

TEATRO NACIONAL D. MARIA II

D.M^{II}

Orlando



Orlando

31 mar – 9 abr 2022
ter – sáb, 19h
dom, 16h

Sala Garrett

duração
2h20
M/14

texto
(ela) Cláudia Lucas Chéu
a partir de
Orlando de Virginia Woolf
direção
(ele) Albano Jerónimo
dramaturgia
(ele) André Tecedeiro,
(ele) Albano Jerónimo,
(ele) A. Baião-Pinto,
(ela) Cláudia Lucas Chéu
com
(ele) André Tecedeiro,
(ela) Aurora Pinho,
(ela) Cláudia Lucas Chéu,
(ele/ela/neutro) Diego Bragã,
(ele) Eduardo Madeira,
(ele) Luís Puto,
(ela) Madalena Massano,
(ela) Maria Ladeira,
(ele) Pedro Lacerda,
(ela) Rita Loureiro,
(ela) Solange Freitas
participação especial
(ela) Francisca Jerónimo
movimento
(ela) Carlota Lagido
assistência ao movimento
(ela) Joana Castro
espaço cénico
(ele) Tiago Pinhal Costa
figurinos
(ela) Carlota Lagido
desenho de luz
(ele) Rui Monteiro
e (ela) Teresa Antunes,
Outcube — Stage & Lighting
Design (assistência)

composição musical
(ele) Rui Lima &
(ele) Sérgio Martins
direção sonora e desenho de som
(ele) Bernardo Bento
assessoria artística
(ele) Nuno M Cardoso
assistência de encenação
(ele) Luís Puto,
(ele) Afonso Abreu (estagiário)
assistência de figurinos
(ela) Sandra Guerreiro
direção de cena
(ela) Marta Pedroso,
(ela) Inês Matos
comunicação e assessoria de imprensa
(ela) Sara Cavaco
design vídeo
Oskar & Gaspar
caracterização
(ele) Sérgio Alxerado,
(ela) Ana Steiner
vídeo documental
Oskar & Gaspar
construção cenografia
Tudo Faço
suspensão
Laboratório
fotografia de cena
(ela) Susana Chicó
fotografia de cartaz
(ele) Rui Palma
traduções
(ela) Ana Magalhães
programa paralelo comunidade
(ela) Sara Cavaco
direção de produção
(ele) Francisco Leone
assistência à direção de produção
(ele) Bruno Rosa
produção executiva
(ele) Luís Puto
produção
Teatro Nacional 21
coprodução
CCVF — Guimarães,
Casa de Artes de Vila Nova de Famalicão,
Teatro Municipal do Porto,
Teatro Nacional D. Maria II,

Teatro do Noroeste — Centro
Dramático de Viana,
Centro de Artes de Águeda
parceiro institucional
Fundo de Fomento da Cultura

Projeto financiado pela República
Portuguesa – Cultura / DGArtes

agradecimentos
ILGA Portugal,
Universidade do Minho —
Professora Francesca Rayner,
Diana Lopes,
Pro Dança,
Lili Grilo,
Rita de Castro,
Circolando

“Obrigado a toda a equipa
que, juntos, tentamos.
E eternamente grato fico pelo amor,
apoio em tudo o que faço, sobretudo
nas ausências, à minha mulher e lindas
filhas. Do lado esquerdo do peito,
aqui, estão. Sempre. Amo-vos.
Entre a ficção de Virginia Woolf
e a crua realidade.”
Albano Jerónimo

Espectáculo estreado a 4 de
dezembro de 2021, no Centro
Cultural Vila Flor, Guimarães.

equipa TNDM II
direção de cena
(ele) Carlos Freitas
operação de luz
(ele) Gonçalo Morais,
(ele) Pedro Alves
operação de som
(ele) João Neves,
(ela) Margarida Pinto
maquinaria
(ele) Paulo Brito
auxiliar de camarim
(ela) Carla Torres
produção executiva
(ela) Rita Forjaz

Lançamento de livro e exibição de documentário

2 abr

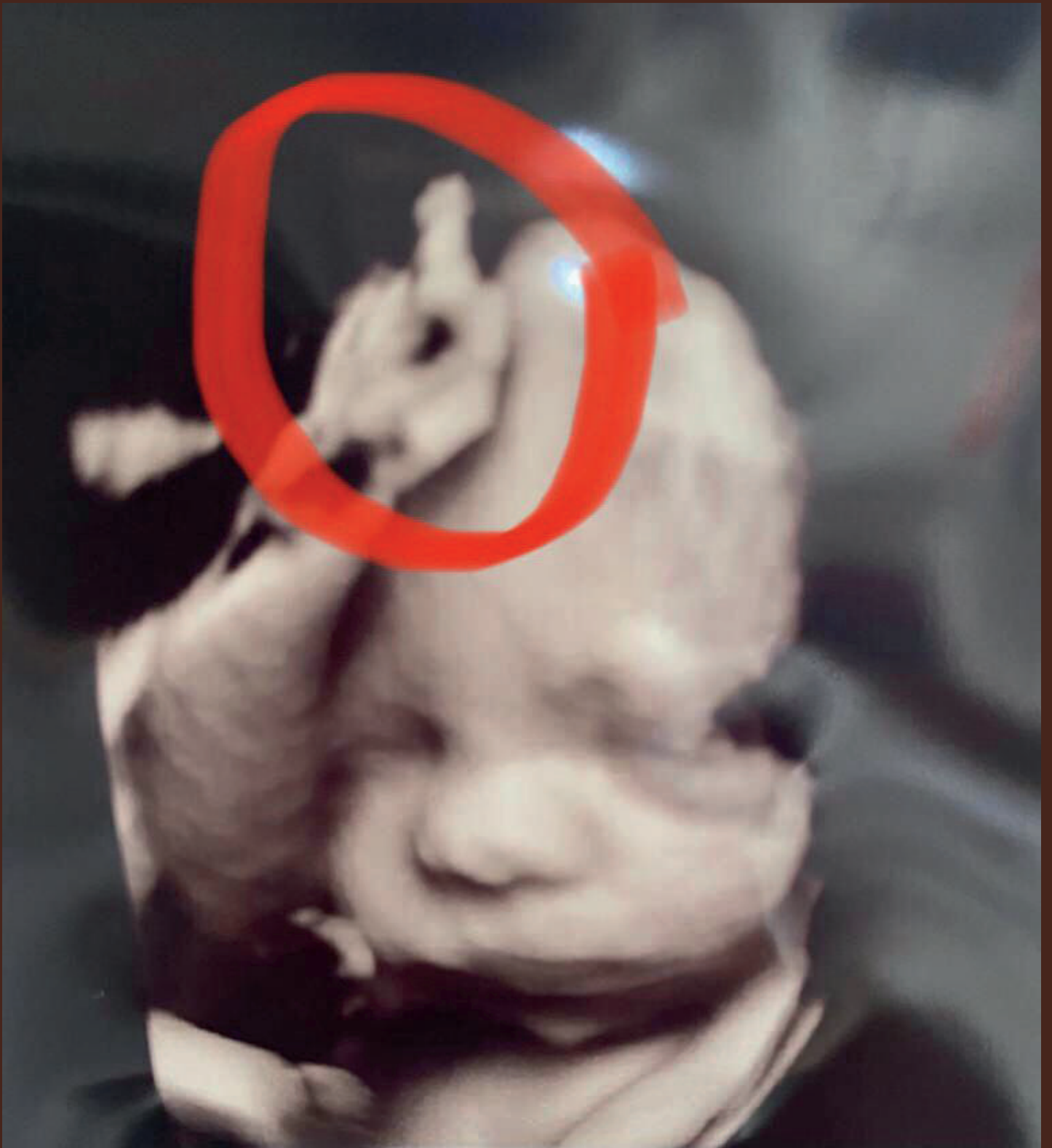
O lançamento do livro *Orlando, um tratado sobre a natureza humana*, de Cláudia Lucas Chéu, terá lugar a 2 de abril. Após o lançamento do livro, será exibido o documentário *Travessia*, com realização de Eduardo Cunha, onde se reflete sobre a temática LGBTQIA+ em Portugal.

Conversa com artistas após o espetáculo

3 abr

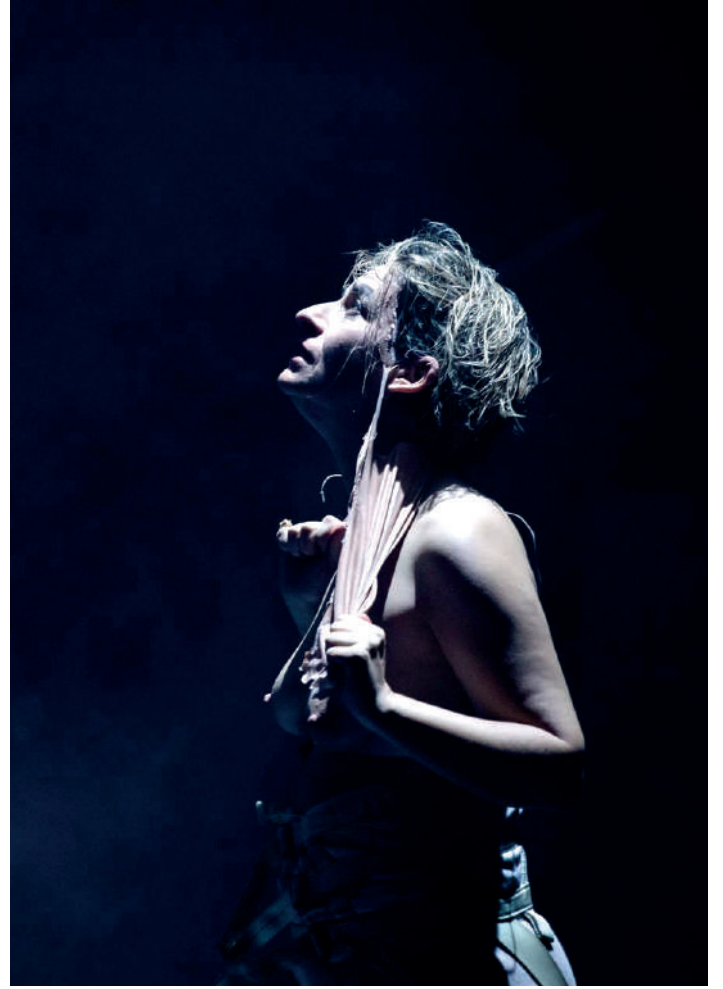
Sessão com interpretação em Língua Gestual Portuguesa

3 abr



Ecografia ou um futuro melhor







UM TRATADO SOBRE A DIGNIDADE HUMANA CONVERSA COM ALBANO JERÓNIMO E CLÁUDIA LUCAS CHÉU

Olhando para o histórico criativo do Teatro Nacional 21¹, pautado pela inclusão, e para esse tratado da alteridade que é Orlando, de Virginia Woolf, diria que era uma questão de tempo até ambos se encontrarem. Há uma razão para esse encontro acontecer agora?

Albano Jerónimo (AJ): Há várias razões: a crescente violência no mundo, nas suas várias formas, a crescente discriminação, a guetização social... Todos estes fatores contribuem para que nós, enquanto estrutura pensante Teatro Nacional 21, queiramos levar a cena objetos que provoquem um pensamento, uma dúvida, e que desbloqueiem algumas dessas guetizações. Pegar no *Orlando* que, por si, já levanta questões de género, foi uma ótima plataforma para ampliar estas questões e, juntamente com a Cláudia e com todo o grupo de trabalho, desenhar e desenvolver um tratado sobre a dignidade humana e aquilo que isso poderá eventualmente ser em cena. Foi este o pretexto base, a força motriz de querermos, a partir da Virginia Woolf, pôr em ação estes mecanismos de pensamento.

Há várias camadas neste espetáculo, mas primeiro há o confronto com a obra de Virginia Woolf sobre esse Orlando que, numa mesma vida, é homem e é mulher. Como foi esse primeiro embate?

Cláudia Lucas Chéu (CLC): *Orlando* é o livro da Virginia que sai da linha dos outros livros dela. É o único onde ela construiu claramente personagens e onde há uma narrativa bastante clara e, portanto, aquele que tem um potencial teatral muito acima de qualquer outra obra dela. E *Orlando* foi publicado em 1928 mas tem um potencial de contemporaneidade absolutamente justo: as questões de género que a Virginia levanta no início do século XX podiam ser tratadas exatamente da mesma maneira, agora, no século XXI. E, portanto, pareceu-nos muito urgente pegar num objeto que já tinha essa força no início do século XX e trazê-lo para o século XXI, associando-o a questões de agora, nomeadamente a questão do massacre de Orlando² que está presente no espetáculo de uma forma implícita, sobretudo no segundo ato onde há uma espécie de tributo. E foi isso que nos interessou, pegar no original que já tinha esse potencial teatral muito forte e cuja temática nos interessava, e trazer essa mesma temática até à contemporaneidade. E sempre com pinças! Quando comecei a trabalhar a partir do texto da Virginia foi sempre com pinças, porque o original é muitíssimo bom! E essa era uma grande preocupação, tentar não desvirtuar o original.

De tal maneira que, na primeira parte do espetáculo, a cena nos devolve o original usando a citação direta e até o inglês.

CLC: Sim, houve essa preocupação, tanto no texto como na encenação do Albano, de [na primeira parte] manter o espírito do Orlando original, para depois o podermos desconstruir na segunda e na terceira parte do espetáculo.

Eu vi um díptico, talvez porque o livro é um díptico e, em termos formais, me pareça ter sido esse um dos fios condutores da encenação.

AJ: A obra de Virginia Woolf serve-nos como ideia macro para chegarmos a uma ideia micro, íntima ou mais subterrânea. E, de facto, o desenho da encenação parte um pouco por aí. Este espetáculo foi dividido em três atos e um prólogo; no prólogo contextualizamos o público, contextualizamos também o tipo de linguagem ou o código teatral daquilo que vamos fazer em cena e, depois, o primeiro ato dá-nos o mote para uma espécie de corte, num universo desenhado por Virginia Woolf, a partir de uma forma mais objetiva e concreta do *Orlando*. Na segunda parte, através do Paul B. Preciado — e nomeadamente de uma compilação de crónicas dele chamada *Um apartamento em Urano* — e também a partir do mote que a própria Virgínia usou para criar toda esta obra, *O Banquete* [de Platão]...

CLC: ... e da figura do andrógino que aparece n' *O Banquete*...

AJ: ... [na segunda parte] vamos decapando esta ideia macro para chegar no final à libertação, à transição, à mudança de um Orlando masculino para um Orlando feminino que, de certa forma, adquire uma qualidade de ascese para outra zona qualquer, para uma zona que nós ainda não conhecemos, que ainda vamos conhecer. Um bocado como o Paul B. Preciado nos desafia com este livro em que Urano é um planeta onde toda a gente é livre, onde não há sexos, onde não há diferenças. E essa é a nossa proposta final de desenho de espetáculo e de encenação. Quando concebemos este espetáculo houve, de facto, essa ideia de díptico que estavas a lançar, mas em relação ao outro projeto que vamos estreiar agora — *Orgia*, de Pasolini³: *Orlando* fala-nos de uma diversidade, *Orgia* fala-nos de uma individualidade. Portanto, a nossa estrutura pensou neste desenho para falar não só sobre questões de género, mas sobretudo sobre a questão da dignidade humana. E fechar esta nossa luta ou esta nossa inquietação no que diz respeito a estes temas. Isto para dizer que esse conceito de díptico também está latente nas nossas ideias de programação e ideias dramáticas sobre o nosso percurso, sobre aquilo que queremos fazer enquanto companhia.

Nesse caminho entre macro e micro, de que falas, a segunda parte do espetáculo apoia-se também na biografia dos intérpretes, universalizando-as de certa forma.

CLC: O próprio *Orlando* é uma biografia, [a personagem] Orlando é uma mistura de Virgínia Woolf com Vita Sackville-West⁴ e, portanto, faria todo o sentido os próprios intervenientes terem também ali a sua biografia. E esta equipa foi escolhida de uma forma muito especial, são pessoas que maioritariamente pertencem à comunidade LGBTQIA+ e que defendem precisamente aquilo que estão a fazer em cena. Essas biografias surgiram de um processo de ensaios, num período em que tínhamos já uma primeira parte que ensaiávamos — o texto já estava escrito — e uma segunda parte onde tínhamos conversas, onde levantávamos problemas, onde fazíamos perguntas. Essas biografias surgiram nesse contexto e o texto foi mudando ao longo dos ensaios. Aliás, a primeira versão do texto que começámos a trabalhar não tem nada que ver com a versão que agora chega a palco, porque [nessa altura] tentámos fazer uma reconstrução mais documental do massacre de Orlando⁴ e percebemos, em conversas com a equipa, que isso não faria sentido porque, estaríamos a dar voz ao agressor. O nome que aparece nas notícias é o do agressor, não o das vítimas e, portanto, mais uma vez, estaríamos a beber num arquivo documental onde é privilegiado o lado do mal... e isso não nos interessava de todo. E daí também a questão da biografia — que, ainda assim, não é *ipsis verbis*, há ali uma ficção. Porque o que nos interessa é a questão que essa própria biografia está a levantar, não é aquele caso individual. Qualquer uma das biografias que é relatada em cena representa a voz de milhares de pessoas que têm exatamente a mesma condição. E era importante darmos uma voz individual que fosse representativa de um grupo.

AJ: E eu acrescentaria que nós também nos rebaixámos, com a boa fé do aluno, à Virginia Woolf, no sentido em que no livro ela nos desafia para que um Orlando surja a partir do próprio leitor. Ou seja, que Orlando seja reescrito, que se reinvente. Há um desafio lançado pela própria Virgínia que nós apanhámos totalmente e foi a partir daí que desenhámos o nosso Orlando.

Um Orlando que a Cláudia interpreta ao fim de vários anos sem ir a palco...

CLC: ... uns 11 ou 12 anos!

... e que começa com uma fala que só é compreensível para alguns e termina com um monólogo em que inclui os mais excluídos e faz ouvir a sua voz quase até aos confins do espaço.

AJ: É um movimento contrário ao da encenação: nós partimos da [ideia] macro e este Orlando parte exatamente do contrário; parte de uma coisa mínima e abre e vai abrindo, abrindo... São movimentos contrários que nos interessam, é um mecanismo de cena que nós usamos muito neste espetáculo, contrários permanentes onde se encontra uma harmonia. E isso acontece na composição musical, no movimento dos atores em cena... Tudo isto é desenhado sempre com o intuito de provocar atrito e que este atrito seja um ponto de contato com o público; este atrito é onde surge a dúvida, onde surge a questão. E acreditamos que nesses movimentos contrários surge algo próximo da vida, esta coisa imperfeita, inacabada.

CLC: E fazia todo o sentido que [no início] o Orlando só fosse entendido por algumas pessoas. Era muito importante essa questão estar lá, claramente, no início; ou seja, nem toda a gente consegue perceber o que é que se está a passar ali, até porque essa seria a forma mais ilustrativa de tratar o tema que estamos a tratar. Nem toda a gente entende, inicialmente. E portanto há essa travessia para se chegar à comunicação, e isso está na própria forma como construímos este Orlando.

AJ: Precisamente. E se quisermos ser ainda mais específicos podemos dar o exemplo da ordem do dia, o exemplo da Rússia: a comunidade LGBTQIA+ existente na Rússia não é aceite pela grande maioria dos seus conterrâneos. Podemos falar do nosso exemplo como país, também, mas aqui ainda se vive e respira um bocadinho diferente. Mas sentimos que essas pessoas vivem numa bolha de incompreensão latente e, daí esta opção pela língua gestual, quisemos colocar este Orlando também nessa bolha de descodificação que, ao mesmo tempo, provoca uma atenção outra sobre o Orlando — o que é que ele está a dizer? Como é que ele está a dizer? Há também um dispositivo cénico que criámos com a recriação de um bobo, interpretado pelo Eduardo Madeira, que faz uma espécie de ligação entre o público e a dramaturgia feita em cena; essa figura do bobo existe para descodificar, até certo ponto, este Orlando, emancipa-se a meio [do espetáculo] e desaparece quando o Orlando ganha voz. Há, portanto, toda uma tecelagem bastante delicada na composição deste espetáculo.

Falaste da Rússia. Nesta altura, com esta guerra, as questões da violência e da prepotência face ao outro são ainda mais prementes e mais visíveis. Mas o próprio mito do andrógino surge de um movimento de violência absoluta dos deuses, é uma vingança exercida sobre uma criatura humana autossuficiente. E a segunda parte do espetáculo, naquele Olimpo que é meio discoteca meio tribuna, acentua toda essa violência.

AJ: De fato existem essas paisagens que por força das circunstâncias atuais ganham outras leituras. Eu tenho sempre uma insatisfação latente, sinto sempre que preciso de um *update* diário, permanente, sinto sempre que já estou desatualizado. E os objetos da nossa estrutura TN 21 são objetos que mudam literalmente até ao último espetáculo. E não só em termos de texto, estamos sempre a limar as arestas. E então são objetos vivos, e daí serem frágeis. E é exatamente nesta frequência que nós queremos trabalhar, nesta fragilidade que está muito próximo daquilo que vivemos hoje em dia. Quão rápido o panorama político ou geopolítico pode mudar? Tão rápido... Então temos de estar atentos e permeáveis a estas situações... e o espetáculo é um objeto vivo! O último espetáculo que fizemos foi antes da guerra ter começado e eu estou muito curioso, agora, de sentir [a diferença] nos corpos destas pessoas. Porque obviamente estamos todos diferentes, estamos todos emocionalmente sensibilizados. Está tudo diferente e eu quero perceber como é que isto se vê.

Há uma rima, que talvez se tenha tornado mais visceral, entre a violência constante de que a peça fala — a violência em relação às minorias — e a violência desta guerra.

CLC: E ainda assim com a devida distância. Nós não conseguimos sequer perceber esse nível de violência... E também porque acreditámos num certo nível de civilização...

Como acreditámos que a seguir a um Obama jamais haveria um Trump.

CLC: Pois! Mas é por isso que na segunda parte do espetáculo vamos buscar a questão da História e o grande arquivo da Virginia Woolf que é a Grécia Antiga. E, de facto, o que eu acho que nós podemos fazer na arte e que não podemos cumprir na vida é ir buscar esse arquivo para que determinadas coisas possam dar um salto. Nós fazemos isso no espetáculo: vamos ao sonho da Grécia Antiga para depois dar o salto para o futuro — o Orlando tem a sua mutação depois de revisitar a Grécia Antiga onde todas as questões de que a Virginia fala já tinham sido levantadas. Nós vamos buscar Virginia Woolf, mas ela própria foi buscar Platão e, portanto, há aqui um ciclo de revisitar o passado. Porque a arte permite revisitar o antigo para poder transformar o atual. E eu acredito muito nessa ideia de que um artista é um sismógrafo entre os mortos, entre a História, e aquilo que está para vir. O artista tem a capacidade de medir a frequência do tremor de terra entre o passado e o futuro.

AJ: Certo!

CLC: A Virgínia faz isso e nós tentámos também medir essa frequência, ir buscar ao passado do próprio Orlando. E parece que nós, na vida real, não temos essa capacidade de consultar o arquivo de uma forma prática e então tudo se está sempre a repetir, sem memória... Não se consegue dar esse salto, o arquivo fica anulado... É uma coisa muito bizarra, estranhíssima.

AJ: ... Há um branqueamento, há uma amnésia momentânea ou provocada! Nós tentamos essa ideia de sismógrafo através daquilo que fazemos, da nossa arte, e através de uma cerimónia que adquire aqui uma perspetiva sagrada — não religiosa, mas sagrada... Ensaiar este texto do Pasolini [*Orgia*] deu-me uma perspetiva claríssima da ideia de comunicação que é o teatro, da preciosidade e da religiosidade associada ao ato em si. Esta comunhão, esta orgia em que nós-atores e nós-público comungamos de uma informação, de uma ficção, e que é um pacto surdo e ao mesmo tempo reflete os nossos tempos. Tudo isto confere [ao espetáculo] uma espécie de solenidade religiosa... É uma cerimónia em forma de espetáculo que nós corrompemos ou não, estilhamos ou não, dinamitamos ou não, sempre com a consciência dessa plataforma de excelência que é o teatro. E esta consciencialização vem com estes tempos também, cai no corpo de outra forma.

E exige um espetador muito comprometido, também.

AJ: Totalmente! O nosso grande desejo é que as pessoas, no meio desta avalanche, consigam tirar, de facto, tempo para esse pacto de ficção. Que a sua atenção adquira outra qualidade. Obviamente depende de nós, enquanto fazedores dessa matéria que é comunicada, mas também quem o recebe tem de estar mesmo disponível! Porque isto é um processo cada vez mais sensível e mais íntimo, então tem mesmo de ser um pacto construído por todos. E deixar tudo o que é bagagem cá fora.

Este espetáculo tem uma dimensão operática que só se explicita com esse pacto de atenção, aliás.

CLC: Pois, o conceito de Teatro Nacional 21 não é facilitar a vida ao espectador [risos]. Não no sentido de querermos fazer objetos que não sejam compreensíveis, não é de todo essa a questão, queremos que eles cheguem até às pessoas, mas de facto há essa exigência do espectador [comprometido]. Defendemos que a questão do espetáculo é exatamente como a leitura, por exemplo, é metade, metade: metade daquilo que nós estamos a dar e metade daquilo que a pessoa já traz consigo. E, portanto, cada um tem uma leitura. E isto é uma coisa óbvia mas que nos interessa mesmo, não é um cliché de criação de espetáculos! É necessário esse esforço da parte do espectador e ele tem de se implicar para conseguir ler o espetáculo.

Além do muito que acontece em palco, fora dele há um documentário do processo e um livro que vai ficar connosco, além de várias ações de formação. À TN21 interessa que as coisas não comecem e acabem no palco?

AJ: Isso faz parte do nosso ADN enquanto estrutura. Desde o início que nós lutamos por, por exemplo, sempre que vamos em digressão, fazermos *masterclasses*, *workshops*... há sempre uma perspetiva de formação, de pedagogia. Há todo um programa, um pensamento sobre isso. Porque, exatamente, o nosso trabalho não acaba em palco; começa em palco e tem ramificações. E desta feita conseguimos ter, obviamente graças também aos nossos coprodutores, um orçamento que nos possibilitou pensar um bocadinho maior, sermos mais ambiciosos; daí termos um documentário, daí termos as oficinas de criação que tivemos com os alunos da Universidade do Minho, daí termos um Vox Pop feito especialmente para Guimarães... E os coprodutores têm um papel fundamental porque nos dão plataformas para continuarmos a desenvolver aquilo em que acreditamos. Até porque sabemos que toda a estrutura do Ministério da Cultura é escassa, rareia e não faz jus àquilo que os artistas desenvolvem neste país. E daí a importância também monetária da cultura, porque com mais dinheiro conseguimos ir mais longe! Ou seja, estamos sempre a falar de termos mais meios para chegarmos de outras formas às pessoas e para ampliarmos isto, para termos um megafone incrível na boca deste *Orlando* — que é um ser em movimento, que é um ser em transformação latente — para partilharmos esta transformação. E tudo isto faz parte do nosso ADN desde o início. E o trabalho em palco é um ponto de partida, na maior parte das vezes.

CLC: Sim, as ações de formação são sempre complementares. No caso deste *Orlando*, que estreou no Centro Cultural Vila Flor, nós estivemos dois meses em Guimarães com a comunidade, a falar sobre a adaptação do texto, a falar sobre as questões de interpretação, sobre as questões de género, também. E esse trabalho, para nós, é fundamental. Não é só o objeto em cena que nos interessa desenvolver, de facto interessa-nos chegar às pessoas! O objeto em si pode não ser de fácil leitura, — porque estamos longe do entretenimento —, mas estamos a dar outras ferramentas fora do palco. Tentamos sempre fazer objetos complementares, facilitar no sentido da formação, dar essas ferramentas para depois se poder assistir ao espetáculo de uma forma muito mais informada. Porque não acreditamos que durante o espetáculo esse lado pedagógico

tenha de estar presente, não defendemos esse tipo de objeto artístico. E portanto, sim, há que fazer essas ações paralelas que complementam os próprios espetáculos.

Esta folha de sala também tem esse princípio.

AJ: E nesta formação permanente que é também a nossa — ao criarmos objetos artísticos em cena estamos a olhar-nos ao espelho, a confrontar-nos com os nossos limites e com as nossas fraquezas — seria injusto não mencionar que a ILGA foi e continua a ser e será um aliado absolutamente fundamental deste trabalho. Nem que seja pelo simples facto de eu como homem branco, heterossexual, conseguir definir o meu papel. E esta questão é interessante porque, a meio do processo, eu fui confrontado com esta questão: tenho o direito de mexer neste assunto? E conversei com o diretor da ILGA que me assegurou que com a visibilidade que pudesse ter com o meu trabalho poderia chegar a mais pessoas. E que existe um nome específico para esta função, que é aliado. ‘Tu és um aliado destas causas’, disse-me ele. E eu achei tão bonito! Esta é uma das palavras que me ficou durante este processo: sou um aliado destas causas e sempre serei. E empatia, que foi e é absolutamente fundamental no desenrolar deste processo de trabalho. Como a Cláudia mencionou, durante o processo passámos também por uma fase em que os atores e o elenco falavam sobre as suas próprias feridas — e esses são processos delicados, em que as pessoas estão expostas. E é delicado também para quem está de fora mexer nesta orquestração sentimental ou emocional. E tudo se resolveu através da empatia, do conhecimento, e tendo claramente a noção do papel que cada um ocupava nesta estrutura. Isso é absolutamente fundamental. E esta parceria com a ILGA foi determinante para sabermos o lugar que cada um ocupa.

É uma questão importantíssima, tanto quanto a escolha da equipa.

AJ: Sim, e nessas escolhas tenho de falar também na participação da nossa filha, que é um processo íntimo também enquanto artistas e que tem a ver com a continuidade. Queremos o melhor amanhã para ela e para todas as crianças e estamos a fazer este espetáculo para desbravar mato e para criar um mundo mais plural, livre e sem qualquer tipo de preconceito. E quisemos, de facto, falar sobre as coisas com conhecimento de fundo e com direito de palavra. E então temos de nos implicar, não há outra forma. Como em tudo, mas aqui ainda nos foi mais íntimo e mais sensível. Fechar este espetáculo com a nossa filha é algo que está intimamente ligado com a obra da própria Virgínia Woolf mas, na nossa dramaturgia, acabar com a nossa filha a dizer que o mundo está a arder e temos de cuidar de nós, em *loop*, é também o grito que nos vai cá dentro.

CLC: Sim! E deixarmos a nossa marca digital neste trabalho também. Era importante estarmos verdadeiramente

implicados com aquilo que estamos a fazer, não seria nunca um trabalho onde quiséssemos ter uma abordagem cem por cento ficcional. Com este tema isso não seria possível, tínhamos mesmo de nos implicar neste trabalho.

¹ Teatro Nacional 21, estrutura fundada em 2011 por Albano Jerónimo, Cláudia Lucas Chéu e Francisco Leone.

² Em 2016, um homem entrou armado na discoteca Pulse, templo da comunidade LGBTQIA+ em Orlando, EUA, matando 49 pessoas e ferindo 53, no maior massacre de que há registo contra esta comunidade.

³ *Orgia*, de Pier Paolo Pasolini, encenação de Nuno M Cardoso, com Albano Jerónimo, Beatriz Batarda e Marina Leonardo.

⁴ Vita Sackville-West (1892-1962), prolífica escritora e aristocrata inglesa que amou abertamente homens e mulheres, entre elas Virginia Woolf.

CONVERSA COM MARIA JOÃO GUARDÃO
A 13 DE MARÇO DE 2022.

A SEGUIR NA SALA GARRETT

BACANTES, PRELÚDIO PARA UMA PURGA

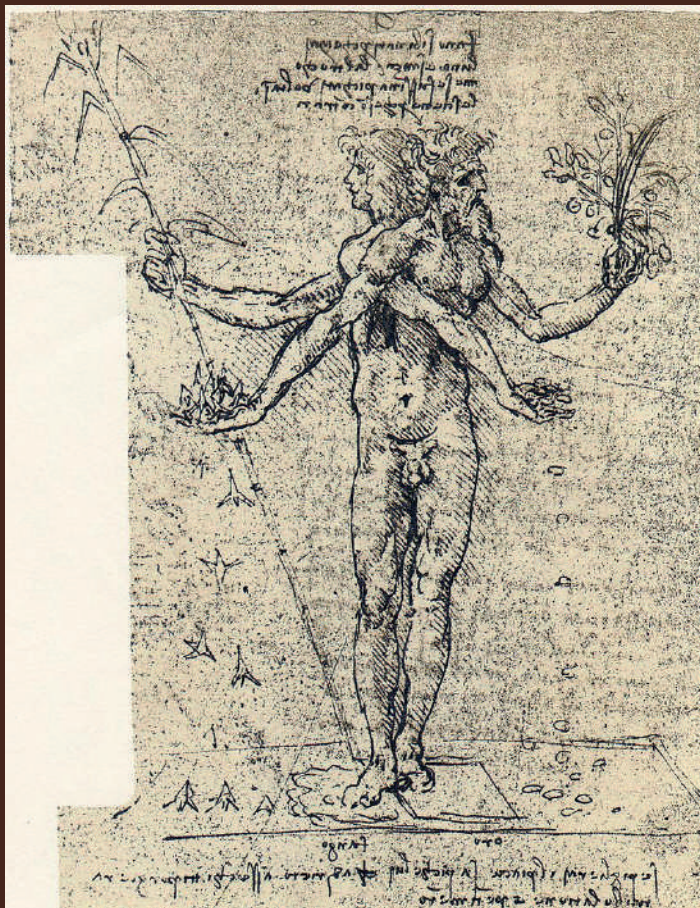
13 - 14 ABR



© Guidance 2020

DE MARLENE MONTEIRO FREITAS
COM ANDREAS MERK, CLÁUDIO SILVA, COOKIE, FLORA
DÉTRAZ, GONÇALO MARQUES, HSIN-YI HSIANG,
JOHANNES KRIEGER, LANDER PATRICK, MARLENE
MONTEIRO FREITAS, MICAEL PEREIRA, MIGUEL FILIPE,
TOMÁS MOITAL, YAW TEMBE

M/6



Andrógino, desenho atribuído a Leonardo da Vinci

Quem somos

Direção Artística Pedro Penim

Conselho de Administração Cláudia Belchior,
Rui Catarino, Sónia Teixeira

Fiscal Único Amável Calhau & Associados, SROC, Lda. **Adjunto da Direção Artística** Luís Sousa Ferreira **Assessoria Contratação Pública** Rute Presado **Secretariado** Marina Almeida **Ricardo Motorista** David Fernandes

Elenco Residente João Grosso, José Neves, Manuel Coelho, Paula Mora

Elenco Estagiário (ESTC 21 – 22) Ana Isabel Arinto, Catarina Pacheco, Joana Bernardo, João Jonas, Siobhan Fernandes, Tomás de Almeida

Direção de Produção Carla Ruiz **Produção Executiva** Andreia Bento, Pedro Pestana, Pedro Pires, Rita Forjaz

Direção de Cena André Pato **Diretoras/es de Cena** Andreia Mayer, Carlos Freitas, Catarina Mendes, Diana Almeida, Isabel Inácio, Pedro Leite, Sara Cipriano e Miguel Cruz Mendes (estagiário) **Ponto** Cristina Vidal **Guarda-roupa** Aldina Jesus (coord.), Ana Martins, João Pinto, Sílvia Galinha **Auxiliares de Camarim** Carla Torres, Paula Miranda **Adereços** Nuno Costa **Assistente Direções de Cena e Técnica** Sara Villas

Direção Técnica Rui Simão **Coordenação Técnica** Daniel Varela **Maquinaria e Mecânica de Cena** Frederico Godinho (coord.), Jorge Aguiar, Lindomar Costa, Marco Ribeiro, Miguel Carreto, Paulo Brito, Reginaldo Silva **Iluminação** Feliciano Branco (coord.), Gonçalo Morais, Luís Lopes, Pedro Alves, Rita Sousa **Som/Audiovisual** Pedro Costa (coord.), André Dinis Carrilho, Francisco Marujo, João Neves, João Pratas, Margarida Pinto, Reinaldo Gonçalves, Rodrigo Gil, Tiago Alves **Motorista** Carlos Luís

Direção de Comunicação e Marketing João Pedro Amaral **Assessoria de Imprensa** Élia Teixeira **Digital** Catarina Freire, Joana Bonifácio **Edição de Conteúdos** Diogo Seno, Tiago Mansilha **Secretariado** Paula Martins

Direção Administrativa e Financeira Luís Cá **Controlo de Gestão** Diogo Pinto **Contabilidade** Carolina Lemos, Dinis Rodrigues, Susana Cerqueira **Compras** Eulália Ribeiro **Tesouraria** Sofia Ventura

Recursos Humanos Verónica Bicho (coord.), Lélia Calado, Madalena Domingues

Direção de Manutenção Susana Dias **Coordenação de Manutenção** Albertino Patrício **Manutenção Geral** Raul Rebelo (coord.), Carlos Henriques, Eduardo Chumbinho, Tiago Trindade **Sistemas de Informação** Carlos Dias (coord.), Nuno Viana **Limpeza** Ana Paula Costa, Luzia Mesquita

Direção de Relações Externas e Frente de Casa Ana Ascensão **Parcerias, Desenvolvimento e Fundraising** Ana Pinto Gonçalves **Projetos de Continuidade** Carolina Villaverde Rosado, Mariana Gomes **Avaliação e Monitorização** Patrícia Santos **Secretariado** Joana Grande **Bilheteira** Rui Jorge (coord.), Carla Cerejo, Sandra Madeira **Receção** Paula Leal

Direção de Documentação e Património Cristina Faria **Acervo Celeste** Peixoto, Rita Carpinha **Biblioteca/Arquivo** Catarina Pereira, Ricardo Cabaça, Vera Azevedo **Projeto Rossio** Beatriz Areias, Cláudia Graça, João Pedro Santos **Livraria** Maria Sousa

