulo 5, a adaptação do espetáculo *A Tragédia de Macbeth* (2023), os motivos que levaram a companhia a encenar esta peça e o processo dos mesmos. Narra-se a história, descrevem-se os figurinos, o cenário do espetáculo e as referências usadas.

O capítulo 6 é dedicado à análise dos dispositivos cénicos de *Macbeth* (2007) e d'*A Tragédia de Macbeth* (2023), ambos produzidos por Stéphane Alberto. Relata-se o espetáculo *Macbeth*, apresentado em 2007 no Teatro da Trindade. Comparam-se escolhas visuais, os figurinos, os adereços e as encenações de Bruno Bravo, tirando partido da peça original e de adaptações desta para cinema, recorrendo à apresentação de fotografias quando necessário.

O capítulo 7 é dedicado ao cenógrafo Stéphane Alberto, onde se explica o seu processo para o desenvolvimento da proposta cenográfica e figurinos para *A Tragédia de Macbeth* (2023) e relatam-se os momentos do estágio curricular.

Termina-se o relatório com uma conclusão que reflete sobre os aspetos mais importantes do estágio e do objeto de estudo.

## 1. COMPANHIA PRIMEIROS SINTOMAS

A Associação Cultural Primeiros Sintomas foi fundada em 2001, por Bruno Bravo, Alejandra Alem e Sandra Faleiro, como forma de dar liberdade às vontades criativas do grupo, sem imposições de outrem e, assim, dar continuidade a uma linha de trabalho com uma estética já muito própria e peculiar.

Bruno Bravo conheceu Stéphane Alberto nos anos 90, altura em que criaram uma banda de rock chamada Canal Caveira. Mais tarde, seguiram a mesma área de formação, o Teatro. Bruno Bravo fez a licenciatura no ramo de Atores e Stéphane Alberto, no ramo de Design de Cena, na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde, hoje em dia, os dois são professores. Depois, Bruno Bravo seguiu o seu rumo trabalhando muitos anos na companhia Artistas Unidos onde aprendeu, com Jorge Silva Melo (1948 – 2022), a ver o teatro de um modo diferente: “o Jorge Silva Melo funcionou como uma espécie de antídoto à minha experiência como aluno no Conservatório.” (Vieira et al., 2012, p. 34); enquanto Stéphane foi desenvolvendo trabalho em pintura cenográfica, construção de adereços, escultura e cenografia em vários departamentos: em televisão, em cinema, em publicidade e no teatro. Depois, no início da carreira da companhia, Stéphane juntou-se aos Primeiros Sintomas para realizar a sua área plástica.

Ainda sem sede própria, a companhia estreou-se com o espetáculo *A'rosas suicidam-se*, a partir do texto *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, com encenação e interpretação de Bruno Bravo e Élvio Camacho. Em coprodução com o Teatro Experimental do Funchal apresentaram, segundo os mesmos: “uma anarquia narrativa em que se lançam frases, diálogos, rasgos, silêncios” (Bravo, Camacho, 2000), no Teatro Municipal Baltazar Dias, no Funchal, no Chapitô e no Teatro da Barraca, ambos situados em Lisboa.

Seguidamente, em conjunto com o escritor Miguel Castro Caldas foram produzindo espetáculos em espaços alternativos como na Associação Abril em Maio, a antiga Casa Conveniente, no Karnart, na sala estúdio do Teatro da Trindade e no Espaço Ginjal, um armazém em Cacilhas onde produziram, de 2008 a 2014, um festival bianual de teatro chamado *CURTAS*, que reunia vários criadores – incluindo Miguel Castro Caldas que “se estreou como ator num espetáculo encenado pelo Stéphane Alberto” (Vieira et al., 2012, p.46), onde exploravam funções diferentes das suas e textos novos, num espaço pouco convencional, na criação de espetáculos de curta duração em diferentes divisões do armazém.

Em 2010, com uma lotação de apenas vinte pessoas, o Espaço Ribeira, no Cais do Sodré, tornou-se casa para a companhia durante sete anos. Mas Bruno Bravo (Branco, 2017) explica que, nesse espaço, devido a variadas dificuldades, só conseguiram produzir três espetáculos e que este serviu muito mais como um espaço de acolhimento para outros criadores. No final de 2017, as proprietárias pediram-lhes que saíssem da Ribeira. Foi frustrante para a equipa largar um espaço que era tão importante, mas Bruno Bravo foi contactado pela artista Adriana Queirós, que tinha decidido sair e vender o futuro espaço da companhia, já remodelado e equipado pela artista – o Centro de Artes de Lisboa, na Rua de Santa Engrácia, em Santa Apolónia. Foi assim que, em 2018, com quinze anos de atividade e com quarenta e dois espetáculos realizados, os Primeiros Sintomas se mudaram para o CAL. Com essa mudança, veio uma grande quantidade de vantagens, não só provenientes do próprio auditório, que permitia albergar um público de oitenta pessoas numa sala de 6,84m de boca de cena e 13,39m de profundidade, com vários recursos técnicos disponíveis; como também das restantes salas que o espaço dispõe para aluguer, ensaios e acolhimentos e para cursos de atores e oficinas para crianças onde Bruno Bravo leciona desde então.

Trabalhando quase sempre com a mesma equipa: Stéphane Alberto como cenógrafo, aderecista e figurinista, Alexandre Costa como designer de luz (a partir de 2016) e Sérgio Delgado como designer de som, Bruno Bravo estreou, assim, o palco do CAL com a reposição do espetáculo *A história assombrosa de como o capitão Michel Alban perdeu o seu braço*, de Gaston Leroux que, em 2017, tinha apresentado no Espaço Ribeira. Apesar dos Primeiros Sintomas serem conhecidos como nómadas, Stéphane Alberto, revela que a companhia já não tem muito esse hábito, pois isso implica outra logística de produção, e exige orçamentos e apoios maiores.

Geralmente, não são espetáculos fáceis de levar para digressão, às vezes são elencos grandes, como por exemplo no Fantasma da Ópera. Fomos à Culturgest, em Lisboa, mas também fomos ao Teatro S. João, no Porto, com mais ou menos quinze pessoas em palco, e um camião TIR de cenário, portanto há sempre uma logística pesada a considerar. (Entrevista realizada a Stéphane Alberto, 2023)

É uma associação que conta, desde cedo, com muitas nomeações e prémios: em 2005, *Endgame*, peça adaptada de Samuel Beckett, foi considerado um dos dez melhores espetáculos desse ano pelo jornal *Expresso*, por João Carneiro; em 2007, *Foder e ir às compras*, foi destacado com o prémio da crítica pela Associação Portuguesa de críticos de

teatro, e no mesmo ano, *Repartição*, de Miguel Castro Caldas recebeu mais uma vez um lugar entre os dez melhores espetáculos desse ano, por Rui Pina Coelho, para o jornal *Público*.

O penúltimo espetáculo da companhia, *Hansel & Gretel* (2022) apresentado no CAL, onde esteve onze dias, recebeu o primeiro lugar para melhor peça teatral do mesmo ano, pelo jornal *Público*, por Rui Monteiro. Apesar do título remeter para o conto mundialmente conhecido dos irmãos Grimm, este espetáculo não tem um ambiente de fábula num tempo desconhecido, com os irmãos Hansel e Gretel a percorrer a floresta perdidos, e não tem uma casa de gomas e chocolate. Tem, ao invés, um cenário em que todos os seus adereços, cuidadosamente dispostos no palco, remetem para uma cave em plena guerra, no século XX, onde os personagens vivem abafados por traumas e personagens más e fantasmagóricas. Bruno Bravo, a partir do livro *Caderno Grande*, de Ágota Kristóf, do conto dos irmãos Grimm e de Ray Bradbury e Adelheid Wette, criou uma peça que provoca desconforto aos espectadores, sem precisar que a bruxa engorde os irmãos Hansel e Gretel ou os trate mal fisicamente. Bruno Bravo utiliza, sim, a palavra e o texto dito em uníssono pelos irmãos (João Pedro Dantas como Hansel e Rita Correia como Gretel) durante todo o espetáculo, para explicar a vida destes jovens traumatizados e imprudentes que continuam, mesmo passando fome e a serem negligenciados pela avó (Joana Campos), a lutar para sobreviver, segundo dizem na boca de cena simetricamente organizada.

Interessa-me imenso do ponto de vista de ritmo e palavra trabalhar essas hipóteses, por exemplo: a ideia de coro, de personagem múltiplo: no caso de Hansel & Gretel, são dois personagens diferentes que às vezes são o mesmo. É uma tentativa primária de pôr o teatro ao nível da afirmação, “o que é que eu estou a dizer”, e não tanto “quem sou eu que estou a dizer...” (Entrevista realizada a Bruno Bravo, 2023)

Segundo o crítico Rui Monteiro (2022), é possível observar nesta obra a exploração da beleza num texto que vive da sua densidade lírica. O encenador conta com os restantes atores, o homem da loja (António Mortágua), e quatro figuras femininas de diferentes idades a representar a avó má: Joana Campos, em segundo plano deitada numa maca, na fase em que se encontra doente e velha; Rita Silvestre, no fundo do palco, numa fase mais jovem; e Sofia Marques na cozinha, numa fase mais maternal. As três, em suspensão nas divisórias no palco, gritavam esporadicamente insultos aos jovens em uníssono e faziam movimentos automatizados e escassos, sem sair do mesmo sítio. A exceção é a vizinha louca, representada por Mafalda Jara, que entra em palco, a certa altura, próxima do fim do espetáculo, desnuda

e com os cabelos à frente do rosto, deambulando pelo espaço e que, no final, vai para dentro da banheira que estava por detrás dos irmãos.

Uma das grandes características da companhia é o texto ser o motor inicial que comanda sempre: “Para mim, a tradução é um texto novo, é aquilo que os atores vão dizer e o que as pessoas vão ouvir. (Entrevista realizada a Bruno Bravo, 2023) Outra é o interesse por recuperar textos clássicos.

No fundo entusiasmo-me tudo o que já está morto. Os autores estão mortos, já ninguém vai à ópera, ao ballet... Gosto imenso desta espécie de baú de coisas que ninguém pega por estarem a apanhar pó, mas que inspiram do ponto de vista estético, para o trabalho que desenvolvemos. (Entrevista realizada a Bruno Bravo, 2023)



Figura 1 - *Pinocchio* (2016) de Primeiros Sintomas/ Fotografia de ©Sérgio Lemos.

Textos clássicos abrem asas à imaginação e às mais variadas questões, “é impossível dar-lhes um sentido único”, diz Bruno Bravo (Vieira et al., 2012, p.37), não só ao público, como aos elementos da companhia que, procurando um objeto em comum, conseguem navegar nas suas estéticas e técnicas variadas.

Bruno Bravo, ao longo dos anos, tem desenvolvido um processo que, “há quem lhe chame *o brunismo*”, diz Stéphane Alberto. (Entrevista realizada a Stéphane Alberto, 2023) Recusa a banalização do movimento, como mostra em *Pinocchio* (2016), uma adaptação do texto de Carlo Collodi, apresentado no Maria Matos Teatro Municipal (Lisboa) e no Teatro Nacional São João (Porto). Com Carolina Salles como Pinocchio, António Mortágua como

Gepetto e Ivo Marçal como Palito, criou-se um espetáculo com pouco orçamento, o que deu a Stéphane a ideia de usar um coro de manequins antropomórficos com vozes gravadas (de Ana Brandão, Eduardo Breda, Inês Pereira, João Pedro Dantas, Miguel Sopas, Salomé Marques) como elemento cénico, e isso acabou por criar uma dúvida interessante no espectador. Graças à iluminação que Alexandre Costa desenha, onde há elementos na penumbra, o público fica na dúvida se são pessoas reais que estão ali, pois “quando há pouca luz parece que tens miragens, e vês as coisas a mexerem-se.” (Entrevista realizada a Stéphane Alberto, 2023)

O movimento dos atores, embora não pareça à primeira vista, é fundamental para Bruno Bravo, “o corpo deve habitar em cena”, diz ele, “mas não de forma muito inquieta, para que não se percam os pensamentos do personagem” (Entrevista realizada a Bruno Bravo, 2023)

Como revela Jorge Loureiro Figueira,

Bruno criou e foi apurando uma linguagem própria, em que o estado dos atores é revelado pela expressão vocal, sob um fundo escuro, como figuras da imaginação cénica e do pensamento dos autores. Dito assim, parece que os espetáculos não têm corpo. De facto, é como se as falas circulassem pelos atores procurando um corpo onde se fixar. Essa dissociação entre corpo e fala recria a experiência da leitura, estimulando o imaginário do espectador e causando uma sensação de movimento para completar a atuação. É como se no palco pairassem espíritos. (2017, p.51)

Este espetáculo, devido ao interesse de Bruno Bravo pela tragédia grega, foi um marco nesta dimensão para a companhia: coros, monólogos, imobilismo do ator, manequins e um lado trágico e grotesco num palco soturno, com espectros.

Stéphane Alberto reutiliza adereços, contrariando o efémero, como explica na sua entrevista:

Realmente, o Teatro é das artes mais efémeras que existe, e a cenografia ainda mais. As peças de teatro podem ser filmadas, fotografadas, mas as cenografias geralmente são destruídas ou fica muito pouca coisa... Isto tem a ver com a minha forma de trabalhar, gosto de brincar: utilizei elementos de outros espetáculos dos Primeiros Sintomas; e que para além de ser uma forma de rentabilizar recursos, também é uma forma de manter aqui uma réstia de linha estética do meu trabalho e da companhia, que é algo que também interessa ao Bruno. Portanto, dependendo ou não dos orçamentos, gosto de aproveitar e brincar com o que já temos, por isso é que eu tenho este armazém onde guardo a “tralha” toda. (Entrevista realizada a Stéphane Alberto, 2023)

A necessidade da rentabilização de recursos a que se refere Stéphane Alberto provém do facto da companhia depender, desde sempre, ou de coproduções com outras entidades, ou de apoios da DGArtes. As candidaturas a estas bolsas são sempre um processo complexo, com requisitos que se dificultam a cada ano que passa, e que exigem resignação, pois o organismo do Ministério da Cultura penaliza os grupos que têm um espaço próprio, afirma Bruno Bravo em entrevista ao Diário de Notícias (Caetano, 2018). No final do ano de 2022, os membros da companhia passaram por um período incerto, porque estavam na fase de criação (e tudo o que esta envolve) d'A *Tragédia de Macbeth*, sem saberem se iriam conseguir o financiamento para a qual se tinham candidatado. Finalmente, a DGArtes garantiu-lhes apoio quadrienal, o que permitia a companhia manter o trabalho no Centro de Artes de Lisboa, continuando a produzir espetáculos e a acolher outros.

Em janeiro de 2023, os Primeiros Sintomas conseguiram estrear *A Tragédia de Macbeth*, depois de vários adiamentos devido à pandemia e ao tempo de espera sobre o financiamento da DGArtes. Este espetáculo, apresentado no CAL de 18 a 28 de janeiro, foi uma versão singular e particular da peça *Macbeth* (1606), de William Shakespeare (Reino Unido, 1564 – 1616). Esta não foi a primeira vez que Bruno Bravo, como encenador e Stéphane Alberto como cenógrafo, trabalharam em conjunto no mesmo texto: em 2007, o Teatro da Trindade, em coprodução com a companhia Produções Próspero convidou Bruno Bravo para encenar *Macbeth* numa versão muito distinta da atual, com Valerie Braddell e João Lagarto como elenco principal.

## 2. MACBETH, DE WILLIAM SHAKESPEARE

### 2.1. A VIDA DO DRAMATURGO

*Shakespeare the philosopher, Shakespeare the historian,  
Shakespeare the therapist, Shakespeare the moralist.*

Marjorie Garber, *Shakespeare After All*, 2004

*Macbeth*, escrita em meados de 1606 por William Shakespeare, conta a história de um guerreiro e nobre escocês influenciado a cometer regicídio por três bruxas, que lhe contam o seu destino de se tornar rei. Por meios perversos, Macbeth faz de tudo para chegar ao trono e salvaguardar o seu lugar. A peça em questão é uma das mais breves de Shakespeare, uma das mais famosas e mais adaptada para teatro, ópera, cinema, banda desenhada, entre outros. Conta com mais de trinta personagens para a criação de um texto com cinco atos e vinte e sete cenas, onde existem vários momentos que dão protagonismo às diferentes personagens, para que se entenda a peça na sua complexidade. Escrita no período do teatro elisabetano e no reinado de James VI e I, rei da Irlanda e Escócia e, posteriormente, da Inglaterra, Shakespeare inspirou-se nas crónicas do seu e de outros tempo, e nos temas que interessavam a este rei, como as bruxas e o ocultismo, na criação de uma tragédia que questiona o poder do destino e do livre-arbítrio.



Figura 2 - Retrato de Chandos, William Shakespeare, autor desconhecido, c. 1610

Pensa-se que o dramaturgo, poeta e ator William Shakespeare terá nascido perto do dia 23 de abril de 1564, em Stratford-on-Avon, e falecido no mesmo dia e na mesma localidade, no ano de 1616. Shakespeare nasceu numa família pobre; crê-se que o seu pai terá sido membro do concelho municipal, fabricante de luvas ou açougueiro, este último com a ajuda terra de Shakespeare, de quinze anos. Segundo consta, Victor Hugo (1864, p.25), escritor da famosa peça *Os miseráveis* (1862), na biografia sobre o dramaturgo, diz que Shakespeare era um jovem charlatão e ambicioso: casou aos dezoito anos com Anne Hathaway, de vinte e seis anos, com quem teve três filhos. Na altura do seu casamento, escreveu o seu primeiro poema, sobre as aldeias ao redor da sua. Abandonou a mulher e os filhos, foi ajudante de procurador e caçador furtivo, quando foi preso e processado por caçar em propriedades privadas. Depois disso, fugiu para Londres, a grande capital onde tudo acontecia e onde se vivia, em pleno, o teatro elisabetano. O reinado de Elizabeth I de Inglaterra (1533 – 1603), precedente ao reinado de James VI e I, tinha o teatro num lugar de entretenimento democratizado: acontecia nos pátios das tabernas, no meio da rua e em grandes teatros ao ar livre, localizados junto ao rio Thames: o *The Theatre*, considerado o primeiro teatro para a declamação de obras teatrais inglesas, construído pelo ator James Burbage, em 1577; *The Swan*, *The Rose*, ou *The Globe*, erguido pela companhia de Shakespeare, entre outros. Construídos nas décadas finais do século XVI, com uma forma poligonal, ou circular, de 25 a 30 metros de diâmetro e “abertos para o céu” (Garber, 2004), reformaram Londres: tornaram-na na capital mais famosa do teatro. O teatro elisabetano era original e diferente do teatro italiano. O público, que provinha de todas as classes sociais, separava-se em três pisos, dependendo do número das moedas que tivessem em sua posse, para observar, ao final do dia, o palco pequeno e intimista, que não tinha cortina ou proscénio, era desprovido de cenografia e só atores do sexo masculino, vestindo figurinos esplêndidos, podiam representar os papéis de homem ou mulher. Nestes palcos, onde William Shakespeare se estreou como ator, “a cenografia era absolutamente acessória e quase desnecessária” (Castanheira, 2015, p.39) e a palavra, bem colocada para que se escutasse entre os possíveis 2300 espectadores, era o mais importante.

Rejeitavam-se os movimentos excessivos, quer fosse para o entendimento da trama, como para entender o lugar de ação dos atores que, recorrendo apenas à palavra e aos poucos adereços (como tochas, velas e tapeçarias nas paredes), demonstravam a mudança de atos.

Quando esta peça [*Macbeth*] foi estreada, em 1606, apanhou uma coisa muito particular em Londres. Pensa-se que estreou no *The Globe*, ao ar livre e durante o dia, e que usaram tochas para ter o signo da noite. É uma maneira que os atores tinham para se defender de um cenário ausente de tudo, e de ambientes que nunca se sabia se eram interiores ou exteriores; o que era valorizado, era a palavra. Shakespeare vai longe nisso, através do texto, convoca o meio ambiente, daí ser tão referida a escuridão e a noite. (Entrevista realizada a Bruno Bravo, 2023)

Segundo Victor Hugo (1864, p.27), Shakespeare guardou cavalos à porta dos teatros e foi contrarregra antes de chegar a ator figurante. Mais tarde, em 1589, escreveu a sua primeira peça: a primeira parte de *Henrique VI*, que foi estreada pela sua companhia teatral com o nome de *Lord Chamberlain's Men*, na última fase do reinado de Elizabeth I e *King's Men*, quando James I ocupou o lugar de rei e tornou-se patrono da companhia (Garber, 2004, p.59).

Embora não se possa ter a certeza das datas corretas de nenhuma das publicações, nem das mais conhecidas tragédias de Shakespeare, como *Hamlet*, *Othello* e *King Lear*, pensa-se que estas foram escritas na mesma altura que *Macbeth*. Retratam, as três, temas em torno da ambição cega, vingança e traição, onde são os protagonistas a cometer o erro que dá início à peripécia que leva à tragédia final, evento denominado hamartia (Doko, 2017).

*Macbeth* e *Lear*, *Otello* e *Hamlet*, são habitualmente consideradas as quatro principais tragédias de Shakespeare. *Lear* destaca-se pela profunda intensidade da paixão; *Macbeth* pela extravagância da imaginação e rapidez da ação; *Otello* pelo interesse progressivo e pelas poderosas alternâncias de sentimentos; *Hamlet* pelo refinado desenvolvimento de pensamentos e sentimentos (Hazlitt, 2016, p.139).

## 2.2. A TRAMA

Analisando a peça *Macbeth* em torno da escrita dos autores Marjorie Garber, Harold Bloom, Janet Adelman, William Hazlitt e do encenador Bruno Bravo, apresenta-se uma interpretação que visa dar a conhecer as razões para esta peça ser investigada por tantos, representada por muitos outros, e ser considerada um clássico.

No século XVII e sete anos sobre a morte de Shakespeare, quando a obra que reunia, na totalidade, as peças teatrais do autor, denominada *First Folio*, foi publicada pelos seus dois grandes amigos, John Hemings e Henry Condell (Garber, 2004), os críticos que agora podiam ler os versos corrigidos, reorganizados e aperfeiçoados, na verdadeira linguagem de Shakespeare, escreviam inúmeras páginas sobre o estudo psicológico das personagens e sobre as possibilidades interpretativas e metafísicas da peça.

A escrita da peça foi pensada para satisfazer o rei James VI e I, nascido na Escócia, e, por esse motivo, foi inspirada na documentação fornecida pelas *Crônicas de Holinshed*, escritas entre 1577 e 1578, acerca do rei Macbeth que existiu na Escócia no século XI. Este rei, porém, segundo indicavam, teve uma vida e ações diversas daquelas escritas por Shakespeare: chegou ao poder de forma natural e foi um monarca justo durante os dez anos em que reinou. Não obstante, Shakespeare deu uso aos nomes dos nobres que rodeavam Macbeth e dos acontecimentos trágicos cometidos por estes. Segundo Marjorie Garber (2004), o dramaturgo fez uma *assemblage* de acontecimentos, inspirando-se também na vida pessoal do rei James VI e I, que foi ajudado pela sua mãe, a rainha Mary, para chegar ao trono. Mary, a “queen of Scots”, foi executada em 1587, depois de ter estado presa durante vinte anos por ter sido cúmplice na tentativa de assassinato da rainha Elizabeth.

Para Harold Bloom (2010, p.12), a tragédia passa-se num “cosmos gnóstico”, num outro mundo, onde se agregam assuntos bíblicos a magia e bruxaria e onde, simultaneamente, o tempo está suspenso e Macbeth corre contra ele, numa pressa de chegar ao futuro. Desde a primeira vez que foi apresentada em palco, esta peça não conseguiu conter a sua aura mística e aterradora dentro das suas páginas. É sabido entre os trabalhadores e amantes de teatro que a referência a esta tragédia deve ser feita por “peça escocesa”, ou “o escocês”, devido à quantidade de incidentes que ocorreram aos teatros e aos atores ao longo da história. De incidentes mortais em palco, a incêndios destruidores, os artistas receiam atrair azar para o espetáculo, ou para a sua saúde. Em 1964 (Frota, 2017), o Teatro D. Maria II tinha em cena a peça *Macbeth*, quando, após uma semana de apresentações ao público, o teatro foi

completamente tomado pelo fogo, deixando apenas a fachada livre de perigo. Só em 1978 voltou a abrir as suas portas. Os Primeiros Sintomas não ficaram isentos de um certo tipo de atividade estranha. Na estreia d'A *Tragédia de Macbeth*, em 2023, a iluminação do adereço da cabeça de Macbeth, espetada numa estaca, falhou, depois de ter sido programada e testada inúmeras vezes em ensaios. Voltou a acontecer noutras récitas e nunca se percebeu o porquê. Para além dessa estranheza inofensiva, António Mortágua sofreu incidentes que resultaram em feridas que, apesar de pequenas, derramaram bastante sangue.

O enredo de Shakespeare começa com três bruxas, ou “três irmãs estranhas” (Garber, 2004), que se encontram debaixo de trovões e relâmpagos. Estas “ – criaturas enfezadas e de aspeto tão bravio” (Shakespeare, 2016, 40, p.22), como as caracteriza o personagem Banquo, são declaradas por muitos autores e ilustradas por muitos diretores de cinema<sup>2</sup>, como figuras femininas feias, com barba, que vêm do além e que tomam uma forma terrestre para se encontrarem com Macbeth e Banquo. Porém, muitas dúvidas acerca destas permanecem: rogam pragas a pessoas e lançam-lhes feitiços, não sabendo se, de facto, estes se realizam ou não. É possível imaginar-se, também, que sejam mulheres ou homens idosos, seres mitológicos, “miragens”, como diz o personagem Banquo quando as bruxas desaparecem, ou a simples imaginação de Macbeth a tentar arranjar uma justificação para os seus atos. Estas bruxas, ou irmãs do destino, como definidas nas primeiras páginas do livro na edição traduzida por José Miguel Silva (Shakespeare, 2016, p.11), cruzam-se com os capitães Macbeth e Banquo, ensanguentados da batalha. Em forma de enigma, de feitiço ou maldição, como se fossem um coro que inicia uma tragédia grega, contam-lhes os acontecimentos que vão decorrer ao longo da peça. Três vozes anunciam que Macbeth será (para além do seu título atual de barão de Glamis) barão de Cawdor e, um dia, será rei. A pedido de Banquo, para que as bruxas digam algo sobre o seu futuro também, as bruxas anunciam que ele será: “Primeira bruxa – menor que Macbeth, mas maior. / Segunda bruxa – Menos feliz; no entanto, mais feliz. / Terceira bruxa – Tu serás fautor de reis, mas rei nunca serás” (Shakespeare, 2016, 65 – 67, pp.23 – 24)

---

2. No filme de Orson Welles, *Macbeth* (1948), as três bruxas têm vozes masculinas e arranhadas, cabelos secos que acompanham o comprimento das vestimentas. São figuras fugidias, que escondem o rosto por entre o fumo. Na adaptação livre de *Macbeth*, no filme *Trono de Sangue* (1957), de Akira Kurosawa, as bruxas são representadas por uma só pessoa idosa, que se encontra a tear; aparece e desaparece entre o fumo e sabe o futuro da vida de Macbeth. Não se decifra o seu género e a voz é ambígua.

Sem demoras, Macbeth começa a questionar-se sobre o futuro e, passados momentos, é surpreendido por Ross e Angus, que o declaram como barão de Cawdor. E, assim, começam os versos de Shakespeare a introduzir o leitor numa viagem ao interior de Macbeth, onde pensamentos macabros chegam para questionar a vida e a morte e fazê-lo suar e palpitar. Porém, Macbeth termina o seu devaneio dizendo a si mesmo que, se o destino o quiser como rei, isso terá de acontecer sem a sua intervenção.

Depois de Macbeth ser então honrado e elogiado pelo rei Duncan, e lhe ser atribuído o novo título, mais tentações correm nas veias de Macbeth, e este escreve uma carta à sua esposa, Lady Macbeth, onde conta as novas estranhezas e diz-lhe que o rei Duncan passará a noite no castelo destes, em Inverness. É neste momento que se desvenda a personalidade de Lady Macbeth, dado que a esta não faltam pensamentos malévolos e planos para impelir coragem ao seu esposo, para tornar o seu destino palpável.

Lady Macbeth é uma personagem que, no início da trama, não tem medo algum. Nas suas falas, demonstra ter passado por momentos que a tornaram cruel e fria, como filhos que amamentou e que morreram:

Eu já criei um filho e sei, por isso, / com que amor amamentamos um bebé;  
mas garanto-te / que nem por um momento hesitaria em de meu peito / apartar a sua  
boca sorridente e rebentar-lhe os miolos, se esse fosse o juramento que fizera, / como  
tu juraste isto.” (Shakespeare, 2016, 53–58, pp.38)

Esta, sem ponderar, pede aos deuses e à noite que a transformem em crueldade, e que lhe retirem a culpa e os remorsos que possa vir a sentir, e aproveita a primeira oportunidade para exigir a Macbeth que assassine o rei Duncan no seu sono.

Marjorie Garber (2004) afirma que Lady Macbeth é o oposto do rei Duncan, um nobre honesto que procura benevolência e ordem no seu reinado; ao contrário Lady Macbeth, está ligada à feiticeira e deusa Hécate: age como quer, sem piedade e tem ações mais malignas do que as próprias bruxas.

[Duncan] is the center of authority, the source of lineage and honor, the giver of name and gift; but he is also the source of all nurturance, planting the children to his throne and making them grow. He is the father as androgynous parent from whom, singly, all good can be imagined to flow, the source of a benign and empowering nurturance the opposite of that imaged in the witches' poisonous cauldron and Lady Macbeth's gall-filled breasts. (Adelman, 2010, p.36–37)

Chegados o rei Duncan, a sua corte e Macbeth ao castelo, Lady Macbeth diz ao seu esposo que o rei “jamais verá o sol de amanhã”, pois o assassinato ocorrerá nessa mesma noite. É aqui que mais provas se tem acerca do aspeto psicológico de Macbeth e do seu eterno debate interno: deixar o destino desenrolar-se sozinho, ou intervir, manipulando o tempo e o futuro. Não tirando a responsabilidade dos seus atos, a verdade é que este guerreiro não estava habituado a pensar, e provavelmente não estava acostumado a ser manipulado por forças femininas, que agora o guiam em qualquer decisão. Lady Macbeth incentiva-o e manipula-o, usando o seu poder feminino para desmanchar o ego de Macbeth, que tinha pensado em desistir do plano devido à generosidade e às virtudes do seu rei.

Macbeth estava sim, habituado a matar, sem remorsos, os inimigos nos campos de batalha, pois esse era o seu ofício, mas, agora, dentro da sua casa, vê o medo, a coragem e a cobardia à sua frente, personificadas no punhal com que este alucina, momentos antes de entrar no quarto do rei para o golpear até à morte. Com a ajuda de Lady Macbeth, que intoxicou a bebida dos soldados que protegiam o rei, de tal forma que estes adormeceram, Macbeth consegue realizar o plano. “Macbeth deveria ser dos heróis-vilões menos complacentes de Shakespeare. Ele é um assassino de velhos, mulheres e crianças e tem uma obsessão particular em superar o tempo assassinando o futuro.” (Bloom, 2010, p.10)

Agora, o casal tem nas mãos sangue que é difícil de limpar; conseguiram culpar e assassinar também os soldados, e Macbeth é, assim, coroadado. Porém, o sentimento de culpa cresce velozmente na mente de Macbeth, pois este viu bastante sangue derramado na sua própria casa; ouviu chamarem-no assassino e, por tudo isso, nunca mais conseguiu dormir. Foi isso que o levou à loucura, rapidamente. Duvida de todos, olha por cima do seu ombro e decide matar os que possam pôr em causa a sua vida. Assim, ordena que assassinem Banquo e o seu filho Fleance, antes da cerimónia da noite. Este nobre, leal ao rei e companheiro de Macbeth, tornou-se seu rival pois, segundo as bruxas, este poderia gerar reis. Não há ninguém quem Macbeth mais tema, pois vê em Banquo uma grande sabedoria e audácia: alguém que duvidou das bruxas, racionalizou o que aconteceu e não assassinou ninguém para obter o futuro que as bruxas lhe contaram, até porque estas não o exigiram. As bruxas apenas relataram o que poderia ser uma visão do futuro; Macbeth foi quem tomou essa informação como se de uma ordem na batalha se tratasse.

Os assassinos apenas conseguem matar Banquo, deixando escapar Fleance. No jantar, a batalha interior de Macbeth começa a ganhar mais forma e poder sobre ele, assombrando-o

com o fantasma de Banquo sentado à mesa de jantar, no meio das outras pessoas. Neste momento, Macbeth grita a Banquo e pede-lhe que desapareça, ou que seja real, para que ele o consiga matar. Lady Macbeth tenta manter a normalidade à frente dos convidados, porém chamar cobarde ao esposo, pedir-lhe que tenha vergonha e que seja sério, já não tem efeito.

With the coming of Banquo's ghost we find Macbeth almost resigned to this inevitable idea of blood: "It will have blood, they say. Blood will have blood." By the middle of the play the fear of blood spilled, of blood on his own hands, has deteriorated into this abstraction of horror. Blood is now a river in which he wades, "[s]tepped in so far," not a sea in which he might wash. The bloody hands have become an abstract concept. (Garber, 2004)

Nesta fase da trama, pode pensar-se que Macbeth está mais lúcido, pelo menos em relação à sua insanidade, porque aceita, finalmente, que para obter o que quer é inevitável não haver sangue e mortes nas suas mãos e na sua casa. Em contrapartida, a figura que mais se mostrava impiedosa, e que mais palavras horríveis exprimia – Lady Macbeth – sente-se cada vez mais culpada e caminha em direção à loucura. À medida que o tempo passa, Macbeth está cada vez mais solitário na sua paranoia e teme, mais que tudo, perder o poder. Como afirma Stéphane Alberto: “continuar a matar para manter a profecia parece ser sempre o caminho mais fácil” (2007, p.15). Macbeth ordena o assassinato da esposa e dos filhos do seu rival Macduff, que desconfiou das intenções de Macbeth desde o início. Com este crime cometido pelo tirano, Macduff, angustiado, prepara-se para vingar a morte da sua família e de todas as outras que aconteceram às mãos de Macbeth.

Há uma espécie de relação quase erótica, não no sentido físico e meramente sexual, mas há uma relação de excitação, de provocação neste casal, e ainda há a hipótese de haver amor neste casal, o que torna tudo mais complexo e maravilhoso, porque ele diz: “querida companheira na grandeza”; ele põe a Lady Macbeth ao seu nível. (...) Eles são dos “casais mais felizes de Shakespeare”. Antes de se perderem completamente, eles são um casal unido. (Entrevista realizada a Bruno Bravo, 2023)

O casal protagonista, que para Sigmund Freud representa “duas faces da mesma moeda”, como citado por Bruno Bravo (2023), aqui têm a sua ligação quase rompida. O casal encontrava-se tão emocionalmente distante que, no mesmo instante em que Macbeth avançava em direção ao que ambos queriam, Lady Macbeth recuava e acabava por falecer tomada pela loucura. Macbeth, quase sem reparar na morte da sua esposa, mostra-se

incomodado e aborrecido por Lady Macbeth ter falecido numa má altura, mas não revela tristeza.

As três bruxas surgem de novo a Macbeth, dizendo-lhe para estar atento a Macduff, mas que nenhum homem nascido de mulher poderá prejudicá-lo, e que não será vencido por ninguém enquanto o bosque de Birnam não vier ao seu encontro, em Dunsinan. Macbeth fica excessivamente confiante, pois nunca pensou que uma floresta pudesse mover-se, mas o que acontece é que Macduff, Malcom e outros soldados vão, camuflados de árvores, em direção de Dunsinan. Macbeth, no último ato, afirma já não ter medo de nada: “já não sei o que é o medo. Houve tempos em que um grito em plena noite gelaria meus sentidos, e uma história aterradora / riçaria o meu cabelo, como se ele estivesse vivo. / Saciado estou de horrores; e minha mente, / afeita a pensamentos homicidas, já com nada se amedronta.” (Shakespeare, 2016, 9– 165, p.127).

Ao ver uma floresta a caminhar na sua direção, Macbeth derrota todos os que aparecem à sua frente, mas de Macduff não consegue escapar pois, segundo indica José Miguel Silva (2016, p.133), o soldado foi arrancado prematuramente do ventre da sua mãe. Esta poderá ter falecido nos últimos dias de gravidez, concluindo assim que Macduff “não é nascido de mulher”. Após o duelo final, Macduff traz a cabeça de Macbeth espetada na sua lança e Malcolm, filho do falecido rei Duncan, é coroado rei da Escócia.

### 3. A TRAGÉDIA DE MACBETH, DA COMPANHIA PRIMEIROS SINTOMAS

*Voluntária ou involuntariamente, o teatro surge como o lugar em que tudo é possível. Os poucos recursos dos Primeiros Sintomas são transformados numa demonstração da força da imaginação. Essa é, grosso modo, a lição de arte de Beckett: o máximo com o mínimo.*

Jorge Louraço Figueira, *Teatro português Contemporâneo*, 2017

“Tenho uma paixão, ainda não correspondida, pelos Gregos, pelas tragédias”, exprimiu Bruno Bravo, na entrevista que deu à revista *Sinais de Cena*, em 2012. (p.34)

Bruno Bravo e a sua companhia conseguem finalmente, em 2023, estrear uma peça com qualidades de tragédia grega. A intenção de fazer a adaptação da peça de William Shakespeare, por parte dos Primeiros Sintomas, surgiu em videochamadas trocadas em tempos de pandemia e de confinamento. Tempos em que tudo ficou bloqueado, inclusive vários projetos teatrais que estes tinham em mente há alguns anos. Bruno Bravo (2023, p.61) sentiu, nesse período, que o mundo tinha parado e mudado, um pouco como a história de Macbeth: um guerreiro que entra em cena, vitorioso da guerra, mas que suspende completamente a ação para pensar e delirar sobre os seus feitos.

No texto, [Macbeth] é mesmo comparado a uma espécie de deus; ao mesmo tempo é implacável e muito violento - ele rasga os inimigos ao meio com a sua espada. A guerra acabou e grande parte da peça passa-se com ele parado, suspenso, ele parou e pôs-se a pensar, daí o Macbeth ter surgido como uma espécie de paragem do quotidiano, do mundo, de excesso de pensamento e da perigosidade do pensamento, quando o personagem começa a ser muito intenso e obsessivo. Parece-me, talvez, que tenha nascido daí - vamos fazer o Macbeth. (Entrevista realizada a Bruno Bravo, 2023)

Os Primeiros Sintomas estream, em janeiro de 2023, no Centro de Artes de Lisboa (CAL), uma adaptação de *Macbeth* numa tragédia que evidencia a solidão humana e a obscuridade dos pensamentos, numa “espécie de monólogo a duas vozes” (Bravo, 2023): Macbeth e Lady Macbeth, a sós com as três bruxas que, por vezes, tomam a forma de outros personagens da peça.

Há aspetos muito importantes na tradução para teatro, como a audição e o ritmo. Isso é fabuloso, é um espaço de estudo. Vais estudando a peça, não só aquilo a que possamos chamar conteúdo, substância, enredo, mas a própria linguagem.

Tratando-se do género de peças mais clássicas, e sobretudo Shakespeare, a linguagem é fundamental. Interessa-me muito esta espécie de vitalidade e de poesia que o texto original propõe. (Entrevista realizada a Bruno Bravo, 2023)

A companhia trabalha quase sempre com traduções originais de Miguel Castro Caldas ou de João Paulo Esteves da Silva, pianista e compositor que traduziu, na íntegra, esta peça em verso branco. Com o tradutor presente na primeira fase de ensaios, Bruno Bravo e os atores acompanham e colaboram no processo, que passa por um trabalho de adaptação e de dramaturgia. Segundo Jorge Loureiro Figueira (2017, p.51), “a abordagem [de Bruno Bravo] ao repertório moderno dá tanto relevo à musicalidade do todo, quanto à voz de cada personagem. As traduções do músico João Paulo Esteves da Silva reforçam a coralidade destas dramaturgias”. Com a principal demanda de ser impactante e agir como um protagonista, o texto consegue assim elevar os movimentos e os diálogos monologares dos personagens a um nível rítmico e simbólico.



Figura 3 — Esboço do dispositivo cenográfico. Stéphane Alberto (novembro, 2022)

Bruno Bravo, ainda na fase de estudo do texto, comunicou a Stéphane Alberto as suas ideias sobre a estética da peça. Sendo que Bruno e Stéphane já tinham produzido esta mesma peça em 2007, o dispositivo cénico acabou por ser de fácil idealização.

Decidiram recuperar alguns elementos do cenário do espetáculo passado, por algumas razões: uma tentativa de manter uma linha estética de um espetáculo para o outro; porque havia elementos simbólicos que, para o encenador e para o cenógrafo, eram fundamentais estarem representados nesta adaptação e, também, porque Stéphane Alberto gosta de criar de modo a contrariar a efemeridade da cenografia, tanto por questões de orçamento como por motivos conceituais.



Figura 4— Fotografia do dispositivo cenográfico de Stéphane Alberto / Fotografia de ©Sérgio Lemos (janeiro 2023)

O dispositivo cénico, os adereços e os figurinos de Stéphane conseguiram realçar toda a escuridão e o simbolismo da peça, visto que o artista optou por utilizar adereços-chave, simples objetos, mas que representassem ideias, também: “quando posso, gosto sempre de pisar a fronteira ténue entre realismo e simbolismo. Não teorizo sobre isso, mas gosto de ter alguns elementos realistas. Não quis fazer uma coroa de época, quis um ícone de coroa – não queria nada decorativo.” (Entrevista realizada a Stéphane Alberto, 2023)

O cenário é composto por um chão de madeira a representar o interior da corte, rodeado por quatro tochas. Na esquerda baixa, está uma mesa com uma celha com água, panos, e dois cálices. No centro do palco encontra-se o trono, com costas desproporcionais e pontiagudas forradas com pêlo de vaca preto, e com braços igualmente forrados a pêlo. Na

direita baixa, encontram-se duas cadeiras de tesoura florentinas, a representar o quarto do casal. Atrás do trono está uma fila de soldados, que são na verdade manequins, elementos que Stéphane Alberto emprega desde há alguns anos.

Relativamente aos figurinos idealizados por Stéphane e produzidos por Aldina Jesus, com quem a companhia trabalha há vários anos, as referências são os trajes da Idade Média da Escócia, versões cinematográficas da peça e características psicológicas das personagens. Uma vez que



Figura 5 – Coroa de Stéphane Alberto. / Fotografia de ©Sérgio Lemos (janeiro 2023)

Bruno Bravo optou por uma encenação de tendência abstrata (2023), em que há pouca ação e em que tudo o que o espectador vê, pode, ou não, ser fruto da mente de Macbeth, Stéphane Alberto escolheu, para Lady Macbeth, um vestido em tons claros com linhas bordadas a vermelho, que lhe confere um lado espectral e representa, ao mesmo tempo o sangue das mortes ocorridas no castelo, uma vez que, para Stéphane (2023), Lady Macbeth é a impulsionadora dos atos bárbaros de Macbeth. Por outro lado, Macbeth é um guerreiro e Bruno Bravo queria que este “viesse da batalha com a armadura posta” (Entrevista realizada a



Figura 6 – Adereços de Stéphane Alberto. / Fotografia de ©Sérgio Lemos (janeiro 2023)

Stéphane Alberto, 2023). Por isso, surgiu um figurino mais realista, com tons mais escuros: uma armadura de cabedal preto, com resquícios de sangue de batalha, que cobria um casaco longo, uma camisa de pano cru azulada e uma saia escocesa.

Citando Stéphane (2023, p.79), “eu tentei fugir às armaduras metálicas que

são mais clássicas, daí a minha escolha por uma armadura de cabedal preto, que depois *patinei*. Isto também é um espetáculo das sombras, das trevas e não da luz.” Para as bruxas, Stéphane, reutilizou vestidos de outros espetáculos que estavam tapados por mantos pretos com capuz, feitos pela sua assistente Daniela Cardante.

Na peça de Shakespeare, há muitas referências à escuridão, à noite e às tochas que iluminam o desconhecido e, por esse motivo, Stéphane Alberto e Alexandre Costa trabalharam em conjunto este recurso fundamental: a luz como elemento dramático e sinalizador de espaço e de ritmo.

O desafio foi tentar criar as tais zonas por onde eles se deslocam. Tecnicamente, procurei direcionar: se estavam na zona do trono, direcionei todas as luzes para o mesmo sítio, para que a luz ao tocar no ator refletisse no mesmo sítio. E trabalhei com a cor, e com ângulos mais expressivos. A sombra na cara de Macbeth era só de um lado, porque ele não é um personagem só mau. Há uma componente muito humana nesta peça. Aliás, a maldade é humana, se não, seria natureza... E foi esse o jogo: isolar uma cena, iluminando-a, mas deixar o restante palco no escuro. E com falas a serem ditas por sombras misteriosas. (Entrevista realizada a Alexandre Costa, 2023)

Inspirando-se em filmes a preto e branco do século XX, na História da Pintura e na Natureza, Alexandre Costa, depois de ler a peça e de assistir aos primeiros ensaios onde os atores, às vezes, “estão perdidos a tentar explicar o significado de uma parte do texto, *mandando* adjetivos para o ar à procura das palavras indicadas” (Costa, 2023), Alexandre aponta essas palavras para entender as intenções de uma cena, e cria um desenho-conceito. Posteriormente, cruza as suas ideias com as de Bruno Bravo, de Stéphane Alberto e de Sérgio Delgado, com o qual também procura estabelecer sempre uma relação próxima, pois para a companhia, a luz e o som têm de estar no mesmo ritmo, na maior parte das vezes.

Sérgio Delgado, que faz parte da companhia há vinte anos, tem sido quase indissociável de todos os processos. O som, para os Primeiros Sintomas tem-se tornado, de espetáculo para espetáculo, um elemento com características dramáticas cada vez mais fulcral e, por isso, Sérgio acompanha muitos dos ensaios, dá acompanhamento aos atores nas falas que têm ritmos musicais e cerca-se dos pensamentos de Bruno, para chegar ao ambiente sonoro que este idealiza:

Vou-te dar um exemplo quase grotesco: nos ensaios, eu estava à procura de um som muito particular para uma determinada cena, e o que eu disse ao Sérgio foi, “o som ideal seria o de mulheres nuas a comer veados” (Risos); o Sérgio olhou para mim e disse “ok”. Mais tarde, trouxe-me algo muito parecido com o que eu estava a imaginar, algo bacante, dionisíaco. E bastou aquela frase, nem foi preciso explicar, e ele percebeu. (Entrevista realizada a Bruno Bravo, 2023)

Depois de cerca de três meses de trabalho condensado, e depois de adiarem duas vezes a estreia, os Primeiros Sintomas apresentaram um espetáculo com uma hora e vinte, “onde só se vê o que se ilumina com tochas e velas”, como descreve a folha de sala.

A peça inicia-se em *blackout*, com uma *voz-off* de criança (Mia Seabra) a contar a história de Macbeth (António Mortágua), um guerreiro que luta contra a Inglaterra, ao lado da Escócia, cujo destino é-lhe contado por três bruxas. Macbeth fará de tudo para alcançar o seu destino sem demoras, e “para ser rei, matará Duncan, o rei da Escócia, homem bom e ingénuo (atributos, muitas vezes, sinónimos). Depois Banquo, general leal e apreensivo. A seguir a Lady Macduff e o seu filho, também assassinados”, como descrito na folha de sala do espetáculo. Lentamente, uma luz ilumina o presságio palpável de Macbeth: o seu busto ensanguentado, espetado numa estaca. De seguida, as três bruxas, dispostas no trono e à volta dele (Diogo Mazur, Mafalda Jara e Natacha Esteves), anunciam o feitiço a Macbeth, onde declamam que este virá a ser barão de Cawdor e que um dia será rei.

Macbeth está à frente das bruxas, vindo da batalha, ensanguentado e confuso com as palavras que proclamam. Pergunta-se se o que viu terá sido loucura ou imaginação. Macbeth, vagarosamente, avança até à esquerda baixa, onde lava o rosto e as mãos na celha com água, enquanto ouve ecos que o proclamam rei. Do outro lado do palco, surge Lady Macbeth (Mónica Garnel), que lê a carta que Macbeth lhe escreveu a contar o sucedido. Lady Macbeth recebe aquelas palavras com todo o deleite e pede aos espíritos que a ajudem a ser cruel e que todo o seu corpo se transforme em noite, para que esta seja capaz de cometer os crimes que farão de Macbeth rei, sem que sinta culpa ou remorsos.



Figura 7 – A *Tragédia de Macbeth* (2023) Fotografia de cena.  
Fotografia de ©Sérgio Lemos



Figura 8 – A *Tragédia de Macbeth* (2023)  
Fotografia de cena. Fotografia de  
©Sérgio Lemos

Com estas palavras, Lady Macbeth aperta o seu peito ao som de notas envolventes e agonizantes, produzidas por Sérgio Delgado, como se estivesse a ser tomada por um feitiço.

Em seguida, Macbeth e Lady Macbeth encontram-se a meio do palco, onde se cumprimentam com uma saudade que carrega o peso de conhecerem informações temerosas e que mudarão o rumo de toda a história.

Macbeth informa Lady Macbeth de que o rei Duncan será seu hóspede e que passará a noite ao abrigo do seu castelo, e Lady Macbeth entende essa visita como o momento perfeito para iniciarem o plano maligno: matarem o rei, para que Macbeth seja coroado rapidamente. Macbeth e Lady Macbeth viram os rostos para a plateia e fazem uma vénia, como se estivessem a receber Duncan e a sua corte. Os anfitriões dedicam-se a planear a morte do rei, de modo a que estes saiam impunes. Embebedando os soldados que estão à porta do rei e com uma simples adaga, conseguiram fazê-lo. Lady Macbeth é lembrada do seu lado maligno pelas bruxas, que já estando em palco, são iluminadas pelas tochas que seguram e cantam palavras confusas, que arrepiam. No entanto, Macbeth recua, sente remorsos, pois o rei tem nele uma confiança extrema e Macbeth é o seu vassalo, é um guerreiro e é barão de Cawdor. Lady Macbeth recebe com desprezo estas lamúrias e chama cobarde ao marido, dizendo-lhe que não tem o direito de desistir agora. Macbeth ganha força com estas ofensas e aceita fazê-lo naquela noite. Macbeth sente-se embriagado, vê um punhal que não existe à sua frente, e sai de cena. Volta com dois punhais ensanguentados - conseguiu fazer o que Lady Macbeth lhe exigiu, matando também os dois guardas para lhes conseguir incidir a culpa. Lady Macbeth vai pôr os punhais no quarto do rei e volta apavorada, traumatizada com todo o sangue que viu e com algum que ficou nas suas mãos.

Agora que Macbeth é rei, este senta-se no trono central, que lhe pertence, mas com o qual não se sente bem, sente-se um assassino e que, com o “feito, feito”, nunca mais conseguirá dormir. As olheiras vivem agora debaixo dos seus olhos e Lady Macbeth faz um esforço para disfarçar e fazer parecer que está tudo bem. Com a profecia das bruxas constantemente na mente de Macbeth, e com estas a surgirem em palco, como espectros, Macbeth pede que assassinem Banquo e o seu filho Fleance. Na cena do banquete, na encenação de Bruno Bravo, o rei está sentado no trono apenas acompanhado por Lady Macbeth, que recebe os convidados, fitando a plateia de cálice em punho. Macbeth está transtornado pois vê uma mesa cheia de convidados, incluindo Banquo, quando lhe tinha sido garantido que se encontrava morto, e que apenas o seu filho tinha conseguido fugir. Nesta

ação, uma das bruxas tira o manto da cabeça, para representar o fantasma de Banquo. Macbeth, visivelmente apavorado, berra para que Banquo desapareça do meio dos vivos, pois o que está morto deve permanecer morto. Sendo este rei de difícil apaziguamento, ordena ainda que matem Lady Macduff e os seus filhos, o que levanta uma grande ira e suspeitas a Macduff. Num palco novamente escuro, Lady Macbeth surge ao fundo, nua e de tocha na mão, visivelmente transtornada e a caminho da loucura – tenta limpar incansavelmente o sangue que julga ainda ter nas mãos, o que demonstra que ela não conseguiu ultrapassar as mortes, e que pelo contrário, a deixaram traumatizada.

Por fim, de risos malignos a monólogos endoidecidos de uma confiança tremenda, o bosque de Birnam vem ao encontro de Macbeth, que se encontra sentado no trono fitando a plateia, assustado. Ao ver uma floresta a caminhar na sua direção, que é na verdade, como a peça original indica, Macduff e os seus soldados camuflados, Macbeth narra sentado a cena final: a sua luta mortal com Macduff. Assim termina o espetáculo dos Primeiros Sintomas – sabendo ao início o que se sucede no fim, como se de uma tragédia grega se tratasse, coloca a condição humana e os seus valores num rumo à catástrofe, numa peça intemporal e de encenação original.

#### 4. ANÁLISE DOS DISPOSITIVOS CÉNICOS DE *MACBETH* E D'A *TRAGÉDIA DE MACBETH*

*Shakespeare was not of an age, but for all time.*

Ben Jonson, *First Folio*, 1623

*Like a portrait whose eyes seem to follow you around the room, engaging your glance from every angle, the plays and their characters seem always to be “modern,” always to be “us”.*

Marjorie Garber, *Shakespeare After All*, 2004

Em *Shakespeare After All*, Marjorie Garber (2004, p.19) explica como todas as épocas históricas criam a sua própria versão de Shakespeare e que todos os espetáculos são uma interpretação distinta da peça original, devido à riqueza dos versos, aos possíveis planos temporais em que as histórias podem acontecer e às diferentes opções que os criadores propõem no desenvolvimento dos personagens, da cenografia e de toda a produção.

Com a análise da filmagem do espetáculo *Macbeth* (2007) e do relatório de projeto de Stéphane Alberto sobre a criação da cenografia do mesmo, em comparação com *A Tragédia de Macbeth* (2023), com este capítulo procura-se descobrir as semelhanças e as diferenças nos dois dispositivos cénicos propostos por Stéphane Alberto, com o objetivo de encontrar correlações entre as duas estéticas, as encenações, os dois palcos e os tempos representados.

Em 2007, Bruno Bravo foi convidado pela atriz e produtora inglesa Valerie Braddell para encenar, pela primeira vez, uma peça de Shakespeare, com as Produções Próspero em coprodução com o Teatro da Trindade, depois de ter trabalhado como ator, com a produtora, no espetáculo *A Tempestade*, em 2004. Sérgio Delgado e Stéphane Alberto, o músico e o cenógrafo, da companhia Primeiros Sintomas, foram convidados por Bruno Bravo, que pôde escolher toda a equipa, para fazerem parte da produção deste espetáculo, em conjunto com o desenhador de luz José Manuel Rodrigues, o figurinista Paulo Mosqueteiro e o assistente de encenação Luís Marreiros.

Nesta adaptação, Bruno Bravo trabalhou em conjunto com Fernando Villas-Boas na tradução e dramaturgia de um texto que o fez conhecer a peça na sua densidade profundamente psicológica. Reduzida a quinze personagens e a um coro para oito atores, com João Lagarto e Valerie Braddell como casal principal, Bruno Bravo colocou os “vários atores

a desdobram-se e os personagens a dizerem falas de outros” (França, 2007) numa estratégia que densificou a encenação.

Num palco espaçoso e árido, ainda às escuras, ouve-se o que remete, instantaneamente, para o leste da Ásia - o som de um gongo, usado para anunciar o início e o fim de lutas de boxe e que se adequa a esta tragédia sobre uma luta mental. Com as vozes caricaturadas e em uníssono, as bruxas iniciam o seu entoar de feitiços, num palco onde só se vêem luzes no ciclorama, em forma de lua e de relâmpagos acompanhados pelo som de chapas metálicas. De um azul frio a um vermelho intenso, o espetáculo recorre a vários jogos de sombras chinesas no ciclorama, que ganha um papel determinante e ofusca os outros elementos e personagens. Aqui, os soldados estão cobertos com vestes primitivas de pêlo animal, saias, mantos escoceses e acessórios protetores sobre botas grossas, que mostram o frio daquela época. Enquanto dialogam, os personagens encontram-se afastados em cena, numa possível tentativa de usar o palco que implora para ser ocupado, ou para demonstrarem a solidão de Macbeth; porém, sendo o texto já revelador desse isolamento, não seria necessário demonstrá-lo fisicamente com o afastamento ou com a falta de adereços. Efeitos sonoros de contos de fadas nas aparições das bruxas e um texto rápido e despreocupado, colocam a peça num nível diferente do habitual peso que contêm os versos de Shakespeare e, tem-se a sensação de que contam uma história a um público juvenil. Rei Duncan, representado como quem se assemelha a uma marioneta, sentado no seu humilde trono, é empurrado, para dentro e para fora de cena por um soldado, até ao momento em que deixa de aparecer, após a sua morte. Macbeth (João Lagarto) tem um rosto sóbrio, que contrasta com os movimentos corporais levianos, enquanto Lady Macbeth (Valerie Braddell) tenta reparar os danos numa representação mais contida.

Stéphane Alberto, habituado a trabalhar com os Primeiros Sintomas em espaços alternativos, decidiu, para esta ocasião, tirar proveito das características neoclássicas e pombalinas do palco à italiana, da sala principal do Teatro da Trindade e pensou também num cenário que fosse viável para desmontagem e transporte para uma digressão nacional.

A aposta no despojamento cénico criador de um teatro de sombras, espaços ocultos, elementos visuais simbólicos, representativos da ânsia de poder da personagem como da sua gradual desintegração mental. E ainda o espaço cénico clássico, o palco à italiana do Teatro da Trindade, foram as linhas mestras orientadoras da criação proposta cenográfica. (Alberto, 2007, p.16)

O cenógrafo pensou numa proposta que unia elementos cenográficos convencionais ao simbolismo. Para o primeiro plano, construiu, com a ajuda de David Paredes, um trono de casquinha e contraplacado de choupo, móvel e desmontável, com duas costas forradas com pele de vaca castanha: uma retangular, que representava o reinado de Duncan e, por isso, era mais sóbria e baixa, e outra mais esguia e pontiaguda, onde se acrescentaram tachas e caveiras nos braços, para reforçar o símbolo da morte. Para o plano seguinte, construiu paredes móveis de contraplacado, com poliuretano expandido moldado em forma de pedra, revestido com resina de poliéster e fibra de vidro, que entravam e saíam lateralmente de cena, aquando da representação do castelo do rei. Na cena do banquete, Stéphane Alberto quis utilizar a maquinaria que o teatro disponibilizava e, para isso, criou “uma mesa muito comprida, com 4,5 metros, mas muito estreita (para caber entre as varas) que descia da teia com umas correntes” (Entrevista realizada a Stéphane Alberto, 2023), com ímanes no sítio dos copos e pernas amovíveis em encaixes metálicos. Para se sentarem, os personagens traziam para o palco cadeiras florentinas, adquiridas pelo cenógrafo. No chão, usou uma técnica antiga na qual grandes pincéis, esquadros e maizena foram usados para pintar o telão que representava um chão de lajes, de 12,5 metros por 8 metros. “Tudo numa paleta de tonalidades naturais, sem grandes envelhecimentos para evitar um certo realismo e manter um lado gráfico” (Alberto, 2007, p.23). Quanto aos adereços, Stéphane adquiriu espadas verdadeiras, para que as batalhas fossem realistas e fez um busto em látex do rosto de João Lagarto, para representar Macbeth depois de morto, em palco. Os restantes adereços de figurinos, como as cabeças de animais e os escudos, foram produzidos por Paulo Mosqueteiro.

Plasticamente o espectáculo é muito forte: tem uma tonalidade de romance gráfico ou de banda desenhada, traçado a grosso, visceral e de um gosto irrepreensível. Os figurinos instalam bem a cena da "peça escocesa", dando às personagens um ar primitivo e grosseiro (à excepção, claro está, dos vestidos requintados de Lady Macbeth (...)) (Público, 2007)

N'A *Tragédia de Macbeth*, o cenário, os adereços e os figurinos foram conceptualizados por Stéphane Alberto, o que fez com que este espetáculo tivesse uma linha estética única, onde todos os elementos seguiam os mesmos valores formais; enquanto que, em *Macbeth*, todas essas mesmas funções foram distribuídas pelos três criativos, o que resultou numa imagem heterogénea, onde os diferentes elementos não dialogam.

Em *Macbeth*, os figurinos e os adereços correspondem mais fielmente a época dos vikings na Escócia, enquanto o ciclorama, num estilo expressionista alemão, tenta capturar o estado de espírito da cena e os ambientes meteorológicos, relembrando o trabalho do dramaturgo e cenógrafo Robert Wilson, como se pode ver nas figuras 3 e 4, onde se revelam também as semelhanças na ausência de adereços em palco.



Figura 9 – *The Tempest* (2021), Robert Wilson. Fotografia de ©Gergana Damianova



Figura 10 – *Macbeth* (2007) Frame de cena.

Stéphane Alberto, em 2023, recuperou alguns dos adereços significativos da adaptação passada, porque estes se associavam ao simbolismo que Bruno Bravo queria manter nesta dramaturgia. Para a produção dos Primeiros Sintomas, Stéphane só utilizou um trono que, por ter sido construído novamente (pois as suas costas estavam perdidas), acabou por ser repensado. Desta vez, o trono não saía do lugar, era estático, tal como os restantes adereços; era mais alto que o antigo e forrado com pêlo de vaca preto, o que lhe concedeu um aspeto mais tenebroso, no qual Macbeth só se sentou depois de ser coroado, por ser um trono que o intimidava. Stéphane criou várias camadas visuais num palco comprido, com preocupação visível de estar em concordância com as luzes de Alexandre Costa e com os valores psicológicos que Bruno Bravo quis para esta versão.

Para já, um texto de Shakespeare não tem só dois personagens, há um mundo maior; e o Bruno escolheu pedaços exatos desse mundo para mostrar nesta versão. E esta coisa de ter um cenário com menos elementos: esses elementos ganham outro significado e tornam-se signos. Eu gosto de me influenciar pelo Stéphane no sentido em que gosto de saber quais são os elementos que ele vai escolher, para tentar perceber a intenção e o porquê dessa escolha. (Entrevista realizada a Alexandre Costa, 2023)



Figura 11 — Frame de *Macbeth* (2007). Cortesia do Teatro da Trindade.

Enquanto José Manuel Rodrigues, para além de iluminar os atores, utilizou projetores de luz com gobos<sup>3</sup> para desenhar figuras que substituíam verdadeiros elementos cenográficos, como as janelas e a sombra de Banquo na cena do banquete, Alexandre Costa, n’*A Tragédia de Macbeth* utilizou o claro-escuro com luzes quentes em ângulos expressionistas a favor de todos os elementos em palco.

Eu vejo muito a iluminação como uma moldura, ou como uma película que tens num quadro, imagina de Caravaggio, que é uma boa referência. Eu não sou pintor, a minha função é mostrar. (...) A sombra na cara de Macbeth estava só num lado, porque ele não é um personagem só mau— há uma componente muito humana nesta peça. Aliás, a maldade é humana, se não seria natureza... (Entrevista realizada a Alexandre Costa, 2023)

---

3. Gobo é um círculo metálico com recortes, colocado à frente de um projetor de luz para controlar a sua forma e a sua sombra.



Figura 12 – *Maria Madalena em Arrebatamento* (1606). Michelangelo Caravaggio



Figura 13 – *A Tragédia de Macbeth* (2023) Fotografia de cena. Fotografia de ©Sérgio Lemos

Conseguem ver-se, comparando as figuras 12 e 13, as referências de Michelangelo Caravaggio, o pintor mais influente da época barroca, nas luzes que Alexandre Costa emprega sobre os atores e sobre os adereços de Stéphane. Sobre um fundo que se sente como um fumo negro, que vem do sítio mais longínquo do palco até à plateia, os personagens em trajes palacianos e com expressões trágicas recebem a luz na sua metade, que realça as rugas de expressão e as texturas dos tecidos, para que o público se foque nas sensações e nas palavras e deixe o pensamento fluir para um imaginário longínquo. Nas duas figuras acima, Lady Macbeth (Mónica Garnel) relembra Maria Madalena.

Apesar de Bruno Bravo querer dar ênfase à palavra e aos sons desta em ambas as encenações, não é obrigatório que o palco tenha de estar desprovido de elementos cenográficos, ou que tenha que ter elementos gráficos com poucas cores; e isso é provado na sua segunda adaptação. *A Tragédia de Macbeth* conseguiu atribuir à peça a aura intimista e spectral que desejavam. Objetivo que não cumpriram no Teatro da Trindade por variadas razões, sendo duas delas o tamanho do palco e a própria arquitetura do teatro, que não combinava com as muralhas de pedra da Escócia medieval; nem os figurinos, que pareciam destoar daquele palco sem floresta à vista. As duas versões são totalmente diferentes: em 2007, os personagens atuaram de maneira menos naturalista, com vozes colocadas ao ponto de lembrarem desenhos animados nos movimentos e na tentativa de ocupar o espaço,

bracejavam e andavam de um lado para o outro; já em 2023, os personagens sussurravam. O casal contava segredos um ao outro, com a plateia cheia, como se mais ninguém os ouvisse. Os atores caminhavam lentamente, como se todos aqueles pensamentos obsessivos os travassem e fizessem questionar cada passo. Bruno Bravo, em 2023, estudou a possibilidade de uma encenação mais direta, no sentido em que apenas o casal e as bruxas estivessem em palco, o que encurtava a peça e a tornava mais abstracta; contudo os cortes que fez da narrativa não lhe retiraram a sua essência. O mesmo não se pode dizer do *Macbeth* de 2007 em que, com as várias entradas e saídas de personagens, numa tentativa de igualar a complexidade da peça original, acabou-se por modificar e alongar a percepção do tempo que, apesar de densa, é rápida, comparada com outras tragédias de Shakespeare.

Nós falávamos muito do *Scarface*, aquilo é uma vertigem. Eu e o António Mortágua pensávamos muito na parte final do *Scarface: Say hello to my little friend*, como tendo a mesma atitude que Macbeth, que diz “dá-me a armadura, eu vou para a frente”. Macbeth vai percebendo que o bosque são os soldados que estão a vir em direção dele... *Scarface* está cheio de cocaína até amanhã de manhã, completamente alucinado, sozinho, com dezenas e dezenas de homens a entrarem-lhe pela casa ... Mas o *Scarface* talvez tenha uma linha de poder e ambição mais sublinhada do que esta, porque esta é outra coisa. Ele [Macbeth] está perdido, não tem muito jeito para as coisas metafísicas, talvez seja um homem triste. É muito engraçado pensar nessa hipótese, não querendo reduzi-lo àquilo que muitas vezes as pessoas pensam: “é um personagem horrível”. (Entrevista realizada a Bruno Bravo, 2023)

Como explica Stephen Johnson (2019), o antropólogo e escritor Kurt Vonnegut, em 1965, deu uma palestra na Universidade de Califórnia, onde dissecou um sistema, mais tarde apelidado de “Kurt Vonnegut on the shape of Stories”, que demonstra que todas as histórias criadas seguem linhas de estrutura comuns, na perspetiva dos acontecimentos e das emoções e é sabido que a peça *Macbeth* foi já adaptada repetidamente, e, por vezes, o encenador/realizador altera os nomes, os tempos e/ou os lugares, mas os acontecimentos e a tragédia são os mesmos, como no caso da adaptação do filme *O Trono de Sangue* (1957), do realizador Akira Kurosawa.

Parece que as histórias se inspiram ciclicamente. Aqui, Bruno Bravo e António Mortágua inspiraram-se no personagem Tony Montana, do filme *Scarface* (1983), para a criação do personagem Macbeth. Esta história é sobre um homem imigrante, pobre e corajoso, que alcança facilmente o poder através da sua malícia e esquemas no tráfico de cocaína. Como o seu negócio é ilegal e existem guerras entre a concorrência, Tony vive uma

vida de perigo iminente, e no fim, quando já é milionário, está só e rodeado de inimigos, que estão literalmente a trepar as suas paredes para o matar. Tony vê que o que lhe resta é lutar e usar todas as balas e armas que possuía, até morrer. O mesmo acontece com Macbeth que, louco e só, vê os seus inimigos a aproximarem-se. A coragem que as bruxas lhe deram tem um fim, quando percebe que Macduff o consegue ferir e matar.

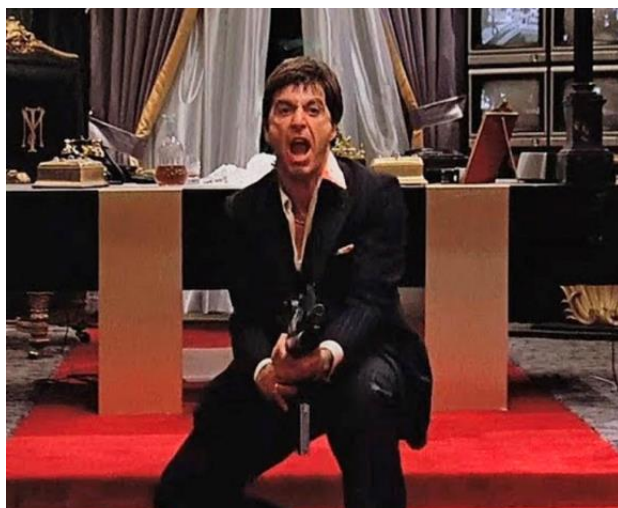


Figura 14 – *Scarface* (1983) Brian de Palma



Figura 15 - *A Tragédia de Macbeth* (2023)  
Fotografia de cena. Fotografia de ©Sérgio Lemos

Embora o trabalho de Stéphane Alberto para os Primeiros Sintomas seja, geralmente, uma representação direta do que lhe é proposto pelas diretrizes da peça, realizando dispositivos cénicos realistas e simbólicos baseados em factos e trajes históricos, percebe-se uma evolução, ao longo dos dezasseis anos que medeiam um espetáculo e outro: enquanto que no espetáculo no Teatro da Trindade (2007) Stéphane quis apenas acrescentar adereços bem executados ao palco largo e vazio, em 2023, existiu uma preocupação formal, técnica e plástica, que formou uma unidade na blackbox do Centro de Artes de Lisboa.

## 5. REGISTOS DO ESTÁGIO

### 5.1. STÉPHANE ALBERTO



Figura 16 – Stéphane Alberto na produção de *Pinocchio* (2016). Fotografia de ©Sérgio Lemos

Stéphane Alberto nasceu em França, em 1970. Entrou na faculdade para estudar Relações Internacionais, mas, em 1990, desistiu e mudou de área, entrando no que era, na altura, o Conservatório, a atual Escola Superior de Teatro e Cinema, no curso de Realização Plástica do Espetáculo. Tendo desde cedo demonstrado interesse pelo teatro e pela cenografia, quando acabou o bacharelato, em 1993, já tinha um currículo que se estendia aos espetáculos com os Primeiros Sintomas, a adereços para televisão, cinema e publicidade. Tem como referência os bonecos estrunfes, à musica rock, passando também pela observação do quotidiano. Na área do cinema, Stéphane Alberto interessa-se por realizadores como Tim Burton, Quentin Tarantino, Andrei Tarkovsky, Francis Ford Coppola, João Canijo, John Cassavetes, Martin Scorsese e Clint Eastwood; não deixando de lado a escultura e a pintura clássica. Leciona na Escola Superior de Teatro e Cinema no curso da Licenciatura de Teatro - ramo de Design de Cena. Atualmente e desde 1993, já conta com cerca de cinquenta dispositivos cénicos realizados em diferentes teatros nacionais e internacionais. Como aderecista, produz, desde 1991, para grandes encenadores como Peter Brook, Pina Bausch, entre outros. Em cinema, realizou pintura decorativa e efeitos especiais para filmes de Manoel de Oliveira, de Carlos Braga e de Bruno Bravo. Para publicidade, produz adereços e esculturas para anúncios de grandes marcas como a Coca-Cola, NOS, Galp, EDP, entre

outros. Apesar de Stéphane Alberto realizar cenografias e adereços para muitas outras companhias e produtoras de publicidade e cinema, é na sua companhia, os Primeiros Sintomas, que consegue aprofundar o trabalho de criação.

No início de cada novo projeto, o seu método passa por uma de pesquisa, onde Stéphane Alberto faz uma pesquisa de imagens e filmes da época da peça, dos trajes e de iconografia, para criar esboços pensando, também, em função do espaço de representação. Seguidamente, conversa com o encenador para alinhar alguns conceitos, apesar de Stéphane (2023, p.78) acreditar muito na sua primeira ideia para desenvolver o trabalho, e tentar segui-la até ao resultado final. O que pode alterar drasticamente o seu projeto é a questão dos orçamentos para as fatias da cenografia e figurinos. Stéphane Alberto tem a necessidade de trabalhar sob uma vertente muito prática e operativa, elaborando funções de carpintaria, com a ajuda do construtor David Paredes, que tem a sua oficina ao lado da de Stéphane, onde constroem em madeiras variadas, compradas ou recicladas, todo o tipo de móveis, desde mesas de sessenta centímetros a paredes de quatro metros de altura. Apesar de Stéphane trabalhar na área de Design de Cena desde a sua juventude e ter passado por muitos desafios, o seu lado experimental é infindável. O cenógrafo continua a explorar novos materiais, tintas e técnicas, com o objetivo de que estas experiências se aproximem às ideias que tem desenhadas para os dispositivos cénicos. Para além disso, a pintura decorativa é muito importante para o acabamento das peças do cenógrafo. Stéphane Alberto tem a preocupação de utilizar a pintura de forma realista, para criar sombras, retirar reflexos, ou fingir sangue, por exemplo, patinando os seus adereços, ou mesmo os que são comprados em loja. São poucas as ocasiões em que Stéphane coloca algo comprado em palco sem ter passado por um processo de apropriação.

No que diz respeito à criação de figurinos, Stéphane Alberto desenha os seus projetos, escolhe os tecidos e entrega-os, geralmente, ao ateliê da costureira Aldina Jesus; se forem figurinos tecnicamente menos exigentes, que necessitam apenas de algumas modificações ou são moldes simples de costurar, conta com as suas assistentes. Quando pertinente e adequado, Stéphane reutiliza figurinos de outros espetáculos, alterando alguns pormenores, dependendo do desejado. Depois da primeira fase de figurinos concretizada, Stéphane faz a prova com os atores e modifica o necessário. Para finalizar, Stéphane gosta de destacar, nos figurinos, características psicológicas ou sociais da personagem, como cortes de espadas, sangue, sujidade, entre outros pormenores que caracterizam subtilmente os espetáculos.

Com a ajuda das assistentes Tatiane Oliveira, Daniela Cardante, ou de estagiários, que Stéphane tem o gosto de ensinar e ajudar, e seguindo a ideia de contrariar a efemeridade da cenografia (2023, p.2), Stéphane Alberto preserva, na medida do possível, as suas criações, para as reciclar ou reaproveitar, alugando-as a empresas de publicidade e a produtoras de cinema. Por esta razão, a sua oficina, em Alcochete, serve, em grande parte, para o armazenamento de objetos, esculturas e adereços que o cenógrafo produziu, comprou ou encontrou ao longo dos anos. A outra grande parte da oficina é reservada para os materiais e instrumentos de trabalho, organizados por secções e para, evidentemente, a realização dos seus projetos.

Em conjunto com Bruno Bravo, Alexandre Costa e Sérgio Delgado, Stéphane Alberto tem vindo a desenvolver, desde 2001, um estilo próprio que vai de encontro às necessidades da encenação, mas também a um imaginário pessoal que Stéphane explora, na medida dos orçamentos possíveis, sem constrangimentos. As condicionantes por que passa a companhia desde a sua fundação podem ter moldado o trabalho de Stéphane Alberto, porém nota-se uma expansão conceptual e artística dentro dessa moldura.

A começar pela utilização de manequins com corpos realistas e cabeças de animal, como no *Pinocchio* (2016), onde surgiu esta solução: esqueletos de fato e gravata que tocam instrumentos musicais, como no *Fantasma da Ópera* (2021); a soldados robustos que escondem o seu olhar atrás dos elmos de ferro e a cavalos hiperrealistas, a quem só lhes falta respirar, como em *Lear* (2017), n'A *Tragédia de Macbeth* (2023). Estes, proporcionam aos cenários de Stéphane Alberto um misticismo que produz movimentos imaginários nos olhos do público, numa suspensão total do tempo.

Os Primeiros Sintomas interessam-se pela beleza e pela magia que acontece quando trabalham em cenários estáticos que se dividem em camadas, planos ou divisões, onde os atores que, de modo mais estático também, trazem significado e finalizam a imagem em palco, como se os manequins lembrassem humanos e os atores lembrassem marionetas movidos pelas palavras. No *Fantasma da Ópera* (2021), que foi uma produção de grande envergadura dos Primeiros Sintomas, e que contou com cerca de vinte atores, Stéphane Alberto cenografou a sala moderna da Culturgest (Lisboa) e a sala histórica do Teatro Nacional de São João (Porto), transformando-as num teatro do século XIX. Neste espetáculo, os atores e o cenário ocupavam o espaço uniformemente pelas várias alturas, numa

preocupação arquitetónica e formal que, colocou a cenografia num plano equivalente ao das atuações dos atores.

## 5.2. PROCESSO E DESENVOLVIMENTO DA PROPOSTA CENOGRÁFICA E DE FIGURINOS PARA A *TRAGÉDIA DE MACBETH*

A primeira fase do estágio foi de observação e documentação: conhecer as ideias de Stéphane Alberto para o espetáculo e conhecer o seu trabalho e método. Nas primeiras semanas, realizaram-se outros trabalhos de criação de adereços: uma cabeça de leão para a fachada da Sociedade de Instrução e Recreio de Janes e Malveira e um balão de ar quente em esferovite, com cerca de 1,5 metro para um anúncio de publicidade da NOS.

Depois de se conhecer o esboço do cenário feito por Stéphane, as referências, os materiais a comprar e os adereços a reutilizar, fez-se uma pesquisa relativa aos trajes da Idade Média, a versões cinematográficas da peça e uma pesquisa de adereços medievais, como armaduras, capacetes, espadas, punhais e cálices.

No seu armazém, em Alcochete, ao longo de dezembro, tratou-se de vestir os manequins usados noutras peças, desta vez com figurinos de soldados medievais. Com técnicas de junção de retalhos de tecidos diferentes de tons escuros, com a adição de elementos decorativos, como tachas e cintos, obteve-se cinco manequins prontos para a batalha, com capacete e armados com espadas e adagas. Estas armas, uma vez que eram adereços, foram trabalhadas com patines e sprays de tinta preta, castanha e branca, para tornar invisível o material plástico e para ficarem com um aspeto mais realista, e de acordo com a estética das escolhas de Bruno Bravo.

Enquanto se desenhava o cenário digitalmente, num software de desenho 3D, o SketchUp, no armazém iam sendo construídos outros adereços, como a mesa onde assentava a celha e o trono do rei que, embora Stéphane Alberto já tivesse usado o trono anteriormente, teve que ser reconstruído, com algumas variações na decoração.

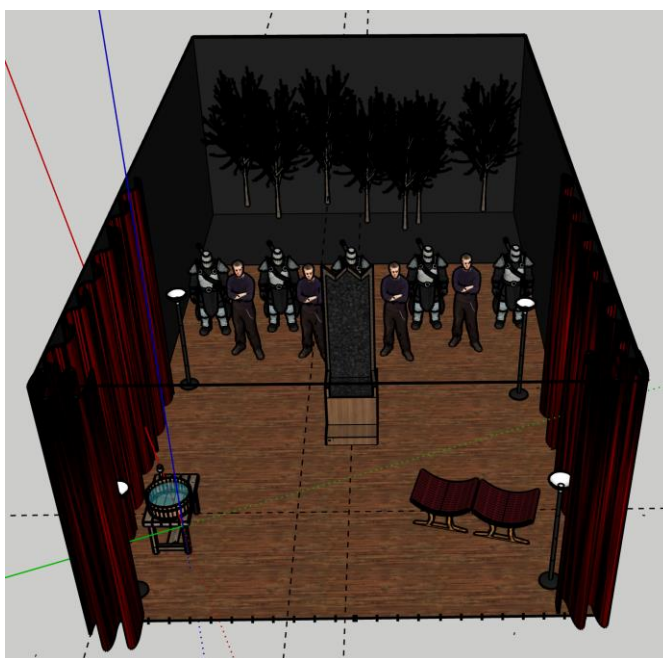


Figura 17 – Cenário 3D produzido em SketchUp. Beatriz Santos (dezembro 2022)



Figura 18 – Fase de vestir manequins (dezembro 2022)



Figura 19 – Fase de patinar espadas (dezembro 2022)

Com a ajuda de David Paredes, Stéphane Alberto reciclou madeiras antigas para construir as costas do trono que, depois, foram pintadas com verniz castanho-escuro; o assento e as costas foram forrados com pele de vaca preto, e colocaram-se tachas. No último plano do cenário estavam árvores, que foram igualmente trabalhadas no armazém. Sendo os troncos reais, as árvores tiveram que ser suspensas para ficarem mais altas e conseguirem ser vistas da plateia. Quanto à folhagem, trabalharam-se ramos e folhas falsas (também utilizadas noutros espectáculos), pintando-as com spray preto, para que não refletissem a luz e perdessem o ar plástico. No armazém, onde Stéphane Alberto está tudo organizado em caixas e estantes identificadas, escolheram-se tecidos para as cortinas laterais e para os figurinos.

Por volta desta altura, Stéphane Alberto já tinha os esboços dos figurinos e foi entregá-los, juntamente com os tecidos e linhas que pensou especificamente para cada pormenor, à costureira Aldina Jesus e à sua equipa, para os começarem a produzir.

Com uma equipa de quatro elementos para a montagem da cenografia, nos dias dezanove e vinte de dezembro, o cenário foi transportado para Lisboa e montado no Centro de Artes de Lisboa. O chão de madeira utilizado, tendo sido comprado para outro espetáculo (mas não utilizado), foi montado e pintado com um verniz de tom mais escuro, já no CAL. Depois, passou-se à suspensão das árvores com cabos de aço e à colocação da sua folhagem. No tronco, eram feitos buracos que seguravam os ramos. Alguns elementos, como a cor e o tipo de pregas das cortinas nas laterais e as posições definitivas dos soldados e dos adereços, foram acertados somente na montagem.



Figura 20 – Montagem do cenário para *A Tragédia de Macbeth* (2023) (dezembro 2022)

Seguidamente, Stéphane Alberto dedicou-se à construção da coroa, que passou por uma fase de experimentação de novas técnicas e materiais, como o manuseamento do latão, até cumprir o projecto desenhado: uma coroa sóbria, de cor dourada e formas geométricas. Assim, no final de dezembro, os ensaios puderam ser feitos com o cenário em palco e Alexandre Costa pôde afinar os projetores de luz.

No início de janeiro, António Mortágua dirigiu-se à oficina de Stéphane, em Alcochete, para se fazer o molde do seu rosto. Com a mesa preparada com alginato, água, ligaduras de gesso, baldes, copos e luvas, António Mortágua, com a roupa devidamente protegida, com o cabelo coberto com película aderente e a sua envolvida em vaselina, passou-se à mistura do alginato com a água, que foi logo aplicada no rosto do ator. Passando de rosa a branco, o alginato secou em cerca de dez minutos, permitindo, logo depois, a aplicação das ligaduras molhadas por cima do alginato, para que fosse possível retirar o molde da cara do ator sem que se partisse. Retirado o primeiro negativo do rosto, encheu-se com gesso líquido de forma a criar o busto.



Figura 21– Tiragem do molde do busto em alginato (janeiro 2023)



Figura 22 – Busto em gesso (janeiro 2023)



Figura 23 – Busto finalizado em cena. Fotografia de ©Sérgio Lemos (janeiro 2023)

Visto que Stéphane queria um rosto realista, teve de criar outro molde em silicone e fazer-lhe, também, uma estrutura com ligaduras de gesso. Dentro desse molde pôs várias camadas de látex, obtendo um positivo do rosto em látex, já com a cor da pele do ator. Esta máscara de látex foi preenchida com um núcleo duro em esferovite e com espuma de poliuretano enfiado numa estaca, para depois ser levado para palco pelas bruxas. Assim, Stéphane pôde tirar todos os moldes e passar à caracterização com tinta acrílica: uma tonalidade mais pálida, olhos arroxeados, sangue disperso, entre outros pormenores. Fez-se uma adaptação de perucas de carnaval, cortando e pintando as madeixas, para que se assemelhassem o mais possível com o cabelo, sobrancelhas e com a barba do ator.

No mesmo mês, ainda sobrou tempo para a prova de figurinos, realizada no CAL, onde se tomaram decisões entre as diferentes opções de calçado, colocação da armadura, e decidiu-se fazer alguns ajustes e alterações posteriormente no atelier de Aldina Jesus e na oficina de Stéphane, onde este patinou a armadura de cabedal de Macbeth com cortes de espadas e com sangue falso, e escureceu-se o figurino de Macbeth: a saia escocesa e a camisa de pano cru, com pigmentos pretos.

Como o espetáculo ia decorrer durante mais do que uma semana, Stéphane pediu que se produzisse sangue falso em grandes quantidades: que não fosse precível, que não fizesse espuma e que não manchasse as mãos dos atores. Então realizaram-se experiências com farinhas, mel e corantes e chegou-se a um resultado realista e de fácil lavagem.

Assistiram-se a ensaios em fases diferentes e ao ensaio geral; e foi-se filmando o estágio nas suas diferentes fases para uma edição audiovisual.

Depois de todas as apresentações no CAL, desmontou-se o cenário e pôde passar-se à fase da marcação e da realização das entrevistas para obtenção de informações sobre a encenação, sobre a estética, a escolha dos adereços, das luzes, da música, entre outros.

Em suma, durante o período de estágio (dez de outubro a vinte de abril), estive envolvida nas seguintes produções: criação de um balão e de um leão, ambos em esferovite, para outros projectos; na pintura da folhagem das árvores, das armas e do trono; na produção de figurinos para os manequins com retalhos e acessórios; no desenho digital do cenário em SketchUp, idealizado por Stéphane Alberto; na criação de sangue falso utilizando mel e corantes; na produção e caracterização do busto em latex do ator António Mortágua; na montagem e desmontagem do cenário e na pesquisa e compra de adereços. Em todos os processos foram gravados vídeos e tiradas fotografias para a edição do *behind-the-scenes* enviado em conjunto com este relatório, como complemento.



Figura 24 – A Tragédia de Macbeth (2023) Fotografia de cena. Fotografia de ©Sérgio Lemos

## CONCLUSÃO

A realização deste estágio curricular ao lado da companhia Primeiros Sintomas para a produção d'A *Tragédia de Macbeth* revelou-se bastante positiva. A peça de William Shakespeare abre universos de investigação para todas as áreas que a desafiam estudar. Como afirma Marjorie Garber (2004), “todas as eras criam o seu próprio Shakespeare” e, neste espetáculo pôde ver-se como a situação de pandemia no mundo e, depois paradoxalmente, o facto de tudo andar mais depressa e com pressa, pesaram na encenação e na direção de atores. Também a questão dos orçamentos reduzidos e do apoio insuficiente molda o trabalho da companhia e o trabalho do cenógrafo Stéphane Alberto que apesar, desta condicionante, a companhia conseguiu criar espetáculos visualmente eficazes. A companhia, que conta com vinte e dois anos de existência, valoriza, mais que tudo, a palavra e a imagem, em separado e em união. O som das músicas e das palavras vivem por si, separadas do ator, tal como o cenário, que em conjunto com as luzes, habita o espaço, sem precisar, necessariamente, de pessoas.

Sente-se uma grande união nos elementos dos Primeiros Sintomas e essa integração contribuiu para elevar a coerência deste espetáculo em comparação com o *Macbeth* de 2007.

A escolha comum acerca da utilização de poucos adereços, em ambos os espetáculos, resultou num visual e ambiente bastante distintos, concluindo que se existem várias diferenças nos dois espetáculos e que se denota uma evolução ao longo dos anos.

Num período de estágio que atravessou toda a produção do espetáculo conseguiram-se adquirir várias ferramentas técnicas e tomar consciência de todas as fases na criação de um dispositivo cénico e de figurinos históricos. Ao presenciar ensaios e ajudar nas montagens, e com as entrevistas realizadas a Bruno Bravo, a Stéphane e a Alexandre Costa, obtiveram-se várias informações acerca do processo de cada elemento, das relações entre eles e sobre as referências pessoais de cada artista, que acabam por ser misturadas e apresentadas em palco.

Numa suspensão do tempo, Bruno Bravo e a sua equipa levam o público a parar, a observar cada palavra e cada movimento que pairam no ar, de forma inquietante, para contrariar todo o mundo em aceleração lá fora.

## BIBLIOGRAFIA

ALBERTO, S. (2007), *Proposta cenográfica para Macbeth – processo e percurso*. Relatório de Projeto final para obtenção de grau de Licenciatura, pela ESTC.

BÁRCIA, J., SOBRAL, T. & BENTO, A. (2004), *Primeiros Sintomas, Um luxo* – Revista semestral Artistas Unidos. Vol 13, pp. 148-151

BLOOM, H., CALDERWOOD, J. L., ADELMAN, J., CAVELL, S., SNYDER, S., CLAYTON T., BERRY, R., REID, R. L., HASSEL, R. C. & SADOWSKI, P. (2010), *Bloom's Modern Critical Interpretations: William Shakespeare's Macbeth, New Edition*, New York, Infobase Publishing.

BLOOM, H. (2001), *Shakespeare: A invenção do humano*, Rio de Janeiro: Objetiva. Tradução de José Roberto O'Shea.

BRANCO, Miguel. (2017) *CAL: A nova casa da companhia Primeiros Sintomas* – Revista TimeOut. Disponível em <<https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/cal-a-nova-casa-da-companhia-primeiros-sintomas-122617>>) Acesso em 13 de maio.

BRAVO, B., CAMACHO, E., (2000), *78ª A`rosas suicidam-se*. Disponível em <<https://www.atef.pt/portfolio-posts/78a-arosas-suicidam-se/>> Acesso a 13 de maio.

CASTANHEIRA, J. M. P., (2015), *Da evolução da cenografia e do design de cena, na relação cena-espectador*. Tese de Doutoramento. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10400.5/11740>> Acesso em 20 de maio.

CIPRIANO, R. (2016). *Afinal, Christopher Marlowe também foi Shakespeare* - Revista observador. Disponível em <<https://observador.pt/2016/10/25/afinal-christopher-marlowe-tambem-foi-shakespeare/>> Acesso em 15 de junho.

DOKO, F. & DOKO, A. (2017). *Hamartia in shakespeare's great tragedies*. Knowledge - International Journal, 19(3), 1089–1095. Disponível em <<https://ikm.mk/ojs/index.php/kij/article/view/4150>> Acesso em 15 de junho.

*Entre o feio e o belo* (2007) – Revista Público. Disponível em <<https://www.publico.pt/2007/02/17/jornal/entre-o-feio-e-o-belo-136989>> Acesso em 20 de junho.

FRANÇA, E. (2007). *Ambição e perdição do poder ouvidas em 'Macbeth' como numa partitura* - Revista Diário de Notícias. <<https://www.dn.pt/arquivo/2007/ambicao-e-perdicao-do-poder-ouvidas-em-macbeth-como-numa-partitura-651749.html>> Acesso em 20 de junho.

GARBER, M. (2004). *Shakespeare after all*, New York: Pantheon Books. Versão Ebook.

HENRIQUES, J. G. (2007). *Bruno Bravo estreia-se em Shakespeare e numa grande produção*. Revista Público. Disponível em <<https://www.publico.pt/2007/01/23/jornal/bruno-bravo-estreiase-em-shakespeare-e-numa-grande-producao-117885>> Acesso em 20 de junho

HUGO, V. (1968), *Shakespeare*. Lisboa: Estudos Psíquicos Editora, tradução de Alberto Ângelo dos Santos.

JOHNSON, S. (2022) *Kurt Vonnegut on the 8 “shapes” of stories*. High Culture. Big Think. Disponível em <<https://bigthink.com/high-culture/vonnegut-shapes/>> Acesso em 2 de julho

MARQUES, L., (2021). *Guia para a redação de trabalhos académicos da Escola Superior de Teatro e Cinema*. <[https://www.estc.ipl.pt/sites/default/files/2021-05/guia\\_trabalho\\_academico\\_ESTC\\_2021.pdf](https://www.estc.ipl.pt/sites/default/files/2021-05/guia_trabalho_academico_ESTC_2021.pdf)> Acesso em 5 de maio.

MONTEIRO, R. (2022). *No teatro, 2022 foi um ano como outro qualquer. Mas...* Revista Público. Disponível em <<https://www.publico.pt/2022/12/25/culturaipsilon/noticia/teatro-2022-ano-qualquer-2031969>> Acesso em 2 de julho.

SHAKESPEARE, W. (1606, 2016). *Macbeth*, Lisboa: Relógio D'água. Trad. José Miguel Silva.

VIEIRA, A. B., PAIS, A., AZEVEDO, E. T. A., VICENTE, G., FIGUEIRA, J. L., MENDES, M. S., MAGALHÃES, P. G., MARTINS R. & COELHO, R. P. (2017), *Teatro português Contemporâneo. Experimentalismo, Política e Utopia*. TNDM II & Bicho-do-Mato. Disponível em <[https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/30658/1/Introducao\\_Rui\\_Pina\\_Coelho.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/30658/1/Introducao_Rui_Pina_Coelho.pdf)> e <[https://www.academia.edu/42641909/Regime\\_democr%C3%A1tico\\_e\\_regimes\\_de\\_cena\\_tr%C3%AAs\\_encenadores\\_Nuno\\_Cardoso\\_Bruno\\_Bravo\\_e\\_Gon%C3%A7alo\\_Amorim\\_>](https://www.academia.edu/42641909/Regime_democr%C3%A1tico_e_regimes_de_cena_tr%C3%AAs_encenadores_Nuno_Cardoso_Bruno_Bravo_e_Gon%C3%A7alo_Amorim_>)> Acesso em 6 de julho

VIEIRA, A., COSTA E. & CALDAS, M., (2012). *Na primeira pessoa: Bruno Bravo. Entrar lá dentro e ver até onde aquilo vai*. Sinais de cena. Disponível em <<https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/download/12912/9958/38829>> Acesso em 14 de maio.

## **FILMOGRAFIA**

*Macbeth* (Justin Kurzel, Estados Unidos da América, 2015, 1h53)

*Macbeth* (Orson Welles, Estados Unidos da América, 1948, 1h47, p&b)

*Scarface* (Brian de Palma, Estados Unidos da América, 1983, 2h50)

*The Tragedy of Macbeth* (Joel Coen, Estados Unidos da América, 2021, 1h45, p&b)

*Trono de sangue* (Akira Kurosawa, Japão, 1957, 1h50, p&b)

## **ANEXO I FOLHA DE SALA**

*a tragédia de*

**MACBETH**

**William SHAKESPEARE**

### **Num museu escuro, ilumina-se, à luz de vela, partes de um todo**

A peça, cujo nome não se pronuncia, literalmente a mais escura de Shakespeare, ilumina-se com tochas e velas, impondo a noite ao dia.

Ocorreu-nos em tempos de pandemia, quando tantas vezes à noite, deambulando pelos corredores solitários, falávamos uns com os outros ao telefone sobre os dias que se iam seguindo sempre iguais. Nas ruas havia desaparecido a agitação e o drama (no sentido teatral do termo) e o que era tragédia aparecia diariamente na televisão. O tempo suspendeu-se. Mais isolados, teremos pensado em demasia. Lembrámo-nos de Macbeth, e desta estranha peça, cujo texto é, em grande parte, pensamento.

A ação decorre na cabeça de um guerreiro medieval, habituado a rasgar os inimigos do umbigo ao pescoço, mas impreparado para o universo mental e escuro das imprecisões metafísicas.

Macbeth desconhece o complexo labirinto do pensamento e os seus cruzamentos selvagens, mas, ao contrário de Hamlet, cuja filosofia contém toda a ação, Macbeth cumpre à letra o seu destino, improvável, de futuro rei, preconizado pelas três bruxas. Sempre em linha reta, como um aluno verdadeiramente aplicado, chegará ao fim, e, inevitavelmente ao seu fim, como um guerreiro que morre, após uma longa batalha mental.

Para ser rei, matará Duncan, rei da Escócia, homem bom e ingénuo (atributos, muitas vezes, sinónimos). Depois Banquo, general leal e apreensivo. A seguir a Lady Macduff e o seu filho, também assassinados. O sangue vertido na guerra é diferente do sangue doméstico, e a paixão de Macbeth pelo poder e pelo mal inebria-o, confunde-o, angustia-o, provoca-lhe estados febris, alucinados. Macbeth não é Iago, nem Edmund, cujo talento para o mal ascende à condição de génio nas lides dessa impiedosa natureza.

Tendo em conta estes aspetos é tentador olhar para esta tragédia como a peça de um homem só, colado a um trono que não lhe assenta, em contínuo discurso encantado, falando consigo e com os que não estão lá, rodeado de figuras invisíveis, vozes, ecos. Macbeth, apenas ele, iluminado. Triste.

No entanto, com todas as suas competências dramáticas e literárias, a peça combate, fortemente, um sentido exclusivamente monológico. Procurámos, mesmo assim, escutar, em primeiro plano, por trás das interlocuções dos outros personagens, as vozes de Macbeth e Lady Macbeth, porventura o casal mais completo de Shakespeare, como duas partes de um todo. Mais tarde esse corpo dividir-se-á em dois. Lady Macbeth não aguenta tanto sangue, e Macbeth desaparecerá, para dentro de si próprio.

Escutemos primeiro, as três bruxas, e o que elas dizem: Macbeth há-de ser rei! Lançam-se os dados do jogo trágico, e a sua mais clássica interrogação: Somos conscientes das nossas ações, ou são outras forças que nos guiam?

encenação e adaptação **Bruno Bravo** tradução **João Paulo Esteves da Silva** interpretação **António Mortágua e Mónica Garnel** (Macbeth e Lady Macbeth) **Diogo Mazur, Mafalda Jara, Natacha Esteves** (Bruxas) voz off **Mia Seabra** música e sonoplastia **Sérgio Delgado** cenografia e figurinos **Stéphane Alberto** desenho de luz **Alexandre Costa** assistência e operação técnica **António Vilar** assistentes de cenografia **Daniela Cardante e Tatiana Oliveira** estagiária de cenografia **Beatriz Santos** costureira **Aldina Jesus** construção de cenário **David Paredes** produção **Leonardo Garibaldi**.

agradecimentos: Ana Brandão, Joana Campos e Mia Seabra.

Primeiros Sintomas é uma estrutura financiada pela República Portuguesa - Cultura / DgArtes

## ANEXO II ENTREVISTA A BRUNO BRAVO

Centro de Artes de Lisboa, 1 de fevereiro de 2023

**BS:** Bruno, em 2007, encenaste o espetáculo *Macbeth* no Teatro da Trindade numa coprodução entre o mesmo e a companhia Produções Próspero. Agora quinze anos depois, em 2023, trazes ao CAL uma nova abordagem ao texto de Shakespeare, *A Tragédia de Macbeth*. Quais as motivações para uma nova encenação e qual a relação entre os dois espetáculos?

**BB:** O meu primeiro contacto com este texto e a primeira vez que encenei *Macbeth* foi através de um convite que me fizeram. Foi fora dos Primeiros Sintomas, fora do âmbito, do meio e da equipa com quem costumo trabalhar. Foi um convite de uma atriz e produtora que tinha vindo recentemente de Inglaterra, e que tinha convidado dois encenadores ingleses para encenar a *A Tempestade* e o *Romeu e Julieta*, e eu estava como ator na *Tempestade*. Depois, essa atriz convidou-me para entrar como ator também no *Romeu e Julieta*, e eu não consegui na altura, mas ela decidiu depois desses dois espetáculos ter um encenador português, e convidou-me a mim. Eu fiquei deslumbrado. Isto já foi há quinze anos, e era uma hipótese de trabalhar esta peça que é absolutamente incrível, com uma produção razoável, e com uma equipa de atores que correspondia a todos os personagens da peça; portanto, tinha todas as condições do ponto de vista de produção para fazer o espetáculo, e fiquei bastante aliciado com o convite. Mas esse processo não correu nada bem por vários motivos, e foi uma lição para mim, no sentido em que eu, a partir daí, não encenei praticamente mais nada fora do âmbito dos Primeiros Sintomas, ou de coisas que eu não escolha logo à partida. Foi um projeto falhado. A sensação de teres um projeto falhado em cena é terrível, e isso marcou-me, e arrumei essa história.

O trabalho que eu desenvolvi do ponto de vista da dramaturgia e da produção, com o Fernando Villas-Boas, que foi o tradutor dessa peça, foi muito profícuo e interessante. É exigido sempre um estudo minucioso do texto, ainda para mais falando de Shakespeare e, portanto, comecei a conhecer a peça muito melhor do que conhecia antes de a encenar, e é uma peça incrível. E ficou sempre esta hipótese muito no ar, nada de muito concreto, e os anos foram passando.

Agora, chegando aqui, o projeto de fazer este *Macbeth*, em particular, é ainda “filho do covid”, porque a pandemia e o confinamento paralisou tudo, e paralisou o teatro também, e demos por nós muito tempo em casa. E eu e algumas pessoas dos Primeiros Sintomas

tivemos imensos períodos a falar ao telefone e a fazer *zoom's* para tentar ocupar o tempo confinado. E, ao mesmo tempo, a pôr em causa uma ideia de adiamento, ou seja, nós tínhamos uma série de projetos que estávamos constantemente a adiar, e estando nós a viver tempos tão distópicos eu pensei que seria interessante fazer outra coisa, e não estar a pensar em projetos que tinham sido projetados para 2021, e 2022, e estar a adiá-los para 2023, 2024, porque entretanto o mundo já tinha mudado, e a nossa cabeça estava noutra sítio, e eu não sei se, consciente ou inconscientemente, o Macbeth surgiu.

Para além da peça tratar e ser muitas coisas, tal como a maior parte das peças de Shakespeare - uma obra literária dramática com muitas camadas - há qualquer coisa na paragem de um guerreiro, ou seja, um suspender da ação. A história começa no final da guerra que opôs a Escócia aos noruegueses. E aquilo que nos é dito, sobretudo pelo Rei Duncan, é que Macbeth teve um papel determinante nessa batalha. No texto, [*Macbeth*] é mesmo comparado a uma espécie de deus; ao mesmo tempo é implacável e muito violento - ele rasga os inimigos ao meio com a sua espada. A guerra acabou e grande parte da peça passa-se com ele parado, suspenso, ele parou e pôs-se a pensar, daí o Macbeth ter surgido como uma espécie de paragem do quotidiano, do mundo, de excesso de pensamento e da perigosidade do pensamento, quando o personagem começa a ser muito intenso e obsessivo. Parece-me, talvez, que tenha nascido daí - vamos fazer o Macbeth.

Outra coisa que me fascina muito, para além de outras coisas, é ter no centro o Macbeth (e a Lady Macbeth, que são, no meu entendimento, duas peças de uma só forma, que depois mais para a frente se divide). Há qualquer coisa de monologar - esta foi a minha primeira intuição, porque a maior parte da ação passa-se na cabeça dele. Tentámos todos essa hipótese de monologar Macbeth, que exigiu uma primeira fase de trabalho de tradução do João Paulo Esteves da Silva, que traduziu a peça toda, e posteriormente exigiu um trabalho de dramaturgia e de adaptação sobre a peça traduzida, até termos chegado ao resultado final.

Às vezes quando temos em mãos a interpretação de um determinado texto com esta envergadura, temos a sensação errada de estar à frente do texto, mas não, o texto está sempre à nossa frente. Eu cheguei a ter a ideia de que se podia fazer um espetáculo com o texto todo com o Macbeth e a Lady Macbeth a dizerem partes do texto dos outros personagens, e talvez isso fosse possível, mas o texto combate fortemente isso. Não pode ser tudo da cabeça dele [*Macbeth*], porque nós podemos imaginar que é tudo pensamento, e que está tudo no território da suspeição, dos medos, da culpa, da sede de poder, de uma ideia de destino, etc...

E, se calhar, podia ser interessante porque é uma peça sobre a ilusão, há coisas que só o Macbeth vê em cena, como por exemplo a cena do punhal, ou a cena do fantasma de Banquo, mas as bruxas não. As bruxas são reais, tal como no fantasma do Hamlet, que é visto também pelo Horácio e, portanto, há qualquer coisa de real naquela aparição - o Banquo também vê as bruxas. O Banquo, aí, é como se fosse uma peça que devolve a nós espectadores esta realidade de estarem mesmo três figuras ali. Isso acabou por desmanchar logo a ideia de fazermos um monólogo - precisávamos de outros personagens para compreendermos o curso dos pensamentos de Macbeth no tempo e no espaço. Então nós pensámos: as bruxas são absolutamente fundamentais, porque na peça as bruxas têm uma característica que tanto é física como metafísica, e isso pode ser explorado mais para um lado ou para o outro, e seria de lamentar representar só um lado: só coisas que estão no ar, ou só três figuras terrestres. Se bem te lembras, o Banquo é o único dos dois que tenta descrever aquelas figuras e que ouve o que elas dizem sem grande inquietação. É como se alguém estivesse a ler-te a sina, por exemplo, e tu, se fores cética em relação a isso, podes achar piada, mas depois segues a tua vida. No caso de Macbeth é diferente, ele faz das palavras das bruxas uma interpretação vital, ele acreditou nelas até ao fim, e então este elemento era fundamental - tínhamos de ter as bruxas.

Fizemos várias experiências, para além das bruxas, um coro para situar a ação, pois o nosso medo era que a peça ficasse demasiado abstrata. Acabou por ser um espetáculo bastante abstrato mesmo assim, acho eu. Fomos simplificando até ficarem três bruxas, que por vezes representavam outras personagens, como se fossem uma espécie de eco, que pode representar o passado, o futuro. Há uma questão temporal no *Macbeth* que é muito gira, tem tempos misturados, não é tão cronológica. Tens bruxas que prevêem coisas, como se lançassem uma espécie de futuro, e ao mesmo tempo tens o Macbeth que está muitas vezes a pensar no passado, naquilo que fez e, por isso, esta passagem do tempo também nos interessou bastante. Para todos os efeitos, o espetáculo ficou uma espécie de monólogo a duas vozes. Numa primeira fase, há três figuras que podem ser compreendidas como bruxas, que estão aqui em cena, mas que também têm qualquer coisa exterior à própria cena.

**BS: Porquê utilizarem uma nova tradução?**

**BB:** Em todas as produções dos Primeiros Sintomas que tratam de textos não portugueses, eu trabalho sempre com traduções originais, por várias razões: uma, é muito importante que, à medida que a tradução vai decorrendo, haja uma hipótese de estudar o texto em simultâneo.

Depois, para mim, a tradução é um texto novo, é aquilo que os atores vão dizer e o que as pessoas vão ouvir. Houveram exceções, como em *Salomé*, e *Dorian Grey* de Oscar Wilde pois, como havia duas traduções muito boas, usámos as já existentes. Contactámos os tradutores a pedir a autorização... Fora isso, foi sempre tradução original, sobretudo com o Miguel Castro Caldas e com o João Paulo Esteves da Silva, que traduziu este texto. Para mim, é absolutamente fundamental que a tradução acompanhe estas produções.

**BS: Depois do texto traduzido, passam a trabalhar a adaptação para cena?**

**BB:** Sim, ou seja, eu pedi ao João Paulo para traduzir tudo, para que na adaptação para cena tivéssemos mais possibilidades, coisas que pudessem ser úteis aqui, outras ali. Há medida que ele ia traduzindo, íamos tendo encontros de leitura aqui [no CAL], porque uma das vantagens também é essa: há o tradutor que vai traduzindo e os atores a ler o texto. Há aspetos muito importantes na tradução para teatro, como a audição e o ritmo. Isso é fabuloso, é um espaço de estudo. Vais estudando a peça, não só aquilo a que possamos chamar conteúdo, substância, enredo, mas a própria linguagem. Tratando-se do género de peças mais clássicas, e sobretudo Shakespeare, a linguagem é fundamental. Interessa-me muito esta espécie de vitalidade, e de poesia que o texto original propõe.

O João Paulo teve o cuidado de traduzir o texto em verso branco, o que dá à peça um aspeto literário muito forte.

**BS: Trabalham desde o início em equipa, então?**

**BB:** Começamos com o tradutor, que traz algum material, e combinamos “vamos ler o primeiro ato”. Lemos e discutimos com os atores o primeiro ato, mais tarde há-de vir o segundo ato, e reunimos todos outra vez, com o primeiro ato já corrigido. Estivemos nesta fase entre janeiro e março do ano passado (2022). Foram cerca de três meses onde, pontualmente, nos íamos encontrando.

Eu comecei a falar com o Stéphane nessa altura por causa do cenário, porque já começa a ter algumas pistas do ponto de vista estético, e isso é bom. A estética, ou o conceito do cenário ficou fechado em março do ano passado. Nem sempre é assim, mas ficou fechado nessa altura. Depois, tivemos que deixar o *Macbeth* de lado até outubro, porque o dinheiro da DgArtes não chegou a tempo, e tínhamos outros projetos a fazer com outras produções. Voltámos ao processo em outubro. Houve um ou dois ajustes com o Stéphane, por exemplo, o coro ficou só com três figuras; havia uma ideia de fazer projeção que também saiu, mas o dispositivo cénico, na sua essência, manteve-se: a ideia da floresta lá ao fundo, os

soldados, o trono, trabalhar com adereços que fossem símbolos muito fortes - a água que lava o sangue da guerra, e que lava o sangue do crime doméstico, que são crimes diferentes. O trono que é absolutamente fundamental, depois dois bancos que representam uma ideia de corte...

E uma coisa que descobrimos, em outubro, foi a luz. Esta peça é muito estranha e escura, há muitas referências à escuridão. E, também, a tochas, a luz que ilumina o escuro, e isso pode servir como metáfora: o escuro, o desconhecido... E é curioso porque, quando esta peça [Macbeth] foi estreada, em 1606, apanhou uma coisa muito particular em Londres. Pensa-se que estreou no The Globe, ao ar livre e durante o dia, e que usaram tochas para ter o signo da noite. É uma maneira que os atores tinham para se defender de um cenário ausente de tudo, e de ambientes que nunca se sabia se eram interiores ou exteriores; o que era valorizado, era a palavra. Shakespeare vai longe nisso, através do texto, convoca o meio ambiente, daí ser tão referida a escuridão e a noite. Isto interessou-me e, depois, juntamente com o Alexandre Costa, que fez as luzes, trabalhámos um ambiente mais escuro, com elementos de luz que fossem eles próprios dramáticos, como por exemplo as tochas. Quando se acendem as tochas, ouve-se o som, como se tivessem vida própria; as tochas são, elas mesmas, um elemento dramático.

**BS: Quem é que se adaptou a quem? Foram os Primeiros Sintomas a *Macbeth*, ou *Macbeth* aos Primeiros Sintomas? A peça parece ser muito vossa, com um bom resultado. Parece ter sido um processo fácil, apesar das pausas e dos contratempos mas, depois, tudo se uniu, tanto o cenário como a encenação, mais as luzes...**

**BB:** Isso é espetacular. Eu consigo reconhecer, sobretudo pelo que nos dizem, que foi um espetáculo “à Primeiros Sintomas”. Talvez sim, aqui e ali, mas nunca nos passa pela cabeça, pegar na peça como um movimento, “vamos fazer isto com a nossa linguagem”, nunca - é muito inconsciente, e o texto comanda sempre. Até determinada altura, estás sempre atrás dele, mas és tu que estás, e não é outra pessoa. Há processos mais conscientes ou mais inconscientes, tu segues à tua maneira, mas é sempre o texto que comanda, é impressionante. Se tu me disseres assim: há um fascínio pela literatura e por um ambiente universo mais clássico - sim. Nos últimos anos, a literatura clássica tem sido o motor dos Primeiros Sintomas.

O Stéphane e o Sérgio, que faz o som, e tem uma função importantíssima no espetáculo, trabalham comigo há vinte e um anos, e temos a felicidade de nos darmos muito bem uns com os outros. Há uma coisa que não se perdeu e, pelo contrário, vai-se

fortalecendo: a comunicação acerca de como cada um vê o espaço sonoro, ou o espaço cénico, ou a encenação, e isso ajuda imenso.

Vou-te dar um exemplo quase grotesco: nos ensaios, eu estava à procura de um som muito particular para uma determinada cena, e o que eu disse ao Sérgio foi, “o som ideal seria o de mulheres nuas a comer veados” (Risos); o Sérgio olhou para mim e disse “ok”. Mais tarde, trouxe-me algo muito parecido com o que eu estava a imaginar, algo bacante, dionisíaco. E bastou aquela frase, nem foi preciso explicar, e ele percebeu. Com o Stéphane, também é muito rápido, raras vezes entramos em conflito. Contudo, a nível de ensaios e produção, o processo foi intensíssimo, porque tínhamos pouco tempo e o texto tem uma envergadura quase monologar, que deixa os atores desprotegidos. Se pensares que o António Mortágua está praticamente uma hora e quinze a falar, quase sem contracena (apesar de estar lá a Lady Macbeth), torna-se um espetáculo sem rede, há uma solidão muito grande, mesmo para a Mónica Garnel. Isso também criou uma tensão acrescida, o que fez com que adiássemos duas vezes a estreia, desde que começámos em outubro. Estava prevista para dezembro, mas percebemos logo que era uma loucura total e foi adiada.

**BS: Quando te referes ao casal Macbeth, qual a razão de usares expressões como “o casal mais completo de Shakespeare”, ou “duas partes de um todo”?**

**BB:** É uma interpretação de Sigmund Freud. Eu acho que não se pode ler Shakespeare à luz do Freud, isso é um erro, mas tanto Shakespeare, como as tragédias gregas - *Édipo* por exemplo, que deu origem ao fenómeno do “complexo de Édipo” -, foram muito úteis para o Freud e para a sua escrita. O Freud é que diz que Macbeth e Lady Macbeth são duas faces da mesma moeda, e isso eu compreendo e acho interessante, porque uma das questões que se coloca muito em *Macbeth* é: quem guia quem? Como ele tem hesitações, no início, será que é Lady Macbeth que o leva avante? Isso não me convence muito.

Nós suspeitamos que existiu um Macbeth antes daquele que estamos a ver. Como é que ele era antes de ser isto? Ele é descrito como um homem nobre, um homem que tem ambições, mas que não tem a maldade para as levar a cabo, um homem que deseja ter o que não tem, e isso para mim é o homem comum. (Risos). Todos nós, no fundo, somos assim; portanto, Macbeth não é daqueles personagens que parece distinguir-se do ponto de vista do mal - ele parece começar como um homem comum. Mas há esta ideia, sobretudo quando entra a Lady Macbeth, de que ele não tem coragem para fazer aquilo que tem de ser feito e é ela que o guia; porém, eu penso que é mais complexo do que isso. Eu interpreto o texto como havendo qualquer coisa no Macbeth que põe de fora aquilo que já lá está dentro. Eu não sei

se as bruxas não são uma espécie de espelho. Eu interrogo-me: “porque é que ele acreditou naquilo?” Por isso é que acho que há mais qualquer coisa do que ser a Lady Macbeth a convencê-lo, ele também se deixa convencer.

Há uma espécie de relação quase erótica, não no sentido físico e meramente sexual, mas há uma relação de excitação, de provocação neste casal, e ainda há a hipótese de haver amor neste casal, o que torna tudo mais complexo e maravilhoso, porque ele diz: “querida companheira na grandeza”; ele põe a Lady Macbeth ao seu nível. (...) Eles são dos “casais mais felizes de Shakespeare”. Antes de se perderem completamente, eles são um casal unido. Se pensarmos no António e Cleópatra: do início ao fim, é uma história complicadíssima; se pensarmos no Romeu e Julieta, no Otelo... é igual. Agora este é um casal unido, até se perderem: são dois seres diferentes mas que fazem parte de um todo.

**BS: O espetáculo no Teatro da Trindade tinha uma abordagem semelhante?**

**BB:** Não tinha nada a ver. O que me entusiasmou na altura foi a tragédia, porque tens signos de tragédia nesta peça, aliás, daí ser esse o nome deste espetáculo. Tens um destino que se cumpre e que é inevitável, tens uma pergunta que é absoluta e clássica e que está na peça toda, que é: somos nós os responsáveis pelas nossas ações, ou há outras forças que nos comandam? Isto é uma interrogação clássica, do ponto de vista da tragédia. E, no Teatro da Trindade, eu deixei-me levar um pouco por isso e tentei mesmo utilizar um coro que tocava ao vivo (mas as coisas caíram todas por ali abaixo e não se concretizaram). Mas foi esta ideia de tragédia que me ficou, e foi por isso que tentei recuperar esta ideia para este *Macbeth*, trazendo um coro, que acabou por ser as bruxas.

**BS: Então, quais os elementos que quiseste recuperar e melhorar neste espetáculo?**

**BB:** Relativamente a Shakespeare, há coisas muito importantes: é capaz de ser o dramaturgo mais difícil, porque é impossível encerrarmos um espetáculo; por exemplo, não é possível fazeres um *Hamlet* que conclua o mesmo. É impossível ires ver uma encenação do *Hamlet* e dizer: “pronto é isto”; é infundável, dispara para várias direções e hipóteses. Acontece o mesmo com *Macbeth*, não consegues explicar ao público: isto é o Macbeth, e isso é espantoso. É como Mozart, Beethoven, “não acaba” e vai-te seguindo à medida que o mundo vai seguindo também. “Agora estou assim, mais pessimista, agora esta peça encaixa apesar de não saber porquê...” - é este o fenómeno.

Além disso, este espetáculo está cortado, chamamos-lhe Macbeth porque é o texto de Shakespeare, mas é uma espécie de rascunho. Ao mesmo tempo, eu estou bastante à vontade com isso, porque mesmo que tivéssemos feito a peça toda, esta seria sempre um rascunho.

**BS: Pegando noutros espetáculos teus, como o *Hansel e Gretel*, que tem características semelhantes ao *Macbeth*, queria perguntar-te de onde vem esta necessidade de brincar com a palavra e com o som da palavra, e o porquê de teres atores a dizerem o texto em uníssono, por exemplo.**

**BB:** Porque eu acho que o teatro também é som, é uma conjugação de coisas, mas a mim interessa-me muito, para além daquilo que se vê, aquilo que se ouve. Eu, às vezes, faço uma comparação quase grotesca com o cinema, mas o teatro é muito diferente, apesar de passar por fases semelhantes, e funções iguais nos projetos. No teatro podes ter som e música como tens no cinema, mas aquilo que às vezes difere do ponto de vista da linguagem, para mim, pelo menos, é a ideia de enredo, de história, como se conta isto. O teatro tem uma linguagem própria, com múltiplas linguagens lá dentro, muito diferente do cinema.

Interessa-me imenso do ponto de vista de ritmo e palavra trabalhar essas hipóteses, por exemplo: a ideia de coro, de personagem múltiplo: no caso de Hansel & Gretel, são dois personagens diferentes que às vezes são o mesmo. É uma tentativa primária de pôr o teatro ao nível da afirmação, “o que é que eu estou a dizer”, e não tanto “quem sou eu que estou a dizer... Eu acredito que o teatro tem uma força na relação com a plateia, com o estarmos todos no mesmo espaço: tudo o que se diz é determinante e, por isso, entusiasma-me imenso procurar estas coisas nas palavras e trabalhar sobre isso. Agora, estou interessado no ballet, e talvez o venha a usar numa produção que iremos fazer no futuro, a *Cinderela*. Entusiasma-me muito a ópera como fenómeno inspirador, e autores mais clássicos. No fundo entusiasma-me tudo o que já está morto. Os autores estão mortos, já ninguém vai à ópera, ao ballet... Gosto imenso desta espécie de baú de coisas que ninguém pega por estarem a apanhar pó, mas que inspiram do ponto de vista estético, para o trabalho que desenvolvemos.

Agora, vamos fazer a *Oresteia*, de Ésquilo, a partir mesmo do grego, traduzir para português com toda a forma poética, com coros, a pensar no que é um coro hoje em dia... E estamos entusiasmados em entrar neste desconhecido, sabendo mais uma vez que vai ser o texto, e estes fantasmas a guiarem-nos. No fundo, somos sempre guiados por fantasmas, eu sei lá o que queria dizer Shakespeare na realidade, sei lá, são elementos que já só existem em papel.

O som é uma coisa que tenho desenvolvido muito com o Sérgio Delgado, sobretudo nos últimos anos, porque ele também já está connosco há vinte anos. Mas, agora, o som está a tornar-se um elemento indissociável do espetáculo, como hipótese dramática. Sabes que quando estávamos a ler o *Macbeth*, no início - minha nossa senhora! -, passou-nos pela cabeça, de repente, Macbeth cantar uma canção? Ainda bem que pusemos isso de parte (risos) mas, para teres uma ideia de que quando trabalhamos um texto, pensamos em utilizar elementos musicais. No *Hansel e Gretel* isso esteve muito presente: havia música, era cantado, uma espécie de ópera falada...

**BS: É por darem tanta importância ao som e à palavra que decidem movimentar menos os personagens?**

**BB:** (risos) Isso dava uma conversa muito grande, mas vou tentar simplificar ao máximo. O movimento em cena, o corpo em cena, é uma coisa muito importante de muitas maneiras. Aquilo que acontece, muitas vezes, é a banalização do movimento - o que é que este movimento acrescenta? -, e isso é uma coisa que me inquieta muito; o que não quer dizer que não exista movimento no nosso espetáculo. O movimento está lá, mas não é tão perceptível. Se filmares o espetáculo todo, e se prestares atenção, vês movimento. O *Hansel e Gretel* é muito movimentado, mas a primeira impressão é que não há movimento. Não te esqueças que, no *Macbeth*, ele passa grande parte do tempo sentado ou em pé, a pensar, é muito sobre pensar. O grande movimento do *Macbeth* é na batalha, ele parou, por isso é que nós começamos com ele a guardar a armadura. Portanto, eu não imaginaria o *Macbeth* a andar de um lado para o outro, a pensar... também é possível, mas a escolha não foi essa. E neste género de textos, parece-me, que se há muito movimento e se há muita inquietação, dificilmente se consegue passar aquilo em que ele está a pensar. Esse balanço às vezes não é muito fácil, pois não pode ficar demasiado formal, o corpo deve habitar em cena, e o movimento é fundamental, mas não de forma muito inquieta, para que não se percam os pensamentos do personagem. Isso é uma questão muito gira. Na tragédia grega, não há bem psicologia, “que carga emocional damos àquilo?” Não imagino o Édipo a dizer “estou cego” (mãos a tapar os olhos), ele não pode fazer isto, aquilo não é realista ao mesmo tempo. Na tragédia grega o grande movimento está no coro, os outros personagens estão mais parados. Aqui, no *Macbeth*, isso foi uma questão. Quase que era possível tê-lo sempre sentado no trono, mas não foi, porque o texto combate isso. Onde é que está o movimento? Está no pensamento, na palavra.

**BS: Daí então Macbeth estar, na cena final, sentado no trono o tempo todo?**

**BB:** Sim, nós ensaiamos várias hipóteses, passámos por muitas experiências, não chegámos logo a estas decisões. Também trabalhamos muito numa perspetiva de dialética, não sou um encenador de levar tudo já marcado. Vamos experimentando, os atores também experimentam: há liberdade. Houve uma parte em que eu nem dirigia, deixava os atores pensarem. E esta parte do trono foi acontecendo. A cena da cabeça, por exemplo, que está no início, foi decidida dois dias ou menos antes da estreia, porque experimentamos e não era bem aquilo. Mas, a partir do momento em que ele é rei, e que o trono lhe é desconfortável e tudo é pensado do ponto de vista do trono, porque é que ele não há-de estar sentado no trono, porque é que há-de vaguear? (risos) O trono é a grande prisão, ele não consegue sair dali, é um grande drama e é o destino - tentámos reforçar isso.

**BS: Macbeth é o próprio a dizer: “ser rei assim é ser nada”...**

**BB:** É uma roupa que não lhe assenta, ou seja, aí volta um bocadinho a esta ideia de homem comum, no sentido em que ele não nasceu para ser rei - há muitas pistas no texto que dizem que aquele lugar não é cómodo, por exemplo; a certa altura, Macbeth diz que o Duncan é que está bem, porque está morto, não tem de se preocupar com as coisas com as quais ele tem que se preocupar. O trono não lhe assenta. Isso é incrível. E ele não aguenta. A peça é mesmo estranha porque ele podia ter matado o Duncan e acabava ali, ficava feito. Por isso é que é parecido com o *Hamlet*, aliás é um avesso do *Hamlet*. Este, fica 50 horas a pensar no que o pai lhe disse, é um filósofo e um dramaturgo, enquanto Macbeth está habituado a pensar com o corpo, é como se ele agisse relativamente aos pensamentos que tem como um guerreiro, é ágil. Quando vê o fantasma de Banquo grita imediatamente: sai daqui! E diz: antes um morto ficava morto. Ele questiona-se, o que é que se passa? Ele começa a ter pensamentos de culpa que não está habituado a ter, não consegue lidar com aquilo, e não foi feito para ser rei, por isso é que me parece que esta não é uma peça unicamente sobre poder.

Nós falávamos muito do Scarface, aquilo é uma vertigem. Eu e o António Mortágua pensávamos muito na parte final do Scarface: Say hello to my little friend, como tendo a mesma atitude que Macbeth, que diz “dá-me a armadura, eu vou para a frente”. Macbeth vai percebendo que o bosque são os soldados que estão a vir em direção dele... Scarface está cheio de cocaína até amanhã de manhã, completamente alucinado, sozinho, com dezenas e dezenas de homens a entrarem-lhe pela casa ... Mas o Scarface talvez tenha uma linha de poder e ambição mais sublinhada do que esta, porque esta é outra coisa. Ele [Macbeth] está

perdido, não tem muito jeito para as coisas metafísicas, talvez seja um homem triste. É muito engraçado pensar nessa hipótese, não querendo reduzi-lo àquilo que muitas vezes as pessoas pensam: “é um personagem horrível”.

**BS: Sim, no fim estão ambos completamente perdidos, entregam-se, mas com orgulho, de armadura vestida... já não têm nada a perder.**

**BB:** Sim, já não têm nada a perder.

**BS: Como foi trabalhar com a equipa, com os atores?**

**BB:** Eu trabalho com o António Mortágua há dez anos, há uma cumplicidade muito grande, e há uma comunicação fácil. Eu adoro a Mónica, já nos conhecemos há muito tempo, e foi muito pacífico. Estávamos os três muitíssimos sincronizados e entusiasmados. Quando te digo que foi muito intenso, não é no sentido de conflitos, mas sim no sentido de ser um texto muito difícil, e por haver uma adaptação para um texto monologar, e existirem muitos ensaios em pouco tempo. Normalmente temos mais tempo, aqui só tivemos dois meses condensados. Passámos logo do *Hansel e Gretel* para aqui. Foram noites mal dormidas, muitos cigarros, muito cansaço... Superstições, em que não se podia dizer o nome da peça e dizíamos *O Escocês...*, mas muito divertido. Apesar de ser uma peça terrível, soturna e negra, com frases horríveis, ao mesmo tempo foi muito divertido. Conseguimos distanciar-nos. Acho que o António não levou o *Macbeth* para casa.

**BS: Eu senti esse ambiente num dos ensaios a que assisti. Senti que estavas muito confiante com os atores, deixaste decidirem os seus lugares em palco e intervieste pouco. Foi bom ver-vos assim.**

**BB:** No fundo, eu acho que grande parte da encenação, se calhar 50 ou 60% do trabalho do encenador, é tentar proporcionar um ambiente de confiança e de conforto, porque o ator, ou a atriz, quanto mais confortáveis estiverem, num trabalho que implica grande exposição, potencialmente mais darão. Eu acho que se há muito stress ou tensão, isso pode limitar a criatividade, e os atores são criativos. É preciso dar-lhes liberdade, mesmo que, numa primeira fase, as suas opções entrem em contradição com aquilo que eu estava a pensar. Deixar os atores, durante algum tempo, é maravilhoso, porque há coisas que acontecem que não estavas à espera. É um espaço de confiança que é necessário para que as palavras comecem a sair e que te comeces a movimentar e a habituar ao espaço e ao outro, mesmo com atores com que trabalho há muito tempo. Não sei se assististe ao ensaio em que o Mortágua tinha de se habituar ao gesto de lavar a cara na bacia; ele demorou o seu tempo a

habituar-se, e aparentemente é um gesto fácil. Ele dizia: enquanto a bacia não estiver cá, eu não consigo.

Lembro-me, também, que havia um percurso daqui para ali que era complicadíssimo; isto ao mesmo tempo parece infantil, mas dentro desta proposta, tem a sua razão de ser. Para nós, isto é muito sério e vital, e ao mesmo tempo é relativo. Os atores estão numa exposição tão grande, que têm de se relativizar - é um balanço estranho, é um espetáculo de teatro, não estamos a fazer uma operação a um coração... e essa fase é muito importante. Por exemplo, quando eles começaram a falar muito baixinho no ensaio, eu dizia: “eu acho que está ótimo, mas não oiço nada” (risos).

**BS: Tens experiência para perceber que isso fazia parte do processo deles.**

**BB:** Fazia, porque como o texto é pensamento, e é um texto tão difícil, acredita que mesmo para um ator é difícil dizer algumas daquelas palavras. Então, para eles, foi mais fácil começar a dizer o texto timidamente. Com a voz baixa tudo sai melhor. Eles começaram a trabalhar assim, e eu não intervi, tem de haver uma habituação orgânica ao texto, e a adaptação ao espaço foi natural. Eu nunca disse: “mais alto, mais alto”, fui deixando, e eles foram equalizando. Aqui, também temos a grande vantagem de estar a começar os ensaios no espaço onde apresentamos o espetáculo. É um luxo que nem toda a gente tem e faz toda a diferença.

**BS: Qual imaginas ser a relação do público, que assistiu ao espetáculo, com os textos de Shakespeare? Se estavam à espera de um espetáculo assim, por exemplo.**

**BB:** Optei por colocar aquela voz inicial de criança, (que podia ser o Fleance, ou não) para introduzir a ideia de ilusão, daquilo que não é físico, e do jogo com o tempo. A voz explicava ao espectador o que este ia ver (risos). E eu pensei que isso pudesse resultar para quem não conhecesse de todo a peça, pois esta introdução poderia ajudar a perceber o que ele está a pensar, etc. Porém, eu percebi que quem não conhecia a peça ficava um bocadinho mais perdido, mas tive alguns feedbacks positivos em relação a isso: “Eu perdi-me, mas gostei imenso”, e “o facto de não conhecer a peça não me preocupa”. E houve quem conhecesse a peça a perder-se um pouco, e este espetáculo complicou mais a coisa, porque, como disse há pouco, Shakespeare não consegue fechar, e é por essa razão, entre outras, que ele é um dos maiores génios da humanidade, enquanto dramaturgo e ator. Não é por acaso que toda a gente conhece o *Romeu e Julieta*, o *Macbeth*, o *Otello*, o *Rei Lear*... todos o conhecem. Ao mesmo tempo, pouca gente conhece, ou seja, o Shakespeare lança uma espécie de imaginário que

trespassa as adaptações cinematográficas, que trespassa uma espécie de mitologia. *Romeu e Julieta* que é uma história de amor, que eu acho que não é, aliás é das peças mais violentas de Shakespeare, porque eles odeiam e amam, numa época muito especial do ser humano - a adolescência vital. Mas há esta romantização, há o imaginário que é espantoso, que é transversal e, para além disso, ouvir o nome Shakespeare já é um apelo.

Na produção encenada no Teatro da Trindade, o público sentia a falta de duelos com espadas em palco, mas esta peça começa quando Macbeth termina a batalha, Shakespeare inicia o texto precisamente com um capitão a anunciar a vitória da batalha de onde vem Macbeth e Banquo, daí não haver batalhas em palco. Muitas vezes, a reação do público entra em conflito com aquilo que viu, o que é espetacular. Esse conflito, pode ser positivo ou negativo: alguém pode considerar, por exemplo, que “não, Romeu e Julieta não é nada disto”, só porque têm uma imagem interiorizada do que é o texto.

Nós não tivemos nada disso aqui, porque houve qualquer coisa de tão abstrato no espetáculo que, pelo menos a partir das reações que ouvi, houve pessoas que gostaram mais, outras que gostaram menos, o normal, mas não tive ninguém a questionar se isto era a peça... O meu filho gostou! O meu filho adorou, tem quinze anos e adorou. Ele detesta teatro, detesta e, por isso, eu fiquei muito espantado. Ele adoeceu no dia seguinte, se calhar foi de ver a cabeça [busto de Macbeth] (risos)...

**(01:11:00) BS: Numa conversa informal que tive com o Stéphane sobre a concentração das pessoas, no geral, ser mais reduzida, perguntei-lhe se, por exemplo, tinham pensado sobre esse problema na produção do vosso espetáculo *Fantasma da Ópera* (2021), que tinha uma duração de duas horas e vinte minutos.**

**BB:** Eu não penso em nada disso, não me interessa nada a atenção, nem ao Stéphane, suponho eu. Se o trabalho começa logo numa perspetiva de comunicação com o público, isso é uma armadilha enorme, porque trava completamente a criatividade. Não podes pensar nisso, nas questões da atenção... será que o público aguenta um monólogo de quinze/vinte minutos, como tinha o *Fantasma da Ópera*? Tens de contar com a tua própria sensibilidade para saber se aguentas esse monólogo, tens de trabalhar para isso. Aguentar um monólogo de vinte minutos dá trabalho.

Agora, se as pessoas estão menos recetivas do ponto de vista de informação eu acho que estão, no geral. Daí interessar-me por este “baú de coisas mortas”, daí o espetáculo não

se chamar “O Fantasma da Ópera”, mas sim *Fantasma da Ópera*, sem o artigo, porque ao mesmo tempo a ópera era o fantasma. A equipa que está a trabalhar também vive em 2023, e também tem ouvidos e excesso de informação. Eu próprio tenho excesso de informação, não viajei do século XVI para aqui. Temos de ceder à nossa sensibilidade, sempre na expectativa de que se consiga, neste caso, ouvir esse monólogo de vinte minutos, quando o texto assim o exige... Mas eu acho que quanto mais informação existe, mais me parece que o teatro é um espaço de silêncio, em contraponto. É como se fosse uma suspensão do tempo. Talvez exista essa hipótese no teatro: em vez de caminhar no excesso de informação (há a televisão, o cinema, o facebook, o instagram, o teatro também corre, isto e aquilo...). Como se o Teatro pudesse suspender e, aí, propor qualquer coisa que pode ser um bocadinho mais inquietante, um processo mais de estranhamento. No limite, o teatro é uma pessoa a falar para ti, a carga dos personagens é ficção, mas são pessoas a discutir qualquer coisa à minha frente. E eu, como gosto imenso de literatura, enquanto elemento teatral também, não tenho sentido resistência.

Que me lembre, nunca ninguém me disse: é muito texto... No *Hansel e Gretel* também não. Tive outros! Às vezes temos feedbacks diferentes da nossa expectativa, não temos um espetáculo que não tenha opiniões, e isso é que é incrível. Eu gosto muito de ouvir o que as outras pessoas pensam. Há opiniões nas quais eu confio. Portanto, acerca do texto, não me lembro de que se tenham queixado da quantidade; já em relação à mobilidade, muitas vezes. Ao contrário do que se possa pensar, eu acho que estamos numa época fascinante para o teatro, porque é mais desafiante, obriga-te a pensar, até no próprio termo - no *Macbeth* surgia muitas vezes essa questão: o que é teatro?

**BS: Agora, ao ouvir-te, parece-me que o vosso espetáculo conseguiu retratar todas essas dúvidas que tiveram no processo - o espectador vir aqui, parar para assistir à peça, ouvir os monólogos, textos repetidos - acho que essas dúvidas passaram para o espectador. Em mim, e noutras pessoas com quem conversei, surtiram efeito. Eu trouxe a minha família, que não vai muitas vezes ao teatro e é bom ouvir a opinião e as questões que levantam, como: a atriz estava mesmo nua? Aquilo era um busto, ou um ator? Como é que conseguem decorar tanto texto? É interessante ouvir esse lado de quem não vem tantas vezes ao teatro.**

**BB:** Isso para mim ainda é mais importante, como experiência, é absolutamente fabuloso. Quando te disse isto do meu filho, era a brincar, mas não era a brincar. Apesar da mãe também ser encenadora e atriz, ele detesta, ele detestou o *Fantasma da Ópera*. Mas gostou imenso deste espetáculo. O que é que ele viu aqui? Há muita gente que não leu os textos, mas há esta hipótese de apanhar coisas que estão lá, mas são mais improváveis de ver, e isso é fabuloso. E, para mim, essas opiniões são mais importantes do que as opiniões do público erudito.

**BS: E tu sabes porque é que o teu filho adorou?**

**BB:** Eu contei-lhe a história antes de ele ver, fomos jantar e fiz-lhe um resumo, mas ele veio muito a custo. Eu tento que ele venha, para sair de casa e, no fim, estava deslumbrado. Como foi no último dia, depois subimos para o bar e ele esteve ali uma hora, apesar de ser muito tímido... Não te sei explicar, ele só me disse: adorei, adorei (risos).

A esposa do António Mortágua perguntou-me se poderia trazer a filha de oito anos, e eu disse que sim. O receio era que ela tivesse medo e saísse da sala, ou que adormecesse. Na realidade, esteve acordada o tempo todo e, depois, entrou no camarim com um olhar esgazeado, e disse: não percebi nada mas gostei muito (risos). O Peter Brook, antes de estrear um espetáculo, gostava de fazer ensaios com crianças a ver; é incrível, porque as crianças abrem o espectro todo. Se a criança adormecia, algo não estava bem. E este movimento é maravilhoso, mesmo que seja um espetáculo como o *O Mahabharata* (não sei se ele pôs crianças a assistir a esse), há uma sabedoria aqui. Ao mesmo tempo, deve haver uma coisa invisível no teatro, que está mais invisível que o texto, mas que as pessoas não sabem explicar, e que às vezes está lá e passa para o espectador. Eu tenho experiência, e calculo que tu também, de ver coisas quando era criança que nem sei bem explicar o que eram e ficaram comigo, de alguma maneira.

**BB: Ficaste feliz com o espetáculo e com a reação do público?**

**BB:** O nosso medo era isto ter pouco público, porque como fomos adiando, a divulgação também ia sendo arrastada, ou que ficasse apenas como uma tentativa de qualquer coisa, e foi uma tentativa de qualquer coisa. Mas a receção foi bastante positiva, o que é ótimo.

O espetáculo foi crescendo, e tivemos bastante público. A imprensa também deu um olhar especial ao espetáculo e foi muito bom. Eu estou contentíssimo. Acho que foi uma experiência amplamente cumprida.

## ANEXO III ENTREVISTA A STÉPHANE ALBERTO

Oficina em Alcochete, 22 de março de 2023

**BS: O projeto de finalização da tua licenciatura foi a produção da cenografia e adereços para o espetáculo *Macbeth* (2007), para o Teatro da Trindade, com a Produções Próspero. Agora, em 2023 fizeste o cenário e os figurinos para *A Tragédia de Macbeth*, ambas encenadas por Bruno Bravo. Descreve-me os dois cenários. Fala-me de ambas as experiências.**

**SA:** O *Macbeth* que fizemos em 2007 foi um convite feito ao Bruno Bravo, e ele levou a equipa com quem costuma trabalhar. Quando começámos a trabalhar, há muitos anos atrás, estávamos a trabalhar em espaços alternativos, barracões, na Associação Abril em Maio que era uma antiga vidreira... E quando se vai para um espaço mais alternativo, a primeira tendência é tentar anular o espaço: pôr cortinas pretas, fazer uma black box; eu comecei a tentar fazer o exercício contrário: trabalhar em função do espaço, utilizar os problemas e adaptá-los a elementos positivos para o espaço cénico.

Quando comecei a fazer espetáculos em teatros à italiana, teatros convencionais - talvez até esse *Macbeth* tenha sido o primeiro - quis abordar o espaço da mesma forma que abordava os espaços alternativos e quis aproveitar também os recursos da sala, tanto os problemas como as suas vantagens. A nível estético, também me interessou fazer uma cenografia com elementos mais convencionais, sugeridos pelo espaço, que era o Teatro da Trindade. E o que fiz, na altura e em contraponto com esta versão atual, foi trabalhar o chão: fiz um pano de chão pintado, que é uma técnica antiga, onde se usa maizena para preparar a tela, e são usados grandes pincéis e esquadros... Na cena do banquete, reproduzi uma mesa muito comprida, com 4,5m, mas muito estreita (para caber entre as varas), que descia da teia com umas correntes - quis utilizar os recursos técnicos do teatro, a maquinaria, que era uma coisa que eu nunca tinha tido hipótese de fazer nas salas mais independentes.

O espetáculo foi pensado para digressão, portanto tivemos de usar uma logística relativamente ligeira, com poucos elementos. Tinha essa mesa grande, com ímanes na mesa para colocar copos, para subirem e descerem da teia sem caírem. Tinha o pano de chão, que era enrolado e facilmente transportável. Tinha uma muralha enorme feita em três módulos, que construí aqui [armazém] com o David Paredes. Havia o trono central que tinha duas costas diferentes, trocadas nos bastidores, para representar o poder: a mais pequena representava o reinado do Duncan e a maior, que a substituiu para a coroação do Macbeth.

As costas do trono de Macbeth eram muito mais altas e muito desproporcionais para representar a força do poder que o esmagava; e foi esse trono que me interessou recuperar neste último espetáculo pelas mesmas razões simbólicas e, também, nesta lógica de contrariar um pouco a efemeridade do teatro e da cenografia, fazer perdurar estes elementos e manter um traço estético de um espetáculo para o outro, apesar de terem acabado por ser bastante diferentes.

**BS: Partindo da ideia de contrariar o efémero que há na cenografia e sabendo que, em parte, já respondeste a esta pergunta: sei que a reutilização de materiais é importante para ti, portanto onde é que pudeste implementar essa preferência neste projecto?**

**SA:** Realmente, o Teatro é das artes mais efémeras que existe, e a cenografia ainda mais. As peças de teatro podem ser filmadas, fotografadas, mas as cenografias geralmente são destruídas ou fica muito pouca coisa... Isto tem a ver com a minha forma de trabalhar, gosto de brincar: utilizei elementos de outros espetáculos dos Primeiros Sintomas; e que para além de ser uma forma de rentabilizar recursos, também é uma forma de manter aqui uma réstia de linha estética do meu trabalho e da companhia, que é algo que também interessa ao Bruno. Portanto, dependendo ou não dos orçamentos, gosto de aproveitar e brincar com o que já temos, por isso é que eu tenho este armazém onde guardo a “tralha” toda.

Neste *Macbeth*, recuperei e trabalhei um chão de madeira (que nunca chegou a ir para cena antes), de forma a caracterizar o interior do palácio. Recuperei umas árvores que já tinha feito para outro espetáculo, também para representar o exterior. As cortinas estão sempre a ser reutilizadas, uma vez que são caras, e eu gosto de usá-las quando faz sentido. Também me interessou recuperar as cadeiras de tesoura florentinas da cena do outro banquete, aqui usadas para representar a área do quarto do Macbeth e da sua esposa. Os manequins são um elemento cénico que tenho usado com alguma frequência. Esta ideia surgiu em 2016, no espetáculo *Pinocchio*, produção Primeiros Sintomas, onde o Bruno queria ter várias personagens em palco mas estávamos com um orçamento reduzido e, não havendo essa possibilidade, ocorreu-me utilizar os manequins com cabeças de animais e com figurinos reciclados. E o efeito foi tão surpreendente que se tornou num recurso que passei a utilizar mais vezes. Cria uma ligação entre o espaço cénico e o ator. O manequim é um objeto que se transcende, e é uma figura humana estática e espectral que está em cena. E depois há sempre a dúvida do público, se eles são ou não pessoas.

**BS: Tendo, a meu ver, tudo resultado tão bem, surge-me perguntar se foram os Primeiros Sintomas que se adaptaram ao Macbeth ou o inverso? Foi algo inconsciente...?**

**SA:** O Bruno fez este espetáculo há dezasseis anos. Essa primeira versão não correu tão bem quanto gostaríamos, tivemos uma série de problemas, o que provavelmente terá levado a alguma insatisfação da parte dele, digo eu. O Bruno tinha esta ideia de se focar na relação do casal Macbeth, portanto esse foi o mote. A partir daí, comecei logo a imaginar este cenário e, quando lhe falei das minhas ideias, foi muito pacífico. Com o avançar dos ensaios, houve alguns elementos cénicos a surgirem consoante a necessidade da ação, porém a base foi pensada logo nas nossas primeiras conversas. Nem sempre é assim: cada processo é um processo. Neste caso, já trazíamos algum trabalho feito, visto termos já trabalhado nesta peça. Assim sendo, houve elementos muito importantes que sabíamos que tinham de estar presentes, como as bruxas, o trono, que concordamos em voltar a usar como elemento fulcral do espaço cénico, e foi bastante fácil de concretizar.

**BS: Talvez tenha sido mais fácil porque já se conhecem há muitos anos...**

**SA:** Sim, também há isso. Mas o facto de já nos conhecermos há muitos anos - e já termos feito muitos espetáculos (que até já perdi a conta), e fazermos música juntos - não quer dizer que seja sempre fácil, na realidade. Muitas vezes temos ideias diferentes e temos de chegar a um consenso, ou eu tenho uma ideia de espaço que funciona logo à primeira, ou é ele que tem uma outra ideia... Cada projeto acaba por ter processos diferentes, mas claro que há muita confiança e muita cumplicidade.

**BS: Lembras-te se há 16 anos atrás foi fácil produzires a tua ideia ou houve muitas imposições por parte da produção?**

**SA:** Lembro-me que a nível de produção aquilo foi muito complicado, era muito burocrático, administrativo, o que acabou por levantar alguns problemas que influenciaram o espetáculo. Na parte criativa acho que também foi bastante fácil e consensual, sendo que só fiz a cenografia. Havia também um figurinista, o Paulo Mosqueteiro, que tinha uma equipa que construiu também os adereços. Ao contrário desta versão mais recente onde tratei de toda a parte plástica.

**BS: E para além deste espetáculo, podes falar um pouco sobre o teu processo, desde o pensamento à conclusão?**

**SA:** O meu processo nunca é o mesmo. É um bocado caótico mas, basicamente, quando recebo o desafio de um espetáculo novo, faço alguma pesquisa um pouco aleatória, seja da época, seja através de filmes... Faço alguma pesquisa iconográfica. Penso logo em função do espaço: se é um teatro clássico, com ordens e com espectadores a verem a cena em altura; se é um anfiteatro... Depois tenho uma conversa com o encenador, onde algumas vezes já vou com uma primeira ideia base. Acredito muito na primeira sensação que tenho e sigo-a como linha condutora para desenvolver trabalho. Além disso, há sempre as questões dos orçamentos, que definem a dimensão da cenografia e aquilo que podemos ou não fazer e comprar.

**BS: Qual foram as tuas referências para a estética dos figurinos e da coroa?**

**SA:** Eu tento, um pouco intuitivamente, equilibrar realismo e simbolismo. É claro que, se houver um espetáculo onde a única opção é criar um cenário realista, claro que também me interessa fazer mas, quando posso, gosto sempre de pisar a fronteira ténue entre realismo e simbolismo. Não teorizo sobre isso, mas gosto de ter alguns elementos realistas. Não quis fazer uma coroa de época, quis um ícone de coroa - não queria nada decorativo. No espetáculo do Trindade, os aderecistas fizeram uma coroa mais de época e mais trabalhada.

**BS: Todo o cenário seguiu essa lógica de pensamento?**

**SA:** Interessa-me manter uma réstia de época, que é a Idade Média, na Escócia. Nos figurinos, temos a referência do Macbeth ser um guerreiro, e interessava ao Bruno que ele viesse da batalha com a armadura posta. Eu tentei fugir às armaduras metálicas que são mais clássicas, daí a minha escolha por uma armadura de cabedal preto, que depois *patinei*. Isto também é um espetáculo das sombras, das trevas e não da luz.

**BS: Essa estética das trevas foi pensada em conjunto? Foi crescendo inconscientemente, ou foi falada e trabalhada com o Alexandre Costa (designer de luz)?**

**SA:** Não, estava logo na base do conceito. O interesse do Bruno foi trabalhar o lado mental das personagens, e o tema da peça remete logo para esse lado mais sombrio e mais fantasmagórico. Eu pensei no figurino do Macbeth nesse sentido: tinha de usar tons escuros, daí ter optado pelo cabedal preto. E, pelo contrário, o figurino da Lady Macbeth teria de ser mais orgânico, espectral, com tons mais claros, mas ter presente o simbolismo do sangue das mortes que acontecem no palácio, e dei essa ideia através de linhas vermelhas bordadas no corpete, porque eu acho que é a Lady Macbeth que impulsiona o Macbeth a agir assim, para usurpar o poder. Tenho alguma pena que o figurino da Lady Macbeth não tenha ficado como

na ideia inicial, que era um bordado vermelho vivo no corpete, com mais textura, e ter ficado um bordado com menos linhas de tom castanho avermelhado. Acho que o figurino tinha ganho mais luminosidade, especialmente dentro daquela penumbra que era o espetáculo. Mas lá está, isto é uma das particularidades de trabalharmos em equipa, temos de chegar a consensos, e fazer ajustes.

**BS: É interessante que tenhas pensado em todos os pormenores, mesmo o palco estando em penumbra o tempo inteiro. Como, por exemplo, os figurinos das bruxas que, por baixo daquele manto preto dos pés à cabeça, costurado pela Daniela Cardante (assistente), tinham ainda um figurino pensado e trabalhado - vestidos brancos.**

**SA:** No caso delas, como não eram só bruxas e eram também coro, usei os mantos pretos para anular a figura das atrizes e do ator, mas como neste coro elas representavam/ diziam frases de outras personagens da peça de Shakespeare de uma forma muito ilusória e fantasmagórica, interessou-me manter figurinos de época por baixo, para quando aparecesse o vislumbre de uma manga, ou abrissem os mantos, e não estarem de collants e sweatshirt por baixo (ri-se). E como este coro não estava previsto nas versões iniciais do espetáculo, o que eu fiz foi reciclar alguns figurinos de outra peça de Shakespeare que fizemos há uns anos, sobre o Rei *Lear*.

**BS: Há coisas que vais descobrindo à medida que assistes aos ensaios? Por exemplo, achas que se tivesses visto o vestido da Lady Macbeth com as luzes certas não terias feito alterações?**

**SA:** Nestes espetáculos em que o texto é muito adaptado, e não estamos a seguir as didascálias de Shakespeare, e só temos dois atores principais, que por vezes diziam falas de outros personagens, estávamos a pisar um terreno muito desconhecido e, por isso sim, há muita coisa que se vai descobrindo nos ensaios com os atores.

Quanto ao vestido, o Bruno Bravo e a Mónica Garnel (Lady Macbeth) estavam na dúvida se as linhas vermelhas seriam demasiado literais. Eu acho que não, porque aquilo não deixava de ser têxtil, mas, fiz uma adaptação sem desvirtuar demasiado a minha ideia inicial. Faz parte...

**BS: Como é a tua maneira de trabalhar com o Alexandre?**

**SA:** O Alexandre tem uma particularidade muito engraçada: ainda eu não sei que cenário vou fazer, e ele já me está a telefonar porque já tem um desenho de luz pensado (ri-se), e porque quer logo fazer umas experiências. Já trabalhamos há muito tempo juntos, e temos alguma

cumplicidade. Temos ritmos de trabalhos diferentes, mas há um acompanhamento muito próximo. Eu, quando começo a definir o conceito, mando-lhe desenhos e referências. É claro que o cenário também vive da luz: uma coisa é veres um cenário com a luz de sala, outra coisa é veres com a luz de espetáculo, onde se ganha profundidade, claro-escuro, adereços que desaparecem e aparecem, que é o lado mágico da iluminação.

**BS: Vocês conseguiram fazer a separação das diferentes divisões (quarto, sala de jantar, jardim) apenas com alguns elementos e com os movimentos dos atores em sintonia com a luz.**

**SA:** A luz potencia a divisão dos espaços. Quando tu vês tudo aceso, aquilo parece um espaço único, como um quadro mas, durante o espetáculo, a luz consegue isolar espaços. As tochas foram um recurso muito interessante, é o código do fogo - que tem a ver com a maldição desta peça, e quisemos brincar um pouco com isso. Não sei se faz bem em brincar com maldições, mas... (ri-se). Claro que não pudemos usar fogo verdadeiro, mas o Alexandre conseguiu falsear as ondas do fogo, e ele tem sempre a preocupação, não só de iluminar os atores, mas de iluminar também a arquitetura do espaço.

**BS: Fala-me do busto que produziste. Muita gente com quem eu falei achou que o busto era de facto o ator.**

**SA:** Quando eu vi a primeira vez também levantei essa questão ao Bruno, porque o palco estando tão escuro, só se via o manto da bruxa, que era o Diogo a segurar a estaca onde estava o busto e não dava para se perceber. Tentámos solucionar isso iluminando a mão mas, mesmo assim, era tão escuro que acho que houve sempre essa ambiguidade no público. Haver esta dúvida não é forçosamente mau, porque a posição do busto continuava a apresentar alguma estranheza anatómica. É como os manequins que estão presentes no palco. Houve pessoas que já viram outros espetáculos dos Primeiros Sintomas em que eu usei manequins, a dizerem-me que estavam à espera que os manequins se mexessem.

**BS: Talvez a opção do Bruno de dar pouco movimento aos atores acabe por ajudar no truque de magia dos manequins. Parece que está tudo em câmara lenta.**

**SA:** Sim, o Bruno desenvolveu uma técnica que é o imobilismo do ator e que dá mais valor à palavra, e pouca interpretação física, há quem lhe chame "o brunismo". E isso, com pouca luz, potencia esse efeito visual. Quando há pouca luz parece que tens miragens, e vês as coisas a mexerem-se.

**BS: Vocês vieram de um ambiente mais alternativo... Podes falar-me da criação da companhia?**

**SA:** Eu conheço o Bruno há muitos anos. Nós tínhamos uma banda de rock. Depois, cruzámo-nos na Escola Superior de Teatro e Cinema, eu estava no terceiro ano de Design de Cena e ele no primeiro ano de Atores. Nessa altura já tínhamos a banda e, depois, seguimos os nossos percursos profissionais: ele trabalhou muito tempo nos Artistas Unidos, e eu trabalhava muito em cinema. Depois, proporcionou-se criar a companhia, também como forma de podermos produzir trabalho. Começámos por concorrer a pequenos subsídios, fazer espetáculos com muito pouco dinheiro, em espaços pouco convencionais...

Nós estamos no CAL apenas há cinco, seis anos. Tivemos muitos anos sem espaço, tínhamos só um pequeno escritório de produção e, por isso, andávamos sempre em casas alugadas. Depois, tivemos um espaço no Cais do Sodré, mesmo por trás do mercado da Ribeira, que era o Espaço Ribeira. Era um espaço muito pequeno, com uma pequena boca de cena de quatro metros e com uma plateia com vinte lugares, mas fizemos lá coisas muito interessantes. E uma coisa que o Bruno faz desde o tempo em que estivemos na Ribeira, é acolher novos criadores e novas companhias. Talvez pelo facto de ser professor... Nós também fomos ajudados para começar a nossa carreira de companhia, e acho que ele tem sempre essa preocupação, e faz isso sempre com muito empenho.

**BS: Vocês pensam em fazer digressão com *A tragédia de Macbeth*?**

**SA:** Não, neste momento não. Há companhias que têm a circulação de espetáculos no seu ADN mas, por acaso, a nossa companhia não tem muito esse hábito, porque requer logo outra logística de produção, que nós não temos, porque não deixamos de ser uma companhia média. Geralmente, não são espetáculos fáceis de levar para digressão, às vezes são elencos grandes, como por exemplo no Fantasma da Ópera. Fomos à Culturgest, em Lisboa, mas também fomos ao Teatro S. João, no Porto, com mais ou menos quinze pessoas em palco, e um camião TIR de cenário, portanto há sempre uma logística pesada a considerar. Há o transporte de cenário, a montagem, (e nós não temos equipa) eu tenho de contratar sempre pessoas para fazerem esse tipo de trabalho... E, por isso, não temos muito essa vocação.

**BS: Talvez também seja por pensares num cenário específico para o tipo de palco que é o CAL, estreito e comprido.**

**SA:** Sim, neste caso pensei, mas não quer dizer que não consiga replicar noutra espaço. Houve cenários em que pensei logo em função da digressão. Penso nas dimensões, na

construção e nos materiais das peças de acordo com a carga máxima das carrinhas. É diferente fazeres um adereço que sabes que, depois do espetáculo, vai ser arrumado ou destruído de um que tem de durar. Isso acaba por encarecer os elementos de construção, porque os materiais têm de ter mais durabilidade, têm que resistir ao choque, têm de ser desmontáveis e não podem ser muito pesados. Os materiais mais leves são mais caros (ri-se). Isto é uma questão de necessidade... Imagina um cenário de madeira: o pinho é mais barato que a casquinha, mas a casquinha é mais leve. Já o MDF é muito pesado, mas é mais barato que o contraplacado... Se fizer um adereço para a seguir deitar for, se calhar faço em pinho e MDF, pinto e está feito. Se tiver de ser desmontado e transportado faço em casquinho e contraplacado, mas já sei que o preço vai ser três vezes mais. É claro que se vai percebendo isto com a experiência.

**BS: Estás constantemente à procura de novos materiais, técnicas e lojas?**

**SA:** Não, faço sempre isso na perspetiva de um trabalho e se até há pouco tempo os preços eram razoáveis, desde as crises da pandemia e da guerra, os materiais subiram muito de preço, e aí, já tenho de ter mais essa preocupação. Se, há uns anos, podia ter logo uma ideia de quanto ia custar um cenário, pela experiência de outros trabalhos, agora já tenho de ir verificar os preços, porque já tenho tido algumas surpresas. Um material que comprei há 6 meses, agora custa mais 50%.

**BS: Ficaste feliz com o resultado do espetáculo e com a apreciação do público?**

**SA:** Fiquei, sim. Nem sempre fico. Os espetáculos nunca são perfeitos. Nem sempre são bons, nem a cenografia... Neste caso acho que ficou tudo muito equilibrado. O público disse que o espetáculo era muito angustiante - eu acho isso bom (ri-se). Disseram-me coisas do género: estava a ver o espetáculo e esquecia-me de respirar! Não é que quiséssemos criar angústia nas pessoas, mas é da própria natureza da peça, e por isso acho que resultou.

**BS: Por quanto mais tempo te vês a trabalhar em cenografia?**

**SA:** Era capaz de me reformar já amanhã, se pudesse... (ri-se) Eu sempre trabalhei em cenografia. Comecei a dar aulas há cinco anos, mas ao longo da vida fui sempre freelancer de cenografia, pintura, ou construção de adereços. O primeiro subsídio de férias que recebi foi quando comecei a trabalhar na Escola (ESTC) (ri-se), com um contrato mais alargado. Portanto, acho que não vai ser agora que vou começar a fazer outra coisa.

**BS: Mas o teu coração divide-se entre a cenografia e a música... Para quando um concerto dos Canal Caveira?**

**SA:** (ri-se) Isso dificilmente volta a acontecer. Fizemos uma reunião em 2009, num concerto de beneficência. Pode voltar a acontecer, mas dificilmente... Isto já tem muitos anos. Por acaso falei das bandas que tive com uma aluna minha que ouve muito rock - ela foi falar disso lá para casa e o pai conhecia a nossa banda! Viu um concerto que demos, sei lá, há trinta anos. A música sempre foi um *hobbie*, apesar de gostar muito, é só para nos divertirmos, e por isso é que ainda toco (ri-se).

**BS: Acontece-te algumas vezes teres muitos trabalhos em simultâneo. Como solucionas esse desafio?**

**SA:** Sim, agora é um desses casos. Tenho quatro espetáculos para fazer até ao final do ano. E têm a particularidade de serem descentralizados. Tenho um no norte, com as Comédias do Minho em co-produção com os Primeiros Sintomas, que é uma tragédia grega. Outro deles é na Madeira. E estes vão quase sobrepor-se. Tenho um espetáculo no CAL, depois tenho outro no Porto. Ainda estou a fazer um calendário para ver como vou desenvelilhar estes trabalhos todos.

**BS: Todos os trabalhos são feitos aqui no armazém?**

**SA:** O do Porto vai ser construído lá, até para evitar deslocações de materiais. É no Teatro Nacional S. João, portanto é outra lógica de produção. Vão haver consultas públicas, concursos. Vou ter de ir lá muitas vezes para acompanhar o processo. À Madeira, irei agora no início de abril, fazer uma primeira visita, mas em princípio vou produzir aqui e depois levaremos as coisas para lá. Quando tenho hipótese prefiro trabalhar aqui, trabalho muito com o David, e já o fazemos há muitos anos. Tenho muita confiança no trabalho dele, e completamo-nos muito bem. Ele tem um lado muito técnico, eu tenho o lado mais artístico, o da pintura e da escultura. Eu acabo por acompanhar muito de perto a construção dos meus cenários, e tenho uma dificuldade em delegar completamente as tarefas (ri-se), é um problema, mas estou habituado a trabalhar assim. Gosto muito de ser eu a fazer os acabamentos, a *patine* que é uma técnica que faço há muitos anos.

**BS: Tens preferência em trabalhar para teatro ou cinema? Eu penso que mesmo em teatro usas uma estética um pouco cinematográfica.**

**SA:** Sim, porque eu trabalhei muitos anos em cinema, e fiz pintura cenográfica durante muitos anos e claro que essa experiência acaba por influenciar a minha maneira de trabalhar. Há quem diga que, no teatro, as peças não precisam de ter grandes acabamentos, porque há uma grande distância entre o público e o palco, mas eu não concordo com isso, nem trabalho

assim. Tudo o que eu meto em cena pode ser visto de perto, são trabalhos realistas, que o cinema exige, e isso está presente no meu processo, por hábito. Mas gosto mais de fazer Teatro, utilizando recursos de Cinema. É aproveitar o melhor dos dois mundos (ri-se).

**BS: Até os capacetes que são usados pelos soldados no *Macbeth*, tu tiveste a preocupação de pintá-los - não quiseste deixá-los no seu tom de origem.**

**SA:** Sim, eu já os tinha trabalhado noutra espetáculo de Shakespeare, o *Lear* que fizemos no Teatro Nacional em 2017. Nos ensaios finais, já com a luz, apercebi-me de que, em algumas zonas da plateia os capacetes tinham alguns reflexos que não eram bonitos, então dei-lhes com spray para tirar os brilhos. Aqui, no *Macbeth*, senti a necessidade de os escurecer, e pintei-os com spray preto, mais uma vez para lhes retirar presença visual.

**BS: Acho que são pormenores importantes, até as folhas das árvores do fundo são.**

**SA:** Sim, isso foi para retirar “vida” às árvores, e para terem características de silhueta, e para terem mais o código de árvore. O que me interessou não foi o facto de estarem suspensas e parecerem fantasmagóricas, mas sim ganhar altura de copa na profundidade - como trabalhei tudo em camadas, pela natureza da sala - elas tinham de aparecer por detrás do trono e dos soldados. Eu acho que nem se percebia que estavam suspensas, e pareciam só árvores grandes!

**BS: Parece que dás importância a que a tua cenografia pareça uma fotografia ou uma pintura, tens essa preocupação de enquadramento.**

**SA:** Sim, penso no enquadramento, mas o Teatro tem uma particularidade: o enquadramento muda conforme a posição do espectador. Temos de ter isso em conta, porque não podemos ter elementos a anular outros, ou a anular atores, temos de ter em conta essas linhas de força visuais. O trono era óbvio que tinha de ser central, mas andei ali a afinar a posição dos manequins (soldados) ao centímetro, consoante as passagens dos atores, para que resultasse de qualquer ângulo da plateia. Dependendo do palco, às vezes não é fácil...

**BS: No espetáculo do rei *Lear* também usaste manequins, e um trono, certo?**

**SA:** Sim, usei manequins para fazer de soldados também. E houve mais uma vez a dúvida: se eram pessoas ali, se se mexiam ou não. *Lear* e *A Tragédia de Macbeth* são de natureza parecida, daí a minha vontade de usar os soldados, com figurinos diferentes. Tornamo-los mais bélicos, com mais armas. Em contraluz, viam-se as espadas. Mais uma vez, reaproveitando recursos. No *Lear*, o que me interessou fazer depois de falar com o Bruno, e depois de ter umas referências cinematográficas, foi criar um ambiente despojado e sem vida.

Esta ideia partiu de uma imagem de um filme sobre o rei Lear, em que se via uma rocha numa planície, e foi assim que acabei por fazer todo o cenário em esferovite a imitar pedra. Desde o trono, às estátuas, a uma anta esculpida...

Fiz dois cavalos, um levantado que estava "vivo" e outro deitado de lado já "morto". Utilizei manequins de cavalo, depois trabalhei-os para parecerem o mais realista possíveis, revestindo-os com pêlo de vaca. Talvez volte a usar o cavalo "vivo" num dos próximos espetáculos, no *Agamémnon*, de Ésquilo - estás a ver a reciclagem (ri-se).

Vamos fazer este espetáculo na rua e no teatro. Em junho vamos fazer em vários sítios no norte, no Minho, em Valença é dentro de uma muralha que tem um túnel; em Paredes de Coura é no teatro pequeno, com 4,5m de profundidade, e em Monção é no Teatro João Verde. E depois fazemos no CAL: vinte e tal atores no palco vai ser espetacular (ri-se). Portanto aqui vai haver uma adaptação radical para todos os palcos.

Eu gostava de criar um cenário pouco arqueológico e com figurinos fora de época, mas ainda não cheguei a um consenso com o Bruno. O texto ainda está a ser adaptado pelo José Pedro Serra, que é professor na Faculdade de Letras e é especialista em tragédia grega, e a ser acompanhado pelos atores, em ensaios no CAL.

Já fizemos o *Cyrano* há uns anos, em que não era com vestimentas de época, era descaracterizado e monocromático: camisas e calças pretas, *all stars*; mas depois os atores usavam espadas, uns tinham capa e chapéu... Raramente trabalho com cor, não sei porquê...

E pronto, é isto, vamos almoçar? (ri-se)

## ANEXO IV ENTREVISTA A ALEXANDRE COSTA

Centro de Artes de Lisboa, 20 de abril de 2023

**BS: Quis entrevistar-te porque sei que o teu papel como desenhador de luz foi importante para a produção d'A *Tragédia de Macbeth*. Qual foi o teu percurso, e como começaste a colaborar com a companhia Primeiros Sintomas?**

**AC:** Eu entrei no teatro por "engano". Estive em muitos trabalhos antes deste, em lojas, cafés... Estive para ser engenheiro agrónomo, mas aos vinte e sete anos de idade desisti do curso. Tive uma namorada que me convenceu a ir para o teatro, porque eu sempre tive um gosto pelas artes, mais até pela música (que era a minha ambição) quando arrisquei entrar no curso de produção da ESTC. No primeiro ano, tive um professor que nos fechou num auditório e começou a mostrar-nos o que era a luz - fazia parte do plano curricular passar por todos os tipos de produção artística. Foi assim o final da minha vida - apaixonei-me pelas luzes do teatro. Não fazia a menor ideia que tinha este gosto. Sempre achei piada às luzes e aos reflexos, em miúdo; lembro-me de ficar fascinado com um rasto de luz, que entrava por um estore meio fechado, e que iluminava o pó no ar... De repente estas luzes fizeram-me sentido em palco.

Então, pedi ao professor Miguel Cruz para aprender a fazer luz, assistir aos ensaios, e acabei por ser contratado pelo Teatro da Garagem, que na altura estava a precisar de alguém. Foi aí que dei os primeiros passos como técnico, e foi uma oportunidade incrível. Aprendi a trabalhar em companhia, que é um modo de fazer teatro que me agrada muito, como é aqui nos Primeiros Sintomas. Depois da Garagem, fui trabalhar para um teatro de criação infantil, que é um tipo de espetáculos que me dá muito gosto fazer. Fui dando uns saltos como técnico freelancer. Fui fazendo os meus primeiros desenhos de luz...

Até que há um dia em que me convidam para trabalhar com a Sandra Faleiro, que estava a encenar um texto do Ricardo Neves-Neves chamado *Entraria nesta sala* (2015), apresentado no Teatro D. Maria II. Com o Bruno Bravo, o primeiro trabalho de luz que fiz foi o *Pinocchio* (2016) e foi um batismo muito bonito. Sete anos depois, chegamos ao nosso *Macbeth* [*A Tragédia de Macbeth* (2023)].

Temos a sorte de ter um espaço próprio, porque todos os ensaios foram aqui [CAL], e pude ir experimentando diferentes luzes, cores e ângulos todos os dias. É diferente o local de ensaio ser outro, e teres quatro dias antes do espetáculo para montar luzes e experimentar, (se

houver a sorte de serem quatro dias). Faço desenho de luz e sou técnico também. Aliás, sou mais técnico (ri-se).

**BS: No *Pinocchio*, que foi o teu primeiro espetáculo com a companhia, sentiste-te mais com um técnico ou como um desenhador de luz?**

**AC:** Eu digo que sou mais “técnico” por uma questão de volume de trabalho. Já fiz mais trabalhos como técnico, e levo muito a sério esse trabalho. Mesmo quando trabalho como desenhador de luz com o Bruno, eu quero fazer o melhor desenho possível para o espetáculo; não quero usar as “luzinhas mais bonitas”.

**BS: Podes explicar-me um pouco do teu processo para *A tragédia de Macbeth*? Quando é que começaste a pensar nas ideias de luzes para o espetáculo?**

**AC:** O Bruno fala desde cedo comigo sobre o projeto que quer fazer, mas onde me sinto mais confortável para começar a trabalhar é a partir da fase dos ensaios. Eu preciso de assistir aos ensaios. Preciso de perceber as ideias abstratas do Stéphane, o nosso cenógrafo. Preciso de ver, por exemplo, uma ideia abstrata fora do conceito da peça em questão. Tenho de perceber se é uma ideia clássica, se haverão colunas, e são brancas, verdes... Preciso de ouvir o Bruno a falar.

Costumo trabalhar da seguinte maneira: tenho o desenho-conceito, em que eu pego na ideia de um texto, ou de um cenário e antes dos ensaios eu crio um conceito, que depois se vai cruzar com o restante trabalho.. Eu não vejo o meu trabalho como uma conceção plástica em si, isolada do resto. O meu conceito parte do que os atores e o encenador dizem nos ensaios: às vezes, quando eles estão perdidos, a tentar explicar o significado de uma parte do texto, “mandando” adjetivos para o ar à procura das palavras indicadas, eu aponto todas essas palavras para entender as intenções daquela determinada cena, por exemplo. Claro que ao trabalhares com as pessoas durante alguns anos, há uma facilidade maior em perceber o que querem dizer ou representar. Por tentativa e erro, vou vendo que luzes funcionam melhor para cada situação. "Esta luz funciona aqui, mas não é o que o Bruno quer, vamos encontrar aqui um meio" - é isto. Eu gosto de entrar no processo quando a encenação já está a ganhar forma. Mesmo que eu leia exaustivamente um texto para um espetáculo e comece a pensar numa ideia com uma certa estética, posso depois chegar aos ensaios e ver que o encenador tinha uma imagem completamente diferente da minha. Também não acredito que a maioria dos encenadores tenha uma ideia pré-definida antes de começar a trabalhar com os atores. O Bruno trabalha assim: o trabalho vai crescendo com os atores e com a música do Sérgio

Delgado, e eu gosto disso. Acho que eles comunicam muito bem um com o outro. Eu também vou muito atrás da música do Sérgio. Ajuda-me em termos de ritmo, quando é que uma luz deve entrar e a que velocidade, por exemplo. A velocidade da luz vai dar forma a como se interpreta uma cena. E a comunicação com o Stéphane ajuda-me de outra maneira.

**BS: O que o Stéphane me disse foi que, muitos meses antes de estar ele a preparar o cenário, já estás tu a ligar-lhe com ideias para a iluminação! De que maneira é que o Stéphane te ajuda?**

**AC:** E não quer dizer que não vá logo pensando! Não é uma pesquisa exaustiva: à noite estou a fumar um cigarro, lembro-me do texto e vou pesquisar referências, e algumas destas ficam-me na memória. Fico com uma ideia de cores possíveis de usar, para tentar “pôr cá fora” o que o Bruno quer ilustrar. Eu não quero mostrar a minha luz - quero mostrar o espetáculo do Bruno.

A minha leitura do *Macbeth* é de um espaço interior/mental dos dois personagens que são o motor da intriga. E o Bruno e o Stéphane queriam uma coisa diferente do que se costuma fazer, queriam uma coisa mais sóbria.

Para já, um texto de Shakespeare não tem só dois personagens, há um mundo maior; e o Bruno escolheu pedaços exatos desse mundo para mostrar nesta versão. E esta coisa de ter um cenário com menos elementos: esses elementos ganham outro significado e tornam-se signos. Eu gosto de me influenciar pelo Stéphane no sentido em que gosto de saber quais são os elementos que ele vai escolher, para tentar perceber a intenção e o porquê dessa escolha. Eu gosto de me influenciar pelo Stéphane no sentido em que gosto de saber quais são os elementos que ele vai escolher, para tentar perceber a intenção e o porquê dessa escolha. E eu gosto muito disso no trabalho do Stéphane: ele apanha pormenores muito interessantes, como resumo da peça, para os transformar em signos.

**BS: Falando na celha e em pormenores interessantes: um detalhe teu foi teres posto um pequeno espelho dentro da água para que houvesse um reflexo na cara do António Mortágua sempre que ele lavava a cara na celha. Esses pormenores fazem a diferença. Aprendeste este mecanismo com o tempo?**

**AC:** Foi por cópia! Eu não acredito que haja originalidade. Havia alguém que dizia isso, agora não me recordo quem era. Eu brinco com as referências que tenho. É óbvio que não estou a desautorizar vanguardas. Quando se usou vídeo pela primeira vez em teatro, isso foi uma inovação. Mas lembrei-me de que, há muitos anos atrás, tinha visto um criativo a fazer

essa brincadeira com um espelho, e de repente tornou-se uma referência para mim. E o reflexo da água é bonito! São pormenores estéticos. Como disse, há reflexos e luzes que me encantam instintivamente desde miúdo...

Na criação do *Macbeth*, temos uma sala mais pequena e temos limitações de equipamento, portanto aquilo que se usa tem de valer "pela vida". Para mim o reflexo foi um pormenor forte, para o qual valeu a pena gastar um circuito para o iluminar, até porque as cenas em que os personagens lavam as mãos, ou a cara, são muito relevantes. O espelho ajuda a iluminar a cara do Mortágua, e dá uma imagem bonita. Não posso deixar de ter em atenção se vai de acordo com a encenação, mas neste caso fez sentido ao Bruno, ao Stéphane e para o espetáculo! Às vezes, os pormenores pouco visíveis, se não te distraírem da cena, são a coisa mais interessante. São uma surpresa e valem a pena.

**BS: Tal como o pormenor das tochas...**

**AC:** As tochas foram a ideia do Stéphane para representar o interior de um castelo sem construir paredes. Já tinha usado o efeito no espetáculo *Hansel & Gretel* [2022], para simular o fogo de um fogão. Aqui, foram usadas para dar a profundidade do interior de um castelo. Tecnicamente são a mesma coisa, mas o efeito e a leitura são outros. É um efeito de chama "normal", não tem grande ciência. São lâmpadas que se compram nas lojas de decoração para o lar. Se conseguirmos esconder as lâmpadas do público, conseguimos quase a verosimilhança do efeito de chama.

**BS: Fala-me da tua iluminação para o espetáculo *Hansel & Gretel* (2022).**

**AC:** Começo por dizer que foi um chato de um cenógrafo [Stéphane] que resolveu ignorar toda a evolução da tecnologia no que toca a iluminação de palco e disse: "em vez de usarmos projetores de luz, é muito mais giro iluminar o palco só com lâmpadas e candeeiros". E às vezes, as propostas que te deixam mais desconfortáveis trazem coisas boas também. O *Hansel & Gretel*, para mim, ficou muito perto de uma pintura. A proposta cenográfica de Stéphane para este espetáculo era muito rica e, por isso, na minha ótica, a imagem de *Hansel & Gretel* ficou mais perto de uma pintura num quadro.

Eu vejo muito a iluminação como uma moldura, ou como uma película que tens num quadro, imagina de Caravaggio, que é uma boa referência. Eu não sou pintor, a minha função é mostrar. Aqui, havia o desafio de iluminar o palco com dez lâmpadas de casa, quando o podias fazer com um projetor para palco. E por sermos uma companhia com um espaço

próprio tive, mais uma vez, a sorte de ir experimentado vários ângulos para o candeeiro, um bocadinho todos os dias.

Aquilo era um quadro pintado sobre a vida daqueles dois miúdos, como um quadro do Bosch, cheio de pormenores. E imaginemos a minha luz como o momento em que a pessoa (que está a olhar para o quadro) está a olhar para o pormenor da avó na cama, ou está a olhar para o fogão, ou para a zona onde está o homem da loja, o Mortágua. É um quadro simbólico, porque como é óbvio não há uma loja dentro de uma cave, nem a banheira de uma sacristia. Esta iluminação de candeeiros normais também trouxe uma textura diferente. Deu luta, mas fez sentido iluminar o cenário deste modo.

Depois, houve a questão da temperatura da cor; nós queríamos tons de terra, porque fazia sentido dada a quantidade de madeira presente no cenário. Havia poucos "frios"... A luz fria mais óbvia era na cena da banheira, onde tínhamos a Mafalda Jara. E quanto à luz que vinha de fora da cave, que atravessava umas pequenas janelas próximas do teto - essa para mim era a luz do espetáculo. Era a luz de apresentação para mostrar os dois meninos sozinhos na cave. Os livros sobre a teoria da cor explicarão isto muito bem, mas eu acho que as coisas às vezes não são óbvias. Para representar a noite, não precisamos de luzes azuis, ou o estar sozinho não tem de ser com o palco às escuras, à luz de uma vela; pode ser o contrário: tudo aceso, com um isolamento do personagem, num palco vazio...

**BS: É interessante teres falado de Caravaggio, n' *A Tragédia de Macbeth*, a luz lembra-me a iluminação barroca de claro-escuro nos quadros do pintor. Deduzo que ele seja uma das tuas referências. Quais são as outras?**

**AC:** Não tenho palavras para esse elogio... Quem me dera! Eu acho que ele é um dos melhores desenhadores de luz da história.

No início da minha carreira, eu gostava de começar os meus trabalhos a olhar para um livro de fotografia, ou para pinturas, mesmo que fossem de épocas muito distintas, para procurar texturas e referências. Não sei em que é que uma fotografia com pássaros me pode ajudar para um espetáculo sobre a solidão humana, por exemplo... Mas se aquela luz for bonita, por que não? Primeiro há o olhar que procura a plasticidade, depois vais encontrando signos que te podem levar numa direção. Agora faço menos isto, porque já vou tendo mais referências e já assisti a mais espetáculos. Tenho mais referências... O Nuno Meira, o José Álvaro Correia, que partiu, infelizmente, há pouco tempo... O Rui Monteiro, o Jorge Ribeiro, que também é

muito maravilhoso, o Daniel Worm, claro. Estes cinco serão assim as minhas referências maiores.

**BS: O próprio texto *Macbeth* “vive” na penumbra... Como foi fazer luz na sombra, para este espetáculo?**

**AC:** Tecnicamente desafiante, porque é uma sala pequena onde há um cenário, e por isso é difícil ter uma parte iluminada sem iluminar outras coisas. É difícil ter a luz sem ter a sombra. Foi preciso escolher muito bem o sítio dos projetores, para garantir que os atores eram visíveis, quando assim era suposto. Não acredito que tenhamos de ver sempre a cara do ator, que a luz ao tocar no ator refletisse no mesmo sítio. E trabalhei com a cor, e com ângulos mais expressivos. A sombra na cara de Macbeth era só de um lado, porque não é um personagem só mau - há uma componente muito humana nesta peça. Aliás, a maldade é humana, se não seria natureza... O desafio foi tentar criar as tais zonas por onde eles se deslocam. Tecnicamente, procurei direcionar: se estavam na zona do trono, direcionei todas as luzes para o mesmo sítio, para que a luz ao tocar no ator refletisse no mesmo sítio. E trabalhei com a cor, e com ângulos mais expressivos. A sombra na cara de Macbeth era só de um lado, porque ele não é um personagem só mau. Há uma componente muito humana nesta peça. Aliás, a maldade é humana, se não, seria natureza... E foi esse o jogo: isolar uma cena, iluminando-a, mas deixar o restante palco no escuro. E com falas a serem ditas por sombras misteriosas. E foi esse o jogo: isolar uma cena, iluminando-a, mas deixar o restante palco no escuro. E com falas a serem ditas por sombras misteriosas. Quando comecei a fazer luzes em 2007, uma boa referência que tinha dizia: "uma boa forma de começar a ver luz para teatro contemporâneo é ver filmes a preto e branco do século XX". As luzes desses filmes são muito óbvias, o mau tinha só metade da cara iluminada, por exemplo, e isso fazia com que conseguissem transmitir exatamente a mensagem que queriam. São mais óbvias, mas num bom sentido. Se entrases no Expressionismo alemão, andando para trás no tempo, usavam maquilhagem para realçar expressões... Quando a companhia fez uma brincadeira com o *Nosferatu* [1922], o ano passado [2022], com o Festival MotelX, fui buscar as sombras dessa época cinematográfica. É "este manto de retalhos" que é o trabalho de companhia, porque este espetáculo sobre o Macbeth teve uma cor diferente, teve algumas alterações ao longo do tempo dos ensaios e reduziu-se, não ao mínimo, mas ao essencial.

**BS: Houve cedências que tiveste de fazer?**

**AC:** A maior cedência tem de ser ao serviço do espetáculo. A maior necessidade é dar integridade ao criativo para quem eu trabalho. Eu não deixo de ser um criativo por mérito próprio, no sentido em que é o "meu" desenho de luz, mas é *A Tragédia de Macbeth*, não são as luzes do outro...

**BS: Mas ficaste feliz com o resultado final?**

**AC:** Eu nunca consigo ficar totalmente contente, porque há sempre qualquer coisa que posso fazer melhor. Já me disseram que isso pode ser auto-destrutivo, mas eu gosto dessa auto-destruição, porque faz com que procure sempre mais, e também não perco o sono por não me considerar o melhor do mundo. Acho que nunca vamos ser os melhores do mundo; nós fazemos o que conseguimos. E há sempre aquele pensamento: “se tivéssemos tido dois meses de ensaio se calhar a encenação tinha ido para outro lado”, mas isto faz parte da criação, tens de saber parar de pôr cor, ou palavras a descrever aquele parágrafo. Tens de pôr um "the end".

**BS: Sim, tal como numa pintura...**

**AC:** Sim, tens de parar.

**BS: É curioso tu, o Bruno e o Stéphane terem a mesma opinião sobre nenhum espetáculo ser perfeito. Na minha opinião, isso é positivo, porque se achassem que tinham feito o melhor, se calhar já tinham parado de produzir. E vê-se essa ligação entre vocês, quer na estética, quer na maneira de pensar.**

**AC:** Não é uma coisa combinada Eu não fazia a menor ideia que eles tinham dito isto (ri-se). Eu posso falar sobre a minha visão, mas acredito que depois de trabalhar há sete anos na mesma equipa, de certeza que nos entendemos e que há algo que funciona. Mas também, lá está: eu sei que há cores que não posso usar, porque o Bruno não gosta. Há cedências que me irritam fazer, claro! Mas tenho muita confiança no trabalho do Bruno, e acho que tenho sempre coisas a acrescentar ao trabalho dele. Acho que percebo mais de luz do que o Bruno, mas ele percebe mais de espetáculos do que eu... O Sérgio e o Stéphane também vão dando a sua opinião acerca da luz, que fazem o trabalho crescer.

**BS: Embora não fizesses parte da companhia na altura do espetáculo *Macbeth* (2007) no Teatro da Trindade, conhece-lo, ou referiram-se a ele nesta nova produção?**

**AC:** Não, embora tenha passado por alguns elementos cenográficos e por umas quantas fotografias, no Teatro da Trindade, porque eu trabalhei lá. Comecei a trabalhar no Teatro da Trindade uns anos depois dessa produção.. Primeiro como técnico de reforço, depois ia

trabalhando na pequena equipa técnica de iluminação, onde fazíamos temporadas de ensaios - eu ficava com os ensaios e com um espetáculo por dois meses, e íamos rodando. Acabei por ficar lá por um ano, não na casa, porque o teatro estava em obras. Mas voltei em 2014, se não estou em erro, até 2019. Já tinha feito coisas com os [Primeiros] Sintomas, e deu para conciliar, porque tinha alguma flexibilidade por parte do Trindade. E assim fiz a iluminação do *Lear*.

**BS: Apanhaste a fase em que a companhia estava no Espaço Ribeira?**

**AC:** Foi onde os conheci! Fui fazer um espetáculo com uma outra companhia lá ao espaço, num festival. Apesar do espaço ser pequeno, dei uma ajuda nas montagens, e depois o técnico de lá saiu e o Bruno pediu-me para ficar, e fui ficando... Portanto ainda montei lá espetáculos. Um dos que mais gostei de fazer, a nível de espaço, de dispositivo cénico e relação ator-público foi *A história assombrosa de como Michel Alban perdeu o seu braço* (2017), do Gaston Leroux, o mesmo autor do *Fantasma da Ópera*, que o Bruno revisitou depois. Eu considero esta obra, tal como o *Hansel & Gretel* “os ovnis”. Os encenadores não gostam muito de ouvir isto, mas para mim são espetáculos diferentes. Depois refez-se aqui esse espetáculo, mas na Ribeira teve outra magia... A primeira fila estava a dois metros do ator. A entrada do público era atrás do palco, e por isso o público atravessava-o para chegar à plateia. E só tínhamos meia dúzia de projetores, e lâmpadas, mas para mim foi o “estado de graça”. Foi das luzes que mais gostei de fazer.

**BS: Para além desse espetáculo, tens outro que consideres mais interessante e desafiante, no bom sentido, para ti?**

**AC:** Todos os espetáculos têm os seus desafios. Por exemplo, esse do capitão, porque funcionou tudo muito bem, as proporções todas encaixaram-se. O *Hansel e Gretel* deu muito trabalho e gozo fazer, e gostei do resultado final, que é uma coisa que eu não costumo dizer. E são dois espetáculos que estão na minha linha de espectador. Gostei muito do *Pinocchio*, porque foi o primeiro “maior” que fiz com o Bruno. Não tenho espetáculos preferidos, há uns que gostei mais por causa disto, outros por causa daquilo... Na *Tragédia de Macbeth* gostei muito das imagens que criámos em palco... Acho que é sempre importante gostares do projeto que estás a fazer, é válido gostares mais ou menos, mas é importante teres uma relação afetiva com a criação.

**BS: Tens algum elemento preferido que tenhas criado para *A Tragédia de Macbeth*?**

**AC:** O Macbeth eu vejo mais como um ensemble, porque tudo foi pensado para ser ligado, porque os elementos ou estão isolados, ou é um quadro completo. Posso dizer-te que me deu gozo fazer o pormenor do espelho dentro de água, isso era um pormenor, mas falta o resto. Gostei das tochas, mas não consigo apontar uma cena específica.

**BS: Trabalhar em teatro deve ser sempre um trabalho coletivo. Se falhar a luz, falha o resto, por exemplo. Eu disse ao Bruno e ao Stéphane que este espetáculo, na minha opinião, foi muito à "Primeiros Sintomas". Concordas?**

**AC:** A história do Michel Alban é toda narrada por um homem (António Mortágua) sem braços e sem pernas, que não sai do seu lugar. Não há ação. Quando me refiro ao adjetivo "ovni" é mais por aí, por ser "outra coisa". O *Hansel & Gretel* são meninos a narrarem os seus traumas sempre no mesmo sítio. Não sei exatamente como comparar a um *Macbeth*, que tem tantos temas e simbologias por trás, como tem também o *Pinocchio*. Tens um arco do que é a infância, e o que é ser humano. O *Macbeth* é sobre um guerreiro que quer ser e ter mais - é sobre poder. Dizer que é menor talvez não seja bom, mas talvez seja uma leitura que faço. O Michel Alban era a fruição de qualquer coisa, não estava à procura de falar sobre poder, sobre humanidade; mas falas, falas sempre de humanidade quando falas. Nem que seja porque és humano e estás a falar. Mas quando digo que gostei mais deste ou daquele espetáculo é mais pela ótica de espectador.

**BS: Contaram-me que a iluminação da cena do busto do Macbeth espetado na estaca, nem sempre correu bem. Podes contar-me o que aconteceu?**

**AC:** Há uma lenda e uma maldição à volta da peça de *Macbeth*. Aliás, "O Escocês", porque dá azar falares da peça antes da estreia. Há teatros que ardem e acidentes que acontecem, e é a única explicação que temos. Era um espetáculo que começava com uma narração em voz off, que ilustrava toda a tragédia, e portanto ilustrava também a morte de Macbeth - um busto com ar de morto, que parecia mesmo o Mortágua, era arrepiante. Havia uma luz que entrava então para iluminar o busto e a mão que segurava a estaca. Houve nos ensaios a dúvida, se deveríamos iluminar o espectro (bruxa) que estava por trás da estaca a segurá-la, mas optámos por não mostrar logo as bruxas, iluminando assim apenas o busto e a mão, mas essa luz falhou vários dias, e nós não conseguimos perceber tecnicamente o que se passou. Experimentávamos e funcionava, mudávamos de circuitos e funcionava, não era da lâmpada, nem da programação da mesa... Não sei o que aconteceu, mas o facto é que funcionava num dia, e noutro já não. O nosso técnico, o António Vilar carregou no botão certo, tentou levantar

a luz manualmente, mas ela não acendeu. Foi uma coisa estranhíssima. Podemos pensar que foi boicote, mas é muito mais interessante pensar que tem a ver com esta maldição, e com fantasmas. E assim perdeu-se essa primeira imagem. Na estreia não acendeu. É que tentar resolver um problema sem saber a causa, é difícil. Inclusive arranjámos um mecanismo de defesa, fizemos tudo o que foi possível. Não sei explicar melhor... Sei! Foi o fantasma, que é mais fácil...

**BS: Tens algum tipo de iluminação que gostasses de experimentar, ou algum outro "truque" que possas contar?**

**AC:** Tens um número extenso de coisas que podes fazer com luz. Uma das coisas que eu gostava de experimentar era a projeção de vídeo, pelas texturas que se obtêm... Uma projeção de vídeo com chuva já dá uma textura que pode ser interessante em palco. Quanto aos truques, é fazer espetáculos para o público infantil. A coisa maravilhosa desse tipo de público, as crianças, é que a capacidade de sonhar vai vinte vezes mais longe do que a dos adultos, e isso é muito gratificante. Tens a capacidade de alegrar as crianças com uma lâmpada dentro de uma caixa apenas, porque para elas aquilo é uma caixa de sonhos.

Gosto muito desse olhar infantil, e de mantê-lo no meu trabalho. Tal como as pessoas adultas achavam imensa graça à luz que falseava o fogo no fogão de *Hansel & Gretel!* Iam todas ver o fogão. Eram apenas uns led's com um sequenciador e eu desencontrei as lâmpadas para estas terem o movimento contrário. Eu tenho uma regra: eu não posso sentir no que é suposto ser natural uma sequência. Como no som, uma coisa que me irrita profundamente é se a banda sonora tiver um som do mar e perceber-se o início e o fim do som. Aquilo que vou dizer vai parecer um bocado absolutista, e parvo, mas desligo logo do espetáculo. Eu vivo ao pé do mar, e lá não ouço sequência. Tal como no fogo, eu precisei de não sentir essa sequência, e notou-se um bocadinho, mas não era o pior...

Há truques interessantes que têm a ver com o ritmo a que se liga e desligam os projetores. Numa boa iluminação de um concerto de *Rock n Roll* há pormenores interessantes que podem ser explorados em teatro. Gosto muito da luz final do filme *E.T* [1982], que é quando está tudo escuro e há uma rampa de luz atrás, a sair da nave espacial... São imagens que me atraem à vista, não sei se atraem o resto das pessoas. É fazer aquilo que te dá gosto, e que faz sentido de acordo com o que o encenador e o resto dos criadores concordarem... Falo com o público para saber o que eles acham. Não tem de fazer sentido, por vezes. Uma luz dentro de uma caixa não é verosímil, tal como não é aquele reflexo na celha de Macbeth.

**BS: Por isso é que, em tempos, te tenha perguntado se já tinhas trabalhado em cinema, porque acho que tens um lado realista e cinematográfico. São pormenores irrealistas, mas que se não estivessem lá a cena ficava ainda menos realista. Tanto tu como o Stéphane parecem ter esse lado.**

**AC:** Uma das coisas que me lembro das aulas de teoria de teatro é a necessidade de verosimilhança no que estás a ver. Também há a suspensão da descrença, onde o público aceita a proposta daquilo que está a ver. Paredes pretas, com umas cortinas e umas tochas: "ok são o interior de um palácio". E esses pormenores talvez sejam mais uma camada para ajudar a atingir essa suspensão. Quando falo de não gostar de sentir a sequência no som, ou na luz, é porque o cérebro descodifica logo algo estranho a acontecer. No espetáculo há um trovejar e as luzes na copa das árvores piscam - na vida real não aconteceria assim, mas capta a atenção. Quando falávamos de Caravaggio, o que importa nas obras dele era o que é que ele estava a pintar, a posição dos sujeitos, os códigos e as simbologias religiosas da altura, os fatos, as caveiras presentes... A pintura europeia era paga pela Igreja... Ele depois apenas iluminava esses elementos. A luz do Caravaggio é tudo menos verosímil, mas resulta!

**BS: Quanto à divisão dos diferentes elementos cenográficos através da iluminação, foste tu que decidiste fazer a divisão assim, através da luz?**

**AC:** Há espaço para correções minhas, mas aquilo foi o plano do Stéphane, colocar o trono ali, as cadeiras da corte para dar ideia de quarto mais à frente... Depois eu habito esse espaço. O Bruno, na encenação, foi muito fiel aos elementos do Stéphane. O que fiz foi, ao início, iluminar os soldados para dar ideia do campo de batalha, sem o trono, etc. Depois iluminei mais o chão, para se perceber que era um espaço interior. É sabido que a floresta (soldados camuflados) no fim vem ter com Macbeth. Para mim fazia sentido a floresta ir crescendo, dando mais intensidade ao longo do texto, mas nos ensaios vimos que a floresta tinha de desaparecer de vez em quando. É fazer a tal negociação positiva, para levar o espetáculo ao melhor possível.

