TEATRO NACIONAL D. MARIA II

D.M II

FAKE

FAKE

TEXTO **INÊS BARAHONA** E **MIGUEL FRAGATA**
ENCENAÇÃO **MIGUEL FRAGATA**

3 – 20 dez 2020*
qua a sex, 19h
sáb e dom, 10h30

*No dia 15 de dezembro, antes do início da sessão, será revelado o vencedor do Prémio Revelação Ageas Teatro Nacional D. Maria II.

Sala Garrett
M/12
duração
1h45

Sessão com interpretação em Língua Gestual Portuguesa e Audiodescrição
13 dez

Espetáculo falado em português, com legendas em inglês.

com
Anabela Almeida,
Carla Galvão,
Duarte Guimarães,
João Nunes Monteiro
e Beatriz Batarda,
Isabel Abreu
ou Sandra Faleiro
interpretação vídeo
Beatriz Batarda,
Cirila Bossuet,
Isabel Abreu,
Madalena Almeida,
Márcia Breia,
Sandra Faleiro,
Sílvia Filipe,
Teresa Madruga

música
Hélder Gonçalves
Nada Além (Custódio Silva, Mário Lago) — interpretada por Manuela Azevedo e Hélder Gonçalves
cenografia
Henrique Ralheta
figurinos
José António Tenente
desenho de luz
Rui Monteiro
desenho de som
Nelson Carvalho
vídeo
Tiago Guedes,
João Gambino
direção técnica
Cláudia Rodrigues
operação de som
Tiago Correia
operação vídeo
Bernardo Santos,
Francisco Romão
construção da cenografia
Thomas Kahrel
design gráfico
Mariana Rosa,
Rita Vieira
tradução para inglês
Patrícia Azevedo da Silva
produção executiva
Clara Antunes,
Luna Rebelo /
Formiga Atómica
produção
Formiga Atómica
coprodução
Teatro Nacional D. Maria II,
Teatro Nacional São João,
Cine-Teatro Louletano
apoio financeiro
Câmara Municipal de Lisboa
apoio à residência artística
Centro Cultural de Belém,
Polo Cultural das Gaivotas | Boavista,
Companhia Olga Roriz
apoio
ETIC – Escola de Tecnologias, Inovação e Criação

agradecimentos
Eric da Costa,
Freepik.com,
Hospital de Bonecas,
José Maria Senart,
Manuel Silva,
Nome Próprio,
Nuno Madeira,
Silvestre Borges

Projeto financiado pela República Portuguesa – Cultura / DGArtes

equipa TNDM II
direção de cena
Andreia Mayer,
Sara Cipriano
operação de luz
Pedro Alves
assistência de som e vídeo
João Pratas,
Margarida Pinto
maquinaria
Marco Ribeiro
auxiliar de camarim
Carla Torres
produção executiva
Manuela Sá Pereira

Fotografia de capa ©Pedro Macedo_Framed Photos

“Devíamos estar tão alerta para os clichés dos media como estava Flaubert para os clichés literários. Estes últimos arruínam romances; os primeiros podem arruinar nações.”

Alain de Botton *in As Notícias: um manual de utilização*

© Paulo Pimenta

PARA SABER DO QUE SE TRATA, O ESPECTADOR TEM MESMO DE FICAR ATÉ AO FIM

CONVERSA COM **MIGUEL FRAGATA** E **INÊS BARAHONA**

O vosso trabalho parte sempre de questões contemporâneas que querem trazer para o palco e para a discussão conjunta. Neste caso a questão da verdade e da mentira, do fake-*falso.*

Miguel Fragata (MF): A escolha de questões contemporâneas tem a ver com uma necessidade de indagar e questionar o presente. O *fake* é provavelmente a grande questão dos tempos que correm: como é que a realidade pode ser usurpada pela mentira, como é que a verdade pode ser distorcida e a informação chegar até nós de forma completamente desfasada do real. Esse foi o pensamento que nos fez querer abordar este tema, percebendo que há uma ligação muito evidente e muito próxima ao próprio teatro: pensar como o teatro é esse lugar que trabalha sobre a mentira, mas que pode ser um lugar da verdade, o lugar para onde todos convergimos de livre vontade, sabendo que vamos ouvir uma mentira. No entanto, é onde podemos trabalhar de uma forma mais intensa sobre as verdades. Começámos a conceber este espetáculo quando percebemos essas muitas pontes que se podiam estabelecer entre a mentira, a verdade, o teatro, a informação, a análise da própria informação — a análise que tenta destrinçar, como um polígrafo, a verdade da mentira — e a relação que isso poderia ter com o trabalho do ator e com o trabalho do teatro.

Inês Barahona (IB): E esta ideia surgiu no rescaldo de vários acontecimentos políticos — da eleição do Trump, da manipulação para o Brexit, da eleição do Bolsonaro no Brasil e do Salvini na Itália — e quando já tinha passado o tempo suficiente para começarmos a olhar para eles, não como fenómenos isolados que tinham circunstâncias específicas, mas como uma coisa muito esquisita que era uma maneira diferente de se viver historicamente a verdade. E isso é muito assustador! De repente, esta ideia do teatro como o

lugar para onde convergimos para assistir a uma mentira começou a surgir na nossa cabeça como uma espécie de inversão: porque é um lugar convencionado, nós estamos protegidos, por isso vamos de livre vontade, por isso nos sentimos bem — porque quando acaba, nós estamos a salvo, tem um tempo, tem um final. O problema de a realidade estar invadida desta mistura esquisita de verdade e mentira é a ausência de convenção — não há convenção, portanto nunca se sabe. E, se calhar, neste tempo em que estamos a dar os primeiros passos, o teatro pode ser um lugar mais verdadeiro do que todo o mundo lá fora. E isso interessou-nos, essa mudança do lugar do próprio teatro e da experiência teatral.

Vi recentemente um documentário chamado Propaganda — a arte da mentira*, em que um dos entrevistados, psicanalista, afirma que a propaganda conta sempre com uma cedência voluntária, nossa, à manipulação, à mistificação. Impedimo-nos a nós próprios de saber, temos um mecanismo interno que nos leva a ceder a propostas de simplificação do real, como as* fake news.

MF: A Joana Sá — que está a fazer um grande trabalho de investigação sobre *fake news*, utilizando modelos usados para estudar o modo de propagação em doenças virais — dizia que, à medida que nós vamos fazendo *scroll* nos nossos écrans, vamos desligando uma parte do nosso cérebro, precisamente a parte que faz a análise mais profunda da informação. E normalmente fazemos isso em horas de cansaço, quando a parte do cérebro que ficou ativa é a que reage de uma forma impulsiva a tudo aquilo que são estímulos que têm a ver com medo, ódio, paixão, com emoções muito exacerbadas e muito irrefletidas que só precisam que o nosso dedo carregue no *like* e no *partilhar*. Sendo que o lado que está adormecido é o lado analítico, que põe em causa, e a resposta é quase uma resposta meio adormecida, passiva.

IB: E isso também nos pareceu interessante, porque, nesta discussão, nós diabolizamos a tecnologia. Ora, o problema não é a tecnologia, o problema somos nós. E temos de ser nós a resolver este problema. Na *Fake Week** fizemos uma oficina que se chamava *Fake aka Mentira* com alunos do secundário e foi muito assustador perceber quão longe eles estão da consciência de que podem estar a ser manipulados pela informação que lhes chega. E estamos a falar de jovens adultos de 16, 17, 18 anos. Em resposta à pergunta 'de onde vem a informação que consomem' mostravam o telemóvel, sem qualquer preocupação com

as origens da informação que lhes chega, nem consciência mínima da manipulação de que são alvo. E foi muito assustador quando começámos a perceber que esse era um traço que prevalecia entre miúdos com origens e circunstâncias muito diferentes.

MF: Fizemos a *Fake Week* pouco depois das eleições [Legislativas, outubro 2019] e, claro, foi uma das questões que abordámos com estes grupos. E percebemos que há um alheamento absoluto da política, a sensação de que a política não tem qualquer implicação no seu dia a dia. Há uma indiferença absoluta. E esse é um problema que está alinhado com a maneira como nós nos pensamos como sociedade, e também com a forma como a escola se organiza. Mas este espetáculo não se resume à questão das notícias falsas e, portanto, quisemos construir a *Fake Week* em função de várias possibilidades de relação entre a verdade e a mentira, a manipulação e a criação de verdades ou mentiras mentais, sociais... Foi muito interessante, por exemplo, aquilo que surgiu das *Falsas conferências, verdadeiras conversas* com pessoas de áreas muito distintas, desde a psicologia — em que falámos sobre as memórias falsas e a maneira como o nosso cérebro constrói memórias ficcionadas a partir de preconceitos, de ideias feitas, de sensações pouco analisadas e pouco exploradas — ao jornalismo, com a análise do fenómeno das *fake news* e a percepção de que também para os meios de comunicação esta é uma luta muito dura e difícil de conter.

Ao invés de simplificar, este espetáculo adiciona camadas a uma narrativa aparentemente simples, a história de uma escritora de policiais — esse género também supostamente simples — acusada de um crime que ficcionou. E utiliza um dispositivo cinematográfico em cena.

MF: Desde o início, era clara esta ideia de um espetáculo que pudesse dialogar com o cinema, porque era a possibilidade prática de fazer aquilo que o teatro não consegue — fazer *zoom*, aproximar a imagem do rosto dos atores e analisar as suas expressões , a sua capacidade de mentir muito bem.

IB: O dispositivo permite isso e também permite fazer uma coisa que o *fake* faz: o recorte. Na edição, escolhemos cuidadosamente uma imagem que projeta toda uma realidade que, simultaneamente, existe e não existe — porque ela está lá, mas não está lá daquela maneira. E a possibilidade de fazer isso em simultâneo, de permitir ao espectador

estar sempre num exercício de dupla leitura, era uma coisa que nos aliciava imenso e que a linguagem do vídeo nos ia permitir. Havia, portanto, essa ideia de dispositivo e depois houve o tropeço nesta história.

MF: Habitualmente, nos nossos trabalhos, nós tropeçamos no real, encontrando histórias que nos chamam a atenção por algum motivo. E nós encontrámos uma notícia que dava conta de um caso — que está a aguardar julgamento e portanto não nos podíamos referir a ele de uma forma direta, havia esta impossibilidade jurídica de o sinalizar na sua verdade — de uma escritora de policiais americana que escreveu um livro chamado *Como assassinar o seu marido* e, passados uns anos, tinha sido presa por efetivamente ser suspeita de ter matado o marido. Encontrámos a notícia nas redes sociais. Começámos a escavar e percebemos que havia uma exploração desta narrativa em muitos suportes e muitos meios noticiosos diferentes, uns mais credíveis e outros menos, mas o que era interessante era que todos eles, sem exceção, estavam a apresentar esta mulher como culpada, fazendo citações das suas personagens e de excertos dos seus livros, afirmando serem provas irrefutáveis da sua culpa.

IB: Portanto, como ela era autora das suas personagens, ela tinha necessariamente adotado os comportamentos das suas personagens!

MF: Esta mistura entre ficção e realidade pareceu-nos mesmo ter essas características interessantes para podermos partir daqui. E havia esse lado *Cluedo*, o lado policial que é muito sumarento e que evoca com uma série de expectativas que temos — aliás, por isso, imagino eu, os media americanos tiveram também essa tentação nesta história: não é nada surpreendente que uma escritora de policiais se veja envolvida num crime, porque supostamente passa os seus dias a pensar nisso! E nós temos esse preconceito, essa ideia feita, porque há uma série de policiais em que isto acontece, em que um escritor prevê um crime, esse crime acontece mais ou menos da mesma maneira, e o escritor é, pelo menos, o grande suspeito... Portanto, esta história também tinha esse potencial de nos permitir falar sobre as nossas ideias feitas e sobre a maneira como nos deixamos manipular por preconceitos. Assistimos também, na altura, a um programa de televisão em que uma pessoa fazia uma análise das micro expressões e da linguagem corporal de uma suspeita de homicídio, com um rigor e atenção ao detalhe que nos deixou muito curiosos, sobretudo

porque também falava da capacidade humana de se relacionar com as emoções e de dar a ver, através das expressões faciais, determinadas emoções. E isso tinha tudo a ver com o trabalho do ator. No exercício da representação, o ator procura dar a ver uma dimensão interior credível. Para isso, alimenta-se de emoções reais que já viveu. É uma espécie de dissimulação para criar condições de credibilidade. Esse analista de micro expressões e linguagem corporal, Rui Mergulhão Mendes, participou na *Fake Week* e numa atividade a que chamámos *Crime, disse ela*, em que desafiámos quatro atrizes [Carla Galvão, Beatriz Batarda, Teresa Madruga e Isabel Abreu] para interpretarem uma cena de interrogatório, inspirada no verdadeiro crime, em que cada uma delas respondia à polícia, interpretando um mesmo texto, numa mesma situação. Convidámos o Rui Mergulhão Mendes a fazer uma análise dessa cena filmada, estabelecendo uma ponte entre a análise de micro-expressões e linguagem corporal e a linguagem do teatro e da construção de uma personagem — ou de uma *persona*, ou forma de estar. E foi assim que começámos a estabelecer estas pontes. Esse jogo permanente da manipulação que o ator traz para a cena é um dos pontos chave do espetáculo.

Aliás, em cena há um constante fazer e desfazer das personagens pelos atores.

MF: O que também é uma coisa que tem muito a ver com o nosso trabalho. Sempre gostámos muito de jogar com o facto de, apesar da convenção do teatro, nós estarmos todos muito conscientes, sempre, de que estamos a jogar um jogo, o jogo do 'agora é a verdade, agora é mentira'. E, portanto, aqui parecia imperativo levar isso ao limite, explorar isso de uma forma ainda mais intensa do que normalmente fazemos.

IB: E tínhamos tantas camadas, queríamos trabalhar sobre tantas dimensões e sobre esta fabricação constante da falsidade e da manipulação que, nunca como neste caso, tivemos tantas versões do texto, porque era muito difícil definir a perspetiva interessante para quem está a assistir ao espetáculo. Estamos sempre a desdobrar-nos em posições diferentes e a tentar construir o texto de maneira que seja uma espécie de *Cluedo* [com um objetivo] mais largo do que descobrir quem cometeu o crime. Quando eu, espectadora, acho que compreendi o que é o espetáculo, afinal não compreendi nada, porque ele traz-me mais qualquer coisa ou retira-me qualquer coisa e atira-me

para outra dimensão. Esta sensação de perda de referencial está na nossa cabeça desde o início, porque foi a tónica que resultou das conversas de trabalho que fizemos com muitas pessoas diferentes. É uma das coisas que marca o nosso tempo, a que se chama de "pós-verdade". Há o medo de acreditar. A resposta de defesa é 'eu já não acredito em nada'. Há uma quantidade de pessoas a dizer que a sua atitude é a de não se deixar levar e há outra quantidade de pessoas que acredita cegamente na verdade que mais cola ao lado mais emotivo e mais irracional. E ficamos com um mundo completamente polarizado entre estas duas coisas.

MF: E é esse mundo que abre espaço a fenómenos que se diriam absolutamente impossíveis em pleno século XXI, como o negacionismo ou o terraplanismo, por exemplo. E, politicamente, os fenómenos de extrema direita aparecerem com a força com que estão a aparecer só pode ser resultado também de uma descrença brutal e de uma necessidade de as pessoas se agarrarem a respostas muito básicas e muito fáceis.

IB: Depois, temos também este fenómeno que as redes sociais e que o nosso comportamento de comunicação propiciam: estás cada vez mais com os teus semelhantes e cada vez menos com aqueles que te contradizem. E, portanto, todos os dias aqueles que são iguais a ti e que pensam como tu dizem aquilo que confirma as tuas crenças.

MF: Pior, a tecnologia faz isso também. O algoritmo faz isso por ti, do Facebook ao Google, à Amazon — 'quem gostou disto também gosta disto', por exemplo. Outra das grandes revelações deste processo foi, precisamente, a descoberta da importância dos dados e da maneira como fenómenos no campo da política nos revelam todo um submundo virtual que é muito assustador, mas que é concreto e para o qual é preciso estar muito atento, e que tem precisamente a ver com uma lógica de controle macro, que nos ultrapassa por completo, e para o qual é preciso estar ativamente desperto.

Gostava de voltar ao dispositivo e à ideia da câmara como polígrafo — que revela a verdade da mentira — e, por outro lado, como ferramenta de simplificação da cena.

MF: Como dizia, toda a conceção do espetáculo, toda a ideia de encenação pressupunha já esta relação com o vídeo, a câmara, enfim,

trazia esta dimensão de poder jogar com uma dupla visão e uma dupla perspetiva, e de ser aí, que está o interesse do dispositivo: poder ver em detalhe, através da câmara, [mas também] editado, montado, e sob uma perspetiva muito contida — e por isso manipulada —, e depois ver ao vivo a forma artificiosa, *fake*, construída, como tudo aquilo é feito. A construção cénica tem sido no sentido de levar isso a um sítio interessante, de ter essa duplicidade sempre a pulsar, ter sempre uma imagem qualquer na tela e ter uma outra que é muito desconstruída e que joga com diversas dimensões, diversas possibilidades de artifício.

IB: É muito interessante perceber tudo aquilo que tens de fabricar para que, na câmara, a imagem pareça verdadeira. E essa também é uma dimensão sobre a qual queríamos pensar, é mais uma definição da impossibilidade de acesso ao real que sentes hoje — toda a gente agora tem uma câmara nas mãos e passa a vida a fotografar, e a pôr filtros nas fotos que faz. Nos nossos espetáculos trabalhamos sempre sobre a ideia de estar no aqui e agora aqui estás a potenciar isso brutalmente com a câmara *live*... de repente, quando cortas, parece que já não estás no aqui e agora! Portanto, a ilusão é aquilo que traz uma dimensão quase mais verdadeira do que a própria experiência do espetáculo.

MF: E isto tem a ver com esse constante constrói-e-desconstrói que habitualmente exploramos, mas que a câmara aqui está a potenciar, a levar a um limite.

IB: Voltando atrás, queria dizer que quando começámos a investigar as *fake news*, encontrámos algo importante do ponto de vista dramatúrgico: percebemos que a sua origem estava associada às eleições americanas [Trump vs. Hillary] e tinha sido desvendada por um consórcio de jornalistas que descobriu que a grande maioria das *fake news* que se espalhava no território americano vinha de uma cidade na Macedónia e tinha sido fabricada por jovens que, utilizando a política de publicidade da Google [quanto mais cliques mais dinheiro], tinham invadido as redes americanas com conteúdos falsos sobre ambos os candidatos. E como as notícias falsas pró-Hillary não tinham praticamente resposta, deduziram que os eleitores de Trump eram mais propensos a acreditar em notícias falsas e, por uma questão económica, começaram a produzir muito mais conteúdos de apoio à eleição de Trump e ganharam imenso dinheiro. É um gesto avassalador que mina completamente os alicerces do mundo em que vivemos, e é só porque gera mais dinheiro. É muito assustador. Eles

são desmascarados e isto já não acontece da mesma forma hoje mas...

...mas entretanto sabe-se que é assim tão fácil.

MF: E é. Construir um conteúdo, pô-lo a navegar na Internet e ele ganhar contornos virais, é muito fácil. E também é sobre isso este espetáculo.

IB: Pensámos: e se estes miúdos da Macedónia, já desmascarados, estivessem aqui em palco? Sobre que ideia é que eles poderiam estar a trabalhar para poderem vender?

MF: E também que objetivo é que a criação de uma notícia falsa como esta poderia ter... A verdade é que [o espetáculo] é insidioso, tem segundas intenções... porque nos interessava também explorar um certo lado de manipulação do próprio espectador. Tínhamos a artificialidade a aparecer na cena, no dispositivo, na maneira como as cenas se relacionavam com a câmara, mas queríamos também uma coisa mais maliciosa para com o espectador... É um espetáculo que não é necessariamente sobre a questão da mentira ou da construção de factos alternativos... e daí também esta necessidade de que o espectador fique até ao fim. Para saber do que se trata o espectador tem mesmo de ficar até ao fim.

IB: Este espetáculo exige um salto de fé [risos].

Acho interessante que o primeiro espetáculo da Formiga Atómica para um público adulto parta de uma questão que infantiliza o público.

IB: A ideia da infantilização é um combate desde sempre e com certeza ela está muito presente no nosso espírito. Não é por acaso que não fazemos só trabalho para a infância — é porque não achamos que essa seja uma categoria por si. É como a literatura: há a boa e a má literatura, não há 'literatura para a infância'. Em Portugal, havia uma tendência muito grande para a consideração — ou desconsideração — do trabalho para a infância como um trabalho menor, e eu acho que ele era considerado menor porque menorizava as próprias crianças. E nós não fazemos isso. Não há nada de essencialmente diferente no trabalho que estamos a fazer agora em relação ao que já fizemos na construção de espetáculos para a infância, é igual — estamos a construir um espetáculo. A única preocupação é ao nível

da compreensão, e o combate à infantilização começa aí, porque essa preocupação pela compreensão não é validada por uma infantilização do discurso, antes pelo contrário. E também não há qualquer índex de temas para a infância. Não temos isso. Mas essa preocupação e esse combate contra a infantilização é para nós uma coisa muito importante. E aquilo que estávamos a contar no início, sobre os miúdos estarem a leste do grau de manipulação a que estão expostos através da utilização de tecnologia, não é exclusivo dos miúdos. Ou seja, há pessoas neste mundo que se servem destes meios e que não estão a ver o que está a acontecer de uma perspetiva exterior. E o teatro, às vezes, ajuda a fazer esse caminho, a olhar para si próprio como esse espectador distraído que foi apanhado numa armadilha em que o próprio espetáculo o colocou e que não é senão a armadilha em que ele cai todos os dias, no real. O teatro não é diretamente sobre o real, tem essa camada metafórica mais distanciada, mas permite olhar para si próprio e perceber que se está numa zona perigosa e que o perigo não é o que está na cena, é mesmo o lugar que ele, espetador, ocupa ali. E isso pode ser interessante e, nesse sentido, essa infantilização de que nós partimos pode ser um dispositivo de instigação...

MF: ...e de provocação, que também é um traço bastante regular no nosso trabalho e tem também a ver com essa vontade de abordar questões que sejam pertinentes, que sejam estruturantes no presente. A provocação é a maneira de nos trazer para este ponto de recuo e distanciamento, para obrigar a esse exercício no imediato, porque a provocação espicaça, faz-nos olhar para a situação de um prisma qualquer que não é o habitual e que nos permite fazer esse recuo de uma forma mais rápida e mais evidente — e é por isso que a provocação é um recurso que nós utilizamos muitas vezes no nosso trabalho, e aqui claro que é sobre isso. E é também sobre a construção do teatro, é também sobre a mentira, é também sobre a provocação que a mentira do teatro pode ser quando, de facto, se constrói e depois se tira o tapete dessa construção.

Como disseram, o desenho do espetáculo exige cuidado para se falar sobre ele. Pode saber-se se Crime, disse ela *tem lugar em* Fake?

IB: Esse trabalho, que tem a ver com a análise da construção da personagem por parte das atrizes, está declinado, digamos, de duas formas diferentes: na primeira parte do espetáculo, num primeiro

casting com oito atrizes, na procura daquelas que poderão vir a ocupar o lugar que está vazio — porque há essa ideia louca de começar um espetáculo sem o elenco estar completo... De faltar uma peça, como vão faltar ao espectador muitas peças para completar o *puzzle*. E na segunda parte, já num registo de cruzamento das duas dimensões, as atrizes surgirão num misto de *casting* e interrogatório, já a jogar entre a atriz e a mulher acusada, portanto a própria personagem, para a decisão final de qual delas irá integrar o espetáculo — até aparecer realmente em cena aquela que for escolhida nessa noite.

Não será a mesma?

MF: Nunca será a mesma. E aí também há uma dimensão *fake* para o próprio público e que leva essa sensação de espetáculo efémero e vivido em exclusividade naquela noite ainda mais longe, porque nunca vamos saber qual é a atriz. Há três hipóteses, mas nunca sabemos qual delas vai jogar naquela noite. É também outra forma de provocar e de brincar com as expectativas.

CONVERSA COM MARIA JOÃO GUARDÃO
A 18 DE FEVEREIRO DE 2020.

*O trabalho de criação da Formiga Atómica, companhia fundada por Miguel Fragata e Inês Barahona, implica sempre uma pesquisa no real que informa o trabalho de criação. Parte da pesquisa para *Fake* aconteceu em outubro de 2019 no Teatro Nacional D. Maria II, no evento *Fake Week* — uma semana de conferências, filmes e oficinas à volta da questão da verdade e da mentira, da desinformação e da representação.

© Filipe Ferreira

MADALENA

DIREÇÃO ARTÍSTICA SARA DE CASTRO

COM ANA BRANDÃO, CARLA GALVÃO, CRISTA ALFAIATE, MADALENA ALMEIDA, PAULA SÓ, CUCA M. PIRES E UM CORO COMPOSTO POR PARTICIPANTES DO PROJETO PRIMEIRA VEZ

PRODUÇÃO DENTRO DO COVIL - PRODUÇÃO E CRIAÇÃO ARTÍSTICA

COPRODUÇÃO TEATRO NACIONAL D. MARIA II, TEATRO VIRIATO, CENTRO DE ARTE DE OVAR

6-10 JAN

mais informações em www.tndm.pt

M/14 © Bruno Simão

QUEM SOMOS

Direção Artística
Tiago Rodrigues

Conselho de Administração
Cláudia Belchior,
Pedro Gonçalves de Proença,
Rui Catarino

Fiscal Único
Amável Calhau & Associados, SROC, Lda.

Assessoria Artística
Magda Bizarro,
Paula Diogo (estagiária)
Assessoria Contratação Pública
Rute Presado
Secretariado
Marina Almeida Ricardo
Motorista
David Fernandes

Atores
João Grosso,
José Neves,
Lúcia Maria,
Manuel Coelho,
Paula Mora e
Catarina Couto Sousa,
Cláudio Castro,
Ema Marli,
Inês Cóias,
Nadezhda Bocharova
(estagiários ESTC 2020-21)

Direção de Produção
Carla Ruiz,
Joana Costa Santos,
Manuela Sá Pereira,
Pedro Pires,
Rita Forjaz

Direção de Cena
André Pato,
Andreia Mayer,
Carlos Freitas,
Catarina Mendes,
Diana Almeida,
Isabel Inácio,
Pedro Leite,
Sara Cipriano
e Diana Especial
(estagiária)
Auxiliares de Camarim
Carla Torres,
Paula Miranda
Pontos
Cristina Vidal,
João Coelho
Guarda-roupa
Aldina Jesus,
Ana Teixeira,
João Pinto,
Sílvia Galinha
Assistente Direção de Cena e Técnica
Filipa Coelho

Direção Técnica
Rui Simão,
Miguel Abelho
Maquinaria e Mecânica de Cena
Frederico Godinho,
Jorge Aguiar,
Lindomar Costa,
Marco Ribeiro,
Miguel Carreto,
Paulo Brito,
Nuno Costa
Iluminação
João de Almeida,
Daniel Varela,
Feliciano Branco,
Luís Lopes,
Pedro Alves
Som/Audiovisual
Pedro Costa,
André Dinis Carrilho,
Arthur Costa,
João Neves,
João Pratas,
Margarida Pinto,
Tiago Alves
Motorista
Carlos Luís

Direção de Comunicação e Marketing
João Pedro Amaral,
Élia Teixeira,
Joana Bonifácio,
Paula Martins,
Tiago Mansilha

Direção Administrativa e Financeira
Sónia Teixeira,
Carolina Lemos,
Eulália Ribeiro,
Susana Cerqueira
Controlo de Gestão
Diogo Pinto
Tesouraria
Ivone Paiva e Pona

Recursos Humanos
Lélia Calado,
Madalena Domingues

Direção de Manutenção
Susana Dias,
Albertina Patrício
Manutenção Geral
Raul Rebelo,
Carlos Henriques,
Eduardo Chumbinho,
Tiago Trindade
Informática
Nuno Viana
Técnicas de Limpeza
Ana Paula Costa,
Luzia Mesquita

Direção de Relações Externas e Frente de Casa
Ana Ascensão,
Ana Pinto Gonçalves,
Carolina Villaverde Rosado,
Deolinda Mendes,
Mariana Gomes
Bilheteira
Rui Jorge,
Carla Cerejo,
Sandra Madeira
Receção
Isabel Campos,
Paula Leal

Direção de Documentação e Património
Cristina Faria
Acervo
Rita Carpinha
Biblioteca | Arquivo
Catarina Pereira,
Paula Fernandes,
Ricardo Cabaça
e Anabela Mourato,
Cláudia Graça,
Filomena Chiaradia,
Rafael Oliveira
(Projeto Rossio)
Livraria
Maria Sousa

REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA
PARCEIRO PRINCIPAL grupo ageas portugal
MECENAS BPI Fundação "la Caixa"
PATROCINADOR ACESSIBILIDADE SANTA CASA Misericórdia de Lisboa
PARCEIROS TNDM II LISBOA Renascença RTP