TEATRO NACIONAL D. MARIA II

D.M II

Silêncio

Silêncio

29 set — 10 out 2021
qua a sáb, 19h30
dom, 16h30

Sala Estúdio
M/12

duração
1h10

Espetáculo falado em português e francês, com legendas em português.

direção, texto e encenação
Cédric Orain,
Guilherme Gomes
com
Guilherme Gomes,
João Lagarto,
Marcello Urgeghe,
Tânia Alves,
Teresa Coutinho
música
Marion Cros
cenografia e vídeo
Pierre Nouvel
figurinos
Ângela Rocha
desenho de luz
Bertrand Couderc
direção técnica
Edouard Lyotard Khouri-Haddad
operação de vídeo e som
Théo Lavirotte
operação de luz
Boris Pijetlovic
tradução
Carina Amaral dos Santos
administração, produção executiva, difusão
Maria João Garcia (PT),
La Magnanerie — Anne Herrmann,
Victor Leclère, Martin Galamez,
Lauréna de la Torre (FR)
produção
Teatro da Cidade,
Compagnie La Traversée
coprodução
Teatro Nacional D. Maria II,
Maison de la Culture d'Amiens / Pôle européen de création et de production,
Le phénix — Scène nationale de Valenciennes — Pôle européen de création,
CRETA — Laboratório de Criação Teatral
residências artísticas
O Espaço do Tempo,
Les Plateaux Sauvages

apoios TNDM II
Institut français à Paris,
Institut français du Portugal,
Embaixada de França
apoios
Institut français/Théâtre Export,
I-Portunus — Programa Europa Criativa,
Temporada Cruzada França-Portugal

Projeto financiado pela República Portuguesa — Cultura / DGArtes.

Cédric Orain — La Traversée é artista associado da Maison de la Culture d'Amiens / Pôle européen de création et de production, e artista associado ao le phénix — scène nationale de Valenciennes no contexto do Campus du Pôle européen de création. A companhia tem o apoio do Ministère de la Culture — Direction régionale des affaires culturelles Hauts-de-France, através do programa de apoio "aide aux compagnies conventionnées", e é apoiada através do "programme d'activités des équipes artistiques" pela Região Hauts-de-France. O Teatro da Cidade é artista associado d'O Espaço do Tempo.

equipa TNDM II
direção de cena
Andreia Mayer
operação de luz
Luís Lopes
operação de som
Margarida Pinto
vídeo
André Carrilho
auxiliar de camarim
Carla Torres
produção executiva
Joana Costa Santos

Conversa com artistas, após o espetáculo
3 out

© Filipe Ferreira

© Filipe Ferreira

© Filipe Ferreira

© Filipe Ferreira

© Filipe Ferreira

EXISTE UM ENORME CONFLITO ENTRE O ESPETÁCULO E O SEU TÍTULO

CONVERSA COM CÉDRIC ORAIN E GUILHERME GOMES

A peça que escreveram juntos fala de desencontros, mal entendidos, crises. Mas tudo começa por um encontro, o vosso. Não se conheciam, sequer, antes. O que é que vos cativou um no outro? O que é que vos fez querer trabalhar juntos?

Cédric Orain (CO): O primeiro encontro foi num festival internacional de teatro no Japão, integrados num grupo de artistas convidados a partilhar trabalhos, métodos e projetos. E ouvir o Guilherme falar do seu trabalho interessou-me e trocámos contatos, como tantas vezes se costuma fazer... só que nós ficámos verdadeiramente em contato. Depois o Guilherme foi a Amiens ver um espetáculo que eu estava a fazer e aí passámos algum tempo a aprofundar as coisas que tínhamos descoberto juntos no Japão e a compreender o que tínhamos em comum. E percebemos que tínhamos o mesmo interesse por trabalhar o silêncio, mesmo não tendo ainda feito espetáculos sobre o assunto. E depois eu vim a Lisboa ver um espetáculo do Teatro da Cidade. E aí dissemos, bom, então vamos lá escrever um espetáculo sobre o silêncio! E organizámos uma residência de escrita em Viseu e a partir daí é que, sim, decidimos construir um projeto juntos. A primeira vez que nos encontrámos foi em fevereiro de 2018 e a residência em Viseu foi em dezembro de 2019. E aqui estamos.

Guilherme Gomes (GG): É um bom resumo! O que é que nos cativou um no outro, perguntavas tu... O encontro no Japão permitiu-nos descobrir muitas preocupações em comum nos nossos trabalhos. Uma delas é a que dá título ao nosso trabalho, o silêncio. E no espetáculo que fui ver a Amiens, percebia-se a importância do silêncio na relação com a palavra. E isso é uma coisa que me comove. Tenho a impressão que o encontro entre artistas é uma situação até perigosa, são barris de pólvora, e basta às vezes uma pequena faísca e pode haver uma grande explosão. Às vezes a situação não permite — a pólvora está húmida ou a faísca não é suficientemente forte para a animar — mas quando isso acontece, quando há qualquer coisa que começa a fazer sentido e a brilhar entre duas pessoas que têm vontade de criar e de dialogar, há um potencial para criar uma explosão. E a verdade é que o teatro, na pequena experiência que tenho — começámos há pouco tempo no Teatro da Cidade, é uma companhia com 5 anos e cada um de nós, como atores, pouco mais tem de carreira -, o teatro faz-se quando a equipa se reúne pela primeira vez. Então o meu encontro, e da equipa portuguesa, com o Cédric e com a equipa francesa que faz este espetáculo, é um encontro muito estimulante porque muda muito a perspetiva em relação às maneiras de trabalhar, às preocupações e mesmo à forma como se constrói um espetáculo. E o contexto francês é muito diferente do português... e é interessante existirem todas essas nuances. Portanto, eu diria que aquilo que nos cativou numa primeira instância foi uma espécie de encontro temático — havia coisas que nos preocupavam e comoviam e que partilhávamos — e, depois, o que nos permitiu continuar foi a chama que se acendeu na discussão que fomos mantendo.

E o vosso método para escrever esta peça é também uma forma de des/encontro interessante: escreveram-na nas vossas duas línguas [português e francês] e usando o método do cadáver esquisito [método em que um continua a escrita onde o outro pára]. E isso enforma o espetáculo, não é?

GG: Sim, apesar de haver este encontro entre dois criadores há ao mesmo tempo esses desencontros. E o primeiro desencontro é a língua. Há três línguas mães neste projeto: o português e o francês, inevitavelmente, e o inglês a que recorremos para nos entendermos quando estamos perdidos na tradução. E talvez por isso o espetáculo foi ganhando uma forma que convoca uma série de desencontros, porque depois do encontro e com o passar do tempo fomos descobrindo o espaço para termos visões, ou desejos, diferentes sobre a construção das cenas, e isso convoca a discussão. Então, a construção do texto foi muito fundada numa sensação de cadáver esquisito, a escrita funcionava um bocado por provocação: um de nós escrevia, o outro respondia... A distância não ajudava a escrever, os momentos mais ricos de escrita eram quando nos encontrávamos de facto e conseguíamos escrever, ler um para o outro, discutir sobre o que tínhamos escrito e reescrever. O texto é um conjunto de cenas que formam uma espécie de constelação sobre o silêncio e, sim, é uma consequência desta forma de trabalhar — de nos provocarmos um ao outro com cenas, de discutirmos sobre essas cenas e de vermos como é que cada uma delas podia contribuir para o espetáculo. Então, este encontro não significa uma mistura; é sempre, também, uma espécie de confronto, de duelo... saudável!

E também se trata de forçar ou experimentar os limites, creio, tanto os da linguagem como os vossos e os do trabalho. Essa é uma descoberta do processo ou uma intenção inicial?

CO: Tudo isso tem a ver com o encontro e esse encontro foi primeiro uma história de intuição. E a questão seguinte é como organizar essa intuição. O método foi algo difícil de conceber antes de fazer... a começar pelo modo de escrever a dois, que é algo impossível de prever antes de ser feito. Há textos que escrevemos totalmente sozinhos, textos que cruzámos, textos que o Guilherme começou e eu acabei... Não houve um método único na escrita, foi múltiplo, e no trabalho com os atores aconteceu a mesma coisa. No princípio falávamos os dois, depois o Guilherme falava mais sobre as cenas em português... De facto, tudo isto se foi descobrindo de forma empírica, não tínhamos um método pré-estabelecido. E trabalhar assim é ao mesmo tempo muito enriquecedor e também muito difícil. E falámos bastante sobre isto: não temos as nossas balizas habituais, não temos a nossa perceção habitual, porque existe o outro... E para mim o que redime isto, o que torna as coisas possíveis, é a intuição que tínhamos sobre a possibilidade de trabalharmos juntos. Não somos semelhantes, temos afinidades mas temos também as nossas diferenças, e o que salva o processo é a disponibilidade e a curiosidade e a abertura. Porque pode haver crispações, e se não existe esta sede do encontro é impossível. Podemos escolher qualquer método de trabalho, mas se na base não existir esta necessidade do encontro, então não vai resultar. Então o processo desloca-se de dia para dia. E eu gosto muito de trabalhar com outras pessoas. O outro interessa-me, no sentido de alguém que me é próximo, mas que não é igual a mim, isso alimenta-me. E, portanto, gosto muito de trabalhar com pessoas que não fazem teatro, com pessoas que também fazem acrobacia além de teatro, com pessoas que amam a escrita, mas não escrevem em francês — adoro! Porque isso confronta os meus limites. Sei que não vou poder fazer o que quero ou como quero. E isso é interessante, esse constrangimento.

É interessante também um espetáculo chamado Silêncio *escolher falar a várias línguas.*

CO: Para mim, o interessante é que quando refletimos nos calamos. E que quando tentamos exprimir uma ideia, essa ideia constrói-se principalmente com a língua em que falamos. Cada língua tem a sua construção: se falarmos alemão o verbo está no fim da frase e isso implica uma forma de pensar — espero pelo último momento para dizer o verbo que vai decidir tudo o que foi dito até ali... O francês e o português são línguas com uma construção semelhante, mas não são a mesma língua. Então a pergunta é: será que podemos exprimir a mesma ideia em línguas diferentes? E o que é que acontece a uma ideia quando passa de uma língua a outra? Interessava-nos esta relação entre o silêncio, o pensamento e as duas línguas. Esse foi um primeiro pressuposto. E que seria divertido fazer isso na escrita, passar de um para o outro, partilhar a mesma ideia numa língua e outra. E não limitarmo-nos a escrever cada um a sua cena, em português ou francês. E, além disso, acredito que há um prazer em passar de uma língua à outra no espetáculo. É um espetáculo que fala muito de problemas de comunicação, dos limites da linguagem. Será que podemos confiar nas palavras? Nem por isso, as palavras não chegam... E fazê-lo nas duas línguas abre ainda mais o tema, creio.

GG: No início havia esta ideia — o que é que podemos dizer quando não podemos dizer nada? O pensamento começa sem palavras e inventar as palavras para o pensamento é, dizem os cientistas, um movimento criativo — porque é preciso inventá-las, escolhê-las. E muitas vezes encontras essas palavras em [outros] textos, em trabalhos artísticos que te fazem compreender o mundo. Para mim, a arte é muito boa para encontrar sentidos e maneiras de ver o mundo. E nós começámos por reconhecer essa importância em ambos os nossos trabalhos. E depois, como dizia, procurámos o que é que podemos dizer quando não podemos dizer nada: porque não sabemos, porque não podemos, porque não temos as ferramentas para o fazer. O espetáculo chama-se *Silêncio*, mas [o título] é uma espécie de pista para o espetador porque, na verdade, é muito sobre ruído. Há uma cortina na primeira cena e alguém a falar atrás da cortina, não vemos claramente, a cortina cria ruído. Há ruído entre as personagens em palco, há ruído entre nós e o texto. Até as legendas, que tornam o espetáculo acessível a quem não fala a língua ou tem dificuldades de audição, até isso cria ruído no espetáculo, não pertence ao espetáculo mesmo estando a servir o espetáculo. Eu acho que o espetáculo ganhou sentidos com o cenário do Pierre, as luzes do Bertrand, os atores, os sons que a Marion descobriu, os figurinos da Ângela, tudo isto trouxe novos sentidos ao texto. E toda esta construção que toda a equipa está a fazer faz-me pensar que todos nós tendemos para o silêncio. Estamos a caminhar para o silêncio. Porque haverá um momento em que todos nós estaremos em silêncio, um momento em que não poderemos emitir um som ou ouvir um som. E é quase como se a vida fosse um exercício de resistência a essa tendência, porque passamos a vida a fazer ruído, diferentes tipos de ruído. Para mim isso tem sido uma descoberta. Quase como se o espetáculo me mostrasse não apenas o valor do silêncio, mas também os tipos de ruído que fazemos para silenciar o silêncio, para resistir ao silêncio.

A origem do mal-estar e da crise situa-se muitas vezes em nós próprios, na família ou no trabalho, um triângulo que está muito claramente marcado na peça.

CO: ... Pois, se calhar... Havia outras cenas que cortámos, cenas de relacionamentos amorosos, por exemplo. E outros temas. Havia um mosaico para construir, na verdade, e cortamos algumas cenas para encontrarmos o caminho. Mas penso que as cenas em família ou no trabalho, são sobretudo pretextos. São situações fortes onde nos podemos reconhecer na realidade, situações com que qualquer um se pode identificar e é isso que é importante. E depois o importante é como o contexto se torna muito rapidamente secundário e o que passa a ser importante é a tensão em relação ao silêncio ou à palavra que vai aparecer nessa cena. Como nos contos em que a criança anda a passear na floresta e encontra um monstro. Se é uma floresta ou uma gruta ou um lago não é importante, o que importa é que a criança se vai perder e encontrar o monstro. A mim foi isso que me interessou, brincar com essas situações para criar tensões entre o silêncio e a palavra. Mais do que as relações familiares ou as relações profissionais. Mas o que é interessante é que nesses contextos familiares ou profissionais as relações sociais não são as mesmas e, portanto, os códigos não são os mesmos e a relação com o silêncio não é a mesma. E podemos brincar com essas variações, sondar as tensões com o silêncio nos diversos contextos sociais, com códigos

e relações humanas completamente diferentes. É isso que é divertido para mim, mais do que o tema.

E para ti?

GG: Às vezes sinto que estamos a falar de pequenos segredos que as pessoas têm e, com sorte, há alguém na plateia que partilha desses segredos. E para mim, no teatro, esses segredos têm a forma de conflitos. Agora estamos a preparar o próximo espetáculo do Teatro da Cidade e eu estou a começar por aí, a tentar perceber qual é o conflito individual... Houve uma altura em que me estimulavam muito conceitos abstratos que me permitissem criar discurso e pensamento, mas agora... Na minha experiência de vida, este *Silêncio* é um espetáculo-lição. Ensinou-me muito sobre o que é escrever para teatro, por estar a escrever com um parceiro e ambos dedicados ao texto, por ter tido que traduzir o texto e percebido o que se perde e ganha na tradução, por depois ter tido de confrontar-me com atores que — apesar de ter cumplicidade com alguns deles — não são o grupo com quem costumo trabalhar e a quem costumo apresentar os meus textos... O silêncio que dá nome ao espetáculo é um conceito abstrato, mas eu fui sentindo cada vez mais a necessidade de encontrar o conflito de cada personagem, o conflito de cada pessoa que ali está em cena. Porque as palavras poderão ser partilhadas, mas é o conflito que nós reconhecemos. E quando estou a trabalhar, principalmente quando já estamos no palco, é disso que eu estou à procura. Por exemplo, a ideia de acumulação de não-ditos motiva-me muito. Os desencontros ou os mal-entendidos muitas vezes acontecem-nos porque escolhemos não dizer, e esses silêncios, a procura desses silêncios, interessa-me. São momentos panela de pressão em que as coisas rebentam. E há momentos assim no espetáculo. E acaba por ser isso que me entusiasma mais.

É interessante também que essas explosões fiquem, neste espetáculo, por conta dos homens. Para as mulheres fica a verdade ou a sensatez, parece-me.

GG: Na verdade não tenho a certeza de que tenhamos separado os géneros das personagens quando escrevíamos. Mas sim, as personagens são homens e mulheres, mas não têm nome. São, como dizia o Cédric, intuições. Não é um retrato xde uma sociedade ou sequer o nosso olhar sobre a sociedade. São homens e mulheres porque tínhamos este grupo a jogar uma espécie de jogo.

CO: E eu também penso que, de alguma maneira, jogámos com arquétipos, com clichés. Na família, por exemplo, a mãe e a filha são próximas e o homem chega tarde do trabalho e irrita-se. São os clichés da maioria dominante... um bocado palermas, é certo! Mas o que conta é que aquelas pessoas se encontram numa situação em que a palavra não consegue ajudá-los, é isso que é importante. Sim, é o homem que se enerva e a mulher que parece ter menos problemas com o silêncio e com a palavra, mas para mim podiam inverter-se os papéis e seria igual. Não me parece que as cenas mudassem muito.

Portanto o importante é que a palavra não salva, uma asserção vinda de dois artistas do teatro da palavra.

CO: Sim, a palavra não pode resolver a situação. Para os problemas que eles têm, as palavras não são suficientes. O silêncio é mais forte que as palavras. É mais ou menos esse o problema na generalidade das cenas.

Daí a citação de À espera de Godot.

GG: E é uma forma de lembrar esse grande mestre do silêncio que é Beckett.

CO: E também para nos lembrar que o título do espetáculo é *Silêncio* e é dele que partimos, mas que o silêncio não faz parte da escrita deste espetáculo como em Beckett ou Duras ou Pinter, autores que verdadeiramente integraram o silêncio na escrita das suas obras. E portanto fazemos essa piscadela de olho a Beckett, sabendo que a fazemos e que não fazemos como ele. Mas reconhecemos os nossos mestres [risos].

Em Silêncio*, ao contrário de Beckett, as didascálias são esparsas e dão muita liberdade à* mise en scène*. Como foi esse trabalho de passagem da escrita ao palco, também a dois, sendo que o Guilherme tem uma perspetiva também de ator dentro da cena e que os atores são todos portugueses?*

GG: Essa foi também uma descoberta. Aliás, tudo neste trabalho tem essa qualidade de irmos inventando o método à medida que íamos fazendo. Para mim, estando também em palco, penso muitas vezes na cena *Estrelas* [em que Tânia Alves espelha em voz alta os pensamentos de Teresa Coutinho, estando ambas em cena], imaginando-me na terceira fila a ver-me em palco. É um jogo de projeção. Saio muitas vezes, claro, mas quando estou no palco faço muitas vezes esse exercício. E trocamos muitas ideias, o Cédric e eu, e com os atores. E à medida que descobrimos o espetáculo vai-se tornando mais fácil. Como em todos os projetos — mas neste mais ainda –, há uma ideia e experimentamos e se funcionar fica. É sempre assim que funciona, por tentativa e erro.

CO: Sim, é isso. No início leva mais tempo. Lançar as fundações do espetáculo demora mais tempo, partilhar as ideias, as dúvidas, encontrar as direções nas quais podemos ir juntos, o que tentar fazer para avançar com os atores — nós os dois não trabalhamos da mesma maneira com os atores, eu não os conhecia de todo, é preciso ir ao encontro deles também — e tudo isso leva tempo. Mas uma vez construídas as fundações foi até bastante simples, chegámos a acordo rapidamente. Tem sido simples ver o que funciona e não funciona, experimentar as nossas diferentes ideias. Sinto que agora é mais simples trabalharmos juntos do que no início. E, claro, nenhuma das decisões sobre o espetáculo foi tomada sem que estivéssemos os dois de acordo. Não foi mais complicado, mas demorou mais tempo, é isso.

Pareceu-me que há sinais neste espetáculo — a cortina, mas também as cenas-intervalo como a fanfarra ou Godot...*— que funcionam como passagem e barreira, ao mesmo tempo.*

GG: Mas eu acho que isso tem muito a ver com... Chamar *Silêncio* ao espetáculo é um convite aos espetadores para pensarem no lugar do silêncio nas suas vidas e mesmo dentro do espetáculo. Porque o espetáculo está cheio de ruído... Existe um enorme conflito entre o espetáculo e o seu título e isso é, desde logo, um convite lançado aos espectadores. O ruído é um obstáculo... e há vários obstáculos no caminho. Quando faço espetáculos penso muitas vezes numa metáfora que é caminhar debaixo de água. Sabes, quando estás numa piscina e tentas caminhar? E é muito difícil, parece que não sais do mesmo lugar. E pensas que quando saíres da piscina vais caminhar muito mais facilmente [risos]. E lidar com o ruído constante é assim, convida ao silêncio. Eu estou muito mais consciente do silêncio desde que estou a fazer este espetáculo, e talvez isso seja algo que o espetáculo nos dá, essa atenção ao ruído.

Há um sentimento de perda, também.

GG: Sim... quando perdes algo ou alguém importante para ti tendes a ter a mesma reação que tens perante o pôr do sol ou o nascer do sol: não há palavras para esse tipo de situação. É algo que te rouba as palavras. E há quem se tente vingar disso usando muitas palavras. É um dos conflitos que convida ao silêncio, também.

Sendo que tudo o que fazemos nos transforma e levamos connosco para o que fazemos a seguir, conseguem prever já ecos deste trabalho no trabalho com as vossas companhias — La Traversée *e* Teatro da Cidade?

GG: O Teatro da Cidade é um bocado uma casa para mim, para a Rita Cabaço, a Nídia Roque, o Bernardo Souto e o João Reixa. E habitamos esta casa de várias maneiras. E recentemente demo-nos conta de que temos duas formas de existir: criativamente, criando espetáculos juntos enquanto Teatro da Cidade, e também enquanto estrutura de produção que nos permite criar espetáculos e experimentar coletivamente ou individualmente, porque não temos todos as mesmas necessidades. Eu sinto a necessidade de criar coisas, escrever, organizar... não é um sentimento partilhado, mas é uma maneira de ocupar a casa. E uma das coisas que este espetáculo me traz — e que tenho partilhado com as outras pessoas do Teatro da Cidade — é uma perspetiva em termos de escala de como fazer espetáculos, porque tem uma dimensão que nós nunca tentamos antes. Para mim, e para eles que testemunharam e estiveram perto do processo e dos desafios, é, como eu dizia, um grande momento de aprendizagem. E começamos também a estar atentos a algumas coisas a que não prestávamos muita atenção antes. Por exemplo, as legendas vão fazer parte dos nosso próximo espetáculo, em português e em Portugal, porque é uma questão de acessibilidade. Percebi com este espetáculo a importância de alcançar a grande comunidade de portugueses a viver em França, e a grande comunidade de franceses a viver em Portugal. E isso tem a ver com a capacidade de um espetáculo comunicar, atingir mais pessoas. Percebemos isso quando falamos com pessoas como o Marco Paiva — e tivemos oportunidade de falar com ele no contexto de um projeto que o Teatro da Cidade mantém em Viseu, o CRETA — que faz um trabalho muito importante em termos de acessibilidade no seu sentido mais lato. E tudo isto tem enormes ecos no futuro. Porque somos uma estrutura de produção, sim, mas antes de tudo somos como que família, uma família de artistas. E é tudo muito informal. E este tipo de trabalho também implica um tipo de formalidade que é bom aprendermos. Não formalidade entre mim e o Cédric [risos], mas a seriedade que a organização de um espetáculo com esta dimensão implica.

CO: A cada espetáculo que faço, depois de o fazer, penso em como é que avancei, para onde é que ele me levou, o que é que fez mexer em mim, o que é que aprendi e o que é que quero investigar a partir daí. Penso sempre numa frase do pintor Pierre Soulages — "o que faço ensina-me o que procuro". E quando comecei a fazer espetáculos havia sempre uma questão que eu detestava — qual é o teu universo? Sei lá qual é o meu universo, estou numa travessia para compreender isso! Tenho a impressão de construir alguma coisa pedra a pedra... E aqui é a colaboração na escrita, o trabalho com atores que não falam a minha língua, com ritmos que não são de todo os meus... Enfim, todas as coisas em que estou a trabalhar pela primeira vez, que são novidades para mim e que me perturbam, vão fazer-me avançar. Mas ainda não consigo prever até que ponto. Mas é seguro dizer que não voltarei a escrever da mesma maneira ou a falar aos atores do mesmo modo. Há algo que vai mudar... aliás, que já se está a transformar.

CONVERSA COM MARIA JOÃO GUARDÃO
A 17 DE SETEMBRO DE 2021.

A SEGUIR NA SALA GARRETT

JUVENTUDE INQUIETA

16 – 31 OUT
DE JOANA CRAVEIRO / TEATRO DO VESTIDO
A PARTIR DE AUGUSTO ABELAIRA

A CLASSIFICAR PELA CCE

Quem somos

Direção Artística Tiago Rodrigues
Conselho de Administração Cláudia Belchior, Rui Catarino, Sónia Teixeira
Fiscal Único Amável Calhau & Associados, SROC, Lda. Adjunta da Direção Artística Magda Bizarro 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 Joana Costa Santos, Manuela Sá Pereira, 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) Pontos Cristina Vidal, João Coelho Guarda-roupa Aldina Jesus (coord.), Ana Teixeira, João Pinto, Sílvia Galinha Auxiliares de Camarim Carla Torres, Paula Miranda 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, Nuno Costa, Paulo Brito Iluminação Feliciano Branco (coord.), Gonçalo Morais, Luís Lopes, Pedro Alves, Rita Sousa Som/Audiovisual Pedro Costa (coord.), André Dinis Carrilho, João Neves, João Pratas, Margarida Pinto, 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 Tiago Mansilha Secretariado Paula Martins
Direção Administrativa e Financeira Luís Cá Controlo de Gestão Diogo Pinto Contabilidade Carolina Lemos, 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 Albertina Patrício Manutenção Geral Raul Rebelo (coord.), Carlos Henriques, Eduardo Chumbinho, Tiago Trindade Informática 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 Escolas Deolinda Mendes Avaliação e Monitorização Patrícia Santos Bilheteira Rui Jorge (coord.), Carla Cerejo, Sandra Madeira Receção Paula Leal Direção de Documentação e Património Cristina Faria Acervo Rita Carpinha Biblioteca|Arquivo Catarina Pereira, Ricardo Cabaça Projeto Rossio Beatriz Areias, Filomena Chiaradia Livraria Maria Sousa

REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA
PARCEIRO PRINCIPAL grupo ageas portugal
MECENAS BPI Fundação "la Caixa"
PATROCINADOR ACESSIBILIDADE SANTA CASA Misericórdia de Lisboa
PARCEIRO DE INOVAÇÃO everis an NTT DATA Company NTT DATA Trusted Global Innovator
PARCEIROS TNDM II LISBOA Renascença RTP TURISMO DE PORTUGAL
PROJETO FINANCIADO PELO MC E PELA dgARTES DIREÇÃO-GERAL DAS ARTES
APOIO AO ESPETÁCULO INSTITUT FRANÇAIS INSTITUT FRANÇAIS Portugal