

TEATRO
DE 19 A 23 ABRIL

O Cinema

de Annie Baker

Um espetáculo dos Artistas Unidos

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest



Autoria Annie Baker **Título original** *The Flick* (2013) **Tradução** Francisco Frazão **Com** António Simão, Bruno Huca, Rita Cabaço e Pedro Gabriel Marques **Cenografia e figurinos** Rita Lopes Alves **Luz** Pedro Domingos **Coordenação técnica** João Chicó **Assistência** Diana Santos e Bernardo Alves **Encenação** Pedro Carraca **Coprodução** Artistas Unidos e Culturgest

The Flick (*O Cinema*) foi encomendado por e teve estreia mundial em Playwrights Horizons (Diretor artístico: Tim Sanford; Diretora executiva: Leslie Marcus; Diretora de produção: Carol Fishman), Nova Iorque, 12 de março de 2013. *The Flick* (*O Cinema*) é apresentado por especial acordo com Mark Subias, United Talent Agency.

De qua 19 a dom 23 de abril

21h30 (dom 17h) · Pequeno Auditório · Duração: 2h45, com intervalo · M12

O perfeccionismo desarrumado de Annie Baker

Trabalho

Encontro pessoas a quem os pais disseram que elas iam ser grandes artistas quando crescessem, aquilo do “podes fazer qualquer coisa” que eu provavelmente hei-de dizer aos meus filhos. Mas é esquisito ter-se a mania que se vai fazer grandes coisas. Não sei, nunca tive isso. Só estava a tentar evitar ser sem-abrigo na sarjeta. Fico sempre muito agradecida por poder ser artista. É uma surpresa agradável. Não achei que ia acontecer.

Tive tantos trabalhos. E tinha a certeza de que era isso que eu ia fazer para o resto da vida. Estava completamente resignada a isso. Achava que ia ter uma série de trabalhos e tentar ter um trabalho que não me desse vontade de me matar, e ter esse trabalho até morrer. E seria isso que me caberia em sorte. É o que a maioria das pessoas recebe. Portanto tenho imensa sorte.

Era mesmo boa a encontrar trabalhos. É esquisito, porque sou muito preguiçosa e ineficiente em muitas áreas da minha vida, mas sempre fui boa a encontrar trabalhos. Trabalhei numa padaria depois da escola quando andava na secundária, era a pessoa mais nova que ali estava, com quinze anos de diferença. Vendia biscoitos ao balcão. Não me deixavam trabalhar com o forno. E se um biscoito se partia podia-se comer, e eu partia biscoitos quando não estavam a ver. E fazia *babysitting* o tempo todo, estava sempre a trabalhar e a poupar dinheiro. Trabalhei quando

andava na faculdade, tive um milhão de trabalhos.

Exigência

Escrevia mas não mostrava a ninguém. Contos, escrevi uma peça. E enviei-a para um concurso de peças escolares na secundária, mas depois rescindi a candidatura uma noite antes: “Afinal, esqueçam.” Odiava tudo o que escrevia e fazia-o às escondidas.

Sempre achei que o que eu produzia não era tão bom como eu sabia que podia ser. Com quinze anos tinha o mesmo padrão que tenho agora: “Quero fazer uma coisa mesmo boa.” É tão doloroso quando se tem quinze anos: “E sou uma miúda parva de quinze anos, portanto não sou capaz.” Ainda sinto isso: “É horrível, isto que eu estou a fazer! O que é que há de errado com vocês?” [Quando ganhei o Prémio Pulitzer] tive a mesma sensação: “Isto? Eu podia fazer tão melhor do que isto!” Na verdade é muito egotista.

Teatro

Não sei porque é que gostava tanto. E não sei porque é que me atraía tanto. Ainda não entendo totalmente. Foi sempre uma coisa misteriosa. Não houve um momento em que eu disse: “Adoro teatro, quero trabalhar em teatro.” E há tanta coisa no teatro que me põe maluca. Às vezes é um pesadelo. Sinto que quando se faz teatro não se faz parte realmente da conversa cultural mais alargada.

Acordei esta manhã a pensar: “Porque é que faço teatro?” Recebi um e-mail a dizer que os computadores avariaram

ontem à noite e não houve deixas de som durante metade do espetáculo e pensei: “Porque é que eu faço isto? Porque é que decidi trabalhar no meio mais imperfeito, efêmero e fora do teu controlo?” Corre sempre qualquer coisa mal. É impossível ter o espetáculo perfeito. E mesmo que alguém veja um espetáculo mesmo bom, na noite seguinte alguém vê o espetáculo em que não há campanha da porta. Há qualquer coisa de muito bonito nisso. Sou uma enorme perfeccionista e nunca se consegue atingir a perfeição no teatro. É um objetivo louco. Pode-se ter o elenco perfeito, mas há sempre alguém que desiste duas semanas antes de começarem os ensaios. E as pessoas esquecem-se das falas em todos os espetáculos, é mesmo assim. É uma montanha russa emocional. Ao ver as minhas próprias peças penso: isto é um pesadelo e o maior pico de adrenalina de sempre. É as duas coisas ao mesmo tempo. Estás a viver quando vês a tua própria peça e alguém se esquece do texto, e depois lembra-se cinco segundos depois, os altos e baixos são muito extremados.

Entrar numa peça ou montar uma peça é a coisa mais humilhante e vulnerável que se pode fazer. Mas quando funciona, e se está entre o público, e aquelas pessoas estão a ser tão vulneráveis, é muito forte. É uma interação, mesmo que os atores no palco estejam a fingir que nós não estamos lá, nós sabemos que eles sabem que estamos lá. Está toda a gente consciente, e é uma espécie esquisita de interação humana. Isso é uma das coisas que continua a trazer-me de volta, porque acho que a

maior parte das interações humanas não presta, e não têm muito significado, e há muita conversa de chacha depressivamente. Uma peça é uma oportunidade para estar numa sala com muita gente e falar de coisas importantes, coisas que interessam às pessoas.

O Cinema

A primeira coisa que me veio à cabeça quando comecei a escrever a peça foi que se ia passar num cinema com a quarta parede a ser o ecrã de cinema, uma espécie de frente-a-frente de plateias: uma plateia cheia frente a uma plateia vazia em palco, teatro *versus* cinema no espaço físico.

Sou muito má a falar das minhas intenções. Era uma experiência que eu costumava ter, ir ao cinema ver um filme mesmo mau e depois acabava e eu ficava até ao fim do genérico porque gosto disso: fica esquisito e sossegado e desconfortável, e há aqueles clarões esquisitos de luz no fim do genérico e dos agradecimentos especiais. Adorava o momento em que as luzes se acendiam e vinham os frentes de sala e começavam a dizer merda uns aos outros e a varrer as pipocas. Essa transição, da máquina do tempo mágica do cinema para o tempo presente de luzes fluorescentes ligadas e tipos com polos vestidos a varrer pipocas, isso a mim pareceu-me tão profundo. E ainda não sou capaz de dizer porquê. Queria que fosse tanto uma homenagem ao cinema, ao poder de ver um filme, e como é chocante quando o filme acaba, e uma homenagem ao teatro, porque quando estás sentada na plateia e os frentes de

sala passam, estás a ver teatro, estão um bocadinho a representar para ti quando varrem e sabem que ainda lá estás. Tudo isto pareceu-me superpoderoso.

A maior parte dos trabalhos neste país é uma porcaria. Esquecemo-nos disso quando alcançamos os nossos sonhos e interagimos com outras pessoas que alcançaram os seus sonhos, mas a maior parte das pessoas não consegue o seu trabalho de sonho. Se calhar por causa da classe neste país. O tipo na peça não pôde ir para a faculdade. Também queria escrever sobre isso.

Tchékhov e Shakespeare

Entrei mesmo a fundo no Tchékhov durante muitos anos, li tudo o que ele escreveu. Interessa-me ser tão desarrumado, a maneira como as pessoas nas suas peças estão tão assustadas e vulneráveis. Quando se faz uma cadeira de dramaturgia na faculdade é como uma má aula de representação: “O que é que queres?”, “Esta personagem quer isto, e esta personagem tem de querer uma coisa diferente, e depois têm de resolver a coisa a bem ou a mal.” Sempre detestei esse tipo de escrita. Acho que as peças do Tchékhov me inspiraram imenso porque aquela pessoa não sabe o que quer, aquela pessoa também não sabe o que quer, estão a projetar isto noutra pessoa e agora estão a sentir-se muito sozinhas na mesma sala juntas. As suas peças sempre foram muito mais interessantes para mim do que peças que têm uma intriga recheada de ação.

Gosto de Shakespeare porque era uma *nerd* de teatro no secundário. Conheço muito Shakespeare porque

entrei no *Hamlet* quando tinha quinze anos, fiz uma disciplina de Shakespeare e gostei imenso. Parece que faz parte de mim, porque eu era tão nova. Entrei no *Mercador de Veneza* quando tinha doze anos. Tive o meu primeiro beijo a fazer *O Mercador de Veneza*, com um miúdo giro mais velho. Eu queria mesmo, ele não, acho que ele pediu à encenadora para cortar, acabaram por cortar o beijo, mas houve um ensaio glorioso em que nos beijámos e isso foi super emocionante. O que é fixe nessas peças é que é preciso tão pouco para as fazer. Acho que se fores à maioria das peças em Nova Iorque, incluindo as minhas, tens uns cenários caríssimos que tentam representar aquilo com que se parece uma sala de estar, ou assim. E é mesmo deprimente, e gasta-se muito dinheiro nisso. Fazer Shakespeare no secundário é uma maneira de perceber que para o teatro só precisas do ginásio da escola e dois adereços, e podes fazer uma versão mesmo boa do *Hamlet*.

Silêncios

Agora já não faço isso [incluir um glossário com a duração dos silêncios no início das peças], porque tanta gente me disse que eu parecia uma parvalhona. E também acho que agora as pessoas já conhecem suficientemente o meu trabalho para saberem que não é para acelerar por ali fora.

Tem a ver com a razão pela qual eu detesto ler peças. Sinto que 80% do teatro é o aspeto que tem, os objetos físicos em cena e os corpos a moverem-se no espaço. A maneira como alguém cruza as pernas ou se levanta e atravessa

a sala. Isso é uma parte tão importante da peça para mim. E interessa-me mesmo o movimento e o silêncio. O movimento que acontece durante o silêncio. E sim, isso para mim é tão importante quanto o diálogo na peça.

Há por aí alguns encenadores – isto acontece muito no teatro britânico – que dizem: “Risquem as indicações cénicas, não olhem para elas, é só o diálogo.” E isso para mim é de loucos, porque eu estou a tentar orquestrar todo um acontecimento, em que a forma como endireitas os óculos é tão importante como aquilo que dizes. E sinto que isso é verdade na vida real, quer nos dêmos conta disso, quer não. E tento ser super específica a esse respeito nas minhas indicações cénicas e na peça.

Psicologia

Sou muito lenta. Antes de começar mesmo a escrever a peça tiro notas durante anos. Tenho no meu computador cem páginas de notas sobre cada uma das peças que escrevi. E grande parte disso é personagem. Não é personagem no sentido de “Porque é que ele faz isto?”, “Faz isto porque x”. Mas são pormenores: foi a esta colónia de férias e aconteceu-lhe isto quando ele era bebé, e é a sua primeira memória, e isto e aquilo. Pormenores super, super específicos sobre a vida deles. E quando esse documento fica muito longo, torna-se estranhamente o modelo da peça. Nessa altura sei tudo sobre esta pessoa e ponho-a numa situação e vejo o que ela faz.



© Jorge Gonçalves

Mas há muito pouco planeamento sobre o que vai acontecer na peça, e muito pouco planeamento sobre: “Vão-se comportar desta forma por causa daquilo.” Acho que as minhas peças são muito psicológicas, mas tento não ser excessivamente psicológica quando as estou a escrever. Só porque acho que na vida real tudo é psicológico, tudo tem a ver com a nossa infância, mas de uma maneira muito sorrateira, estranha e doida que não conseguimos nunca identificar. Quando achamos que estamos a chegar à raiz da coisa, estamos mais longe do que alguma vez estivemos.

Quando estou a escrever a peça acho que está a correr bem quando a personagem faz alguma coisa que eu não sabia que ia fazer, ou que eu nunca adivinharia que ia fazer, ou diz algo completamente inesperado para a personagem. E acho que no fim de contas isso parece-se mais com uma pessoa verdadeira, porque estamos sempre a fazer isso.

Explicações

Já não adoro *O Cinema* assim tanto, já não adoro nenhuma das peças que escrevi três anos depois, mas dei-me conta de que as minhas peças são um bocadinho arrumadas demais, e senti que estavam a juntar as pontas todas num lacinho no final. Com a nova peça quero mesmo que seja uma desarrumação, vou fazer intencionalmente com que esta peça no final não faça sentido, e ao mesmo tempo faça todo o sentido. Acho que metade do público vai achar que aquilo não deu em nada, e a outra metade vai achar que era completa-

mente coeso. Mas quero deixar de tentar explicar o que quer que seja às pessoas.

Excertos da conversa de Annie Baker com Marc Maron · Podcast *WTF*, episódio 645, outubro de 2015

Dez perguntas a Pedro Carraca

Como vais usar as duas semanas que faltam para a estreia?

O trabalho principal vai ser a adaptação dos atores ao espaço do Pequeno Auditório, com a altura e os diferentes planos; e a adaptação dos atores ao lixo que têm de limpar. Embora já tenham feito experiências, a plateia inclinada é completamente diferente. Agora que os tempos já estão mais ou menos afinados, temos de medir a quantidade de lixo adequada para aqueles tempos baterem certo. E ao mesmo tempo deixarmo-nos influenciar pelo lixo, pensar se nalguma cena não seria de mudar o tempo tendo em conta que limpar também é uma ação e é parte integrante do espetáculo.

O resto do tempo vai ser utilizado a aprimorar o vídeo, ver se pode ou não ser projetado sobre os espectadores, que género de cor deve ter, a qualidade da imagem... E com o trabalho de luz, tentar entender que ambientes é que podemos fazer.

Quando leste a peça, o que te chamou mais a atenção?

Houve várias coisas que me interessaram. Uma, o achar que não sabia bem fazê-la. Porque acho que domino melhor cenas mais rápidas e de tensão. E a peça tem um tempo que é muito realista mas que em palco se torna quase irreal. Era um desafio interessante, pensar como é que vamos lidar com este tempo dilatado. Outra coisa: interessou-me muito a ideia de como pessoas que se querem dar bem não chegam a conseguí-lo. Por não se saberem pôr

no lugar do outro. Isso está presente ao longo da peça, tanto nas relações amorosas, como nas relações de trabalho, como nas expectativas. Pode acontecer em qualquer cultura, de maneiras diferentes, mas é humano. Falamos, mas não comunicamos.

Tiveste logo noção de quais eram as principais coisas a resolver, as principais decisões a tomar?

À primeira leitura não, à segunda já melhor. O texto tem muitas didascálias, ela dá-te muitas pistas sobre como resolver. Mas se estás só a fazer a didascália, não estás a criar com os atores. Tens de te aperceber do que os atores te dão para adaptares a realidade da peça à realidade do material que tens à frente. O trabalho a seguir foi pensar: se eu fizer, com quem é que eu faço? Pensei sempre em duas pessoas possíveis para cada papel. E essas pessoas dariam espetáculos ligeiramente diferentes.

Outro problema que se me pôs logo era a questão do lixo, como pôr o lixo. Inventámos vários esquemas que partilhei com os atores, porque queria que pensassem comigo. Depois apercebemo-nos de que o pé direito da sala era mais baixo do que eu tinha imaginado. O primeiro espetáculo que desenhámos, nas duas primeiras semanas de ensaio, tinha soluções completamente diferentes das que inventámos depois de virmos aqui visitar a sala. A sala transforma o espetáculo: a nível de planos (onde é que os atores estão posicionados), dos tempos e da entrada do que é necessário para a cena acontecer.

Como foi a colaboração com a Rita Lopes Alves?

A ideia inicial tinha mais altura, o lixo entrava por debaixo da bancada (o que nos permitiria ser mais precisos)... Houve a hipótese de ter a plateia muito mais pequena e estreita, mas achámos que ia ser um símbolo do que é um cinema. Foi simples chegar à conclusão de que tinha de ter dimensão suficiente para parecer um cinema, e que isso tinha de ser feito aproveitando a largura. Fizemos uma maquete com as cadeiras soltas e fomos jogando com a ideia de eles usarem as duas coxias (mais difícil nesta sala por causa da coluna, e daí a ideia de a tentar fazer desaparecer um pouco). O centro da peça é mais a coxia da esquerda, e per-

cebemos que era assim que tinha de ser.

Descobriram-se logo na altura duas ou três hipóteses para arranjar cadeiras. Porque há muitos cinemas que infelizmente estão a fechar: estes cinemas de que se fala na peça.

O que é que foi mais imediato e mais difícil para os atores?

Os atores são muito diferentes. O Simão é um ator cheio de experiência, e muito preocupado em respeitarmos as pausas, porque compreendeu que a peça vivia disso. A Rita fala menos, mas é muito rápida a apanhar as coisas. E vais notando as preocupações dela ao longo do trabalho: no princípio parece que não tem problemas nenhuns, e depois vais sentindo que zonas é que a preocupam.



© Jorge Gonçalves

O Huca era o que menos nos conhecia (a Rita já passou por nós algumas vezes, o Simão está em casa), e que nós também não conhecíamos. Uma semana depois do início dos ensaios já sabia o texto de cor. A preocupação dele foi: “Como é que eu resolvo esta minha ânsia de querer resolver, deixando a coisa passar, sem dar pistas a mais?”

A peça é sobre temas mesmo complicados: raça, classe, sexo, economia... Tem todos os temas que uma peça importante costuma ter, só que de uma maneira muito subtil, que passa quase despercebida. Como foi trabalhar essa subtileza?

É subtil, mas acho que é clara o suficiente para entendermos que lá está. Cria-te dois problemas. Não carregares demasiado na questão, para não destruíres a delicadeza com que o problema é apresentado (o mais importante é a vida daquelas pessoas, onde se reflete uma data de problemas da sociedade). O tema do racismo: não vamos estar a fazer nada, é óbvio que um ator é negro e os outros atores são brancos, vamos só deixar viver e as pessoas não-de aperceber-se. A outra coisa é que os atores têm de estar muito conscientes de que quando estão a dizer aquilo, este problema existe, está por trás. Mas não são as personagens, são os atores. Normalmente tento fazer com que o ator não pense muito para eu não ver a personagem a pensar o que o ator quer fazer passar; mas aqui acho que têm de entender. Não é numa frase, é saber que esta área passa também por este assunto, mas para poder passar por aí

têm de não lhe ligar. É um equilíbrio difícil, há a tendência de sublinhar demais a palavra ou de fingir que nada existe.

Identificaste algum parentesco entre esta peça e outras em que trabalhaste?

Sim, por exemplo o *Por Tudo e Por Nada* da Nathalie Sarraute, na gestão de tempos, na forma económica de fazer o texto. E muito jogada, porque permite algumas variações das inflecções das frases: o ator pode fazer um bocadinho com mais desdém, ou um bocadinho mais irritado, mas nunca pode marcar muito. E isso vai obrigar a que o outro reaja ao estímulo da primeira frase. Esta peça também permite que eles variem um bocadinho. Ontem numa cena a Rita estava mais agressiva, e isso fez com que o Simão fosse mais suave a responder-lhe; no dia anterior tinha sido o contrário, o Simão estava mais agressivo e ela teve de responder com mais desdém. O sentido da cena mantém-se. Tenho é de entender que são duas pessoas que estão a falar uma com a outra. No *Por Tudo e Por Nada* sentia que havia essa variação entre mim e o João Meireles: se alguém diz a frase com mais desdém do que aquilo a que estás habituado e não reages, estás a fazer mecanicamente, não estás a viver aquele momento e estás a representar a tua ideia do que é correto.

Viram os filmes de que a peça fala? É possível ver as três personagens principais como o John Travolta, o Samuel L. Jackson e a Uma Thurman no *Pulp Fiction*. Tem mais a ver do

que parece. E toda a linhagem que vem daí: a memória do Pinter, que por sua vez se liga ao Beckett... Esta peça tem muito do *Godot* e do *Serviço*. A questão da espera, mas também a Rose ser um bocadinho o elevador de serviço da peça do Pinter, a relação com o exterior, subindo e descendo da cabine.

E há coisas de estrutura que são parecidas com o Enda Walsh: as irmãs presas em casa no *Novo Dancing Eléctrico*, e a ligação com o exterior que aparece. E que traz uma frescura às cenas, vem quebrar a monotonia da cena entre eles os dois. É o elemento de corte que faz com que as pessoas se agitem dentro da casa.

Há alguma relação entre este texto e os do Tennessee Williams que os Artistas Unidos têm feito, ou são tradições distintas?

Na descrição das ações às vezes têm coisas comuns. Mas vê-se que ela já passou por coisas diferentes. Para nós faz sentido estarmos a pegar na temática americana. E porque uma das coisas importantes no trabalho dos Artistas Unidos é tratar autores contemporâneos, as pessoas que estão a trabalhar agora e a refletir nos mesmos problemas que nós.

Há duas linhas, os autores contemporâneos e os clássicos do último século (Brecht, Pirandello, Williams).

E estão quase divididas entre o que é feito fora e o que fazemos em casa. Em casa podemos fazer o que quisermos, as peças que nos apetece. Quando falamos

com outros teatros, pensamos no que é interessante para nós e também para o que o outro teatro normalmente apresenta.

Conversa com Francisco Frazão
5 de abril de 2017

Annie Baker

Annie Baker (abril, 1981) cresceu em Amherst, Massachusetts. Dramaturga e professora americana, vencedora do Pulitzer, em 2014, com a peça *O Cinema*. A sua obra inclui *John* (Signature Theatre), *O Cinema*, *Circle Mirror Transformation* (Playwrights Horizons; apresentada em Portugal pelo Teatro Oficina em 2014), *The Aliens* (Rattlestick Playwrights Theatre), *Body Awareness* (Atlantic Theatre Company) e uma adaptação de *Tio Vânia* de Tchekhov, para a qual desenhou também os figurinos (Soho Rep). Estreia na primavera de 2017 o seu novo texto, *The Antipodes* (Signature Theatre). Várias das suas peças ganharam Obie Awards, foram apresentadas em mais de 150 teatros nos Estados Unidos da América e produzidas em mais de doze países. Licenciou-se na Tisch School of the Arts da New York University e fez o mestrado no Brooklyn College. Dá aulas de dramaturgia na New York University, Barnard College e State University of New York.

Francisco Frazão

Francisco Frazão é desde 2004 programador de teatro na Culturgest. Fez o curso de LLM – Português/Inglês na Faculdade de Letras de Lisboa. Integrou a comissão de leitura dos Artistas Unidos entre 2000 e 2004, tendo traduzido textos de Beckett, Pinter, Stephen Greenhorn, Jon Fosse e David Greig. Traduziu ainda peças de Howard Barker, Chris Thorpe, Tim Crouch, Abi Morgan, Katori Hall, Lola Arias, Pablo

Fidalgo Lareo e Tim Etchells. Tem publicado artigos e dado aulas sobre teatro, cinema e literatura.

António Simão

António Simão tem os cursos do IFICT (1992) e IFP (1994). Trabalhou com Margarida Carpinteiro, António Fonseca, Aldona Skiba-Lickel, Ávila Costa, João Brites, Melinda Eltenton, Filipe Crawford, Joaquim Nicolau, Antonino Solmer e Jean Jourdeuil. Integra os Artistas Unidos desde 1995, tendo participado recentemente em *A Estupidez* de Rafael Spregelburd.

Bruno Huca

Bruno Huca é licenciado pela ESTC. Tem trabalhado como ator n'O Bando, Teatro dos Aloés, Teatro do Eléctrico, Teatro Nacional D. Maria II e Mala Voadora, entre outros.

Rita Cabaço

Rita Cabaço frequentou a licenciatura em Teatro da ESTC e o curso de Interpretação da Escola Profissional de Cascais com a direção de Carlos Avilez e João Vasco (2007/2010). Estreou-se profissionalmente no TEC em *A Nossa Cidade* de Thornton Wilder (2010), tendo posteriormente trabalhado na Comuna, Teatro da Cornucópia e Teatro da Cidade, de que é uma das fundadoras. Nos Artistas Unidos participou em *Punk Rock* de Simon Stephens (2014) e *A Estupidez* de Rafael Spregelburd (2017).

Pedro Gabriel Marques

Pedro Gabriel Marques nos Artistas Unidos participou em *O Rapaz da Última Fila* de Juan Mayorga (2012), *Punk Rock* de Simon Stephens (2014), *Doce Pássaro da Juventude* (2015) e *A Noite da Iguana* (2017) de Tennessee Williams.

Rita Lopes Alves

Rita Lopes Alves trabalha com Jorge Silva Melo desde 1987. Assinou o guarda-roupa de vários filmes de Pedro Costa, Joaquim Sapinho, João Botelho, Margarida Gil, Luís Filipe Costa, Cunha Teles, Alberto Seixas Santos, Pedro Caldas, Teresa Villaverde, Carmen Castelo Branco, José Farinha, Teresa Garcia, Fernando Matos Silva e António Escudeiro. É, desde 1995, a responsável, nos Artistas Unidos, pela cenografia e figurinos.

Pedro Domingos

Pedro Domingos trabalha com Jorge Silva Melo desde 1994, tendo assinado a luz de quase todos os espetáculos dos Artistas Unidos. Trabalha regularmente com o Teatro dos Aloés. É membro fundador da Ilusom e do Teatro da Terra, sediado em Ponte de Sor, que dirige com a atriz Maria João Luís.

Diana Santos

Diana Santos tem o curso de Cenografia, Figurinos e Adereços da EPAOE, Chapatô. Trabalha com os Artistas Unidos desde 2014.

Bernardo Alves

Bernardo Alves é licenciado em Artes do Espetáculo pela Faculdade de Letras de Lisboa. Estagiou nos Artistas Unidos. Recentemente colaborou com a Ukbar Filmes.

Pedro Carraca

Pedro Carraca trabalhou com António Feio, Fernando Gomes, Aldona Skiba-Lickel, Clara Andermatt, Luis Miguel Cintra, João Brites, Raul Atalaia, Fernanda Lapa, Almeno Gonçalves, Adriano Luz, Castro Guedes, Diogo Dória, Jorge Listopad, José Mora Ramos e Maria do Céu Guerra. Integra os Artistas Unidos desde 1996. Recentemente participou em *O Novo Dancing Eléctrico* de Enda Walsh (2016) e *A Noite da Iguana* de Tennessee Williams (2017).

Próximo espetáculo

Marty Ehrlich Trio Exaltation

Ciclo "Isto é Jazz?"

Comissário: Pedro Costa



Jazz Qui 27 de abril

Pequeno Auditório · 21h30 · Duração: 1h · M6

Ehrlich e os seus companheiros trazem à Culturgest um projeto de jazz *avant-garde* que recupera o legado de Andrew Hill (1931-2007) e reequaciona o género no presente.

Próximo espetáculo de teatro

PANOS

palcos novos palavras novas

© Virgiliu Obada · PANOS 2015



Teatro Sex 19, sáb 20, dom 21 de maio

Peq. Auditório e Palco Grande Auditório · M12

Depois de um ano de pausa, esta é a décima primeira edição dos PANOS, um projeto que junta a nova escrita para teatro ao teatro que é feito por adolescentes. Mais de trinta grupos escolares e juvenis do país inteiro escolheram encenar uma das três peças propostas, escritas desta vez por Cláudia R. Sampaio, Joana Craveiro e Tina Satter.

Conselho de Administração

Presidente

Álvaro do Nascimento

Administradores

Miguel Lobo Antunes

Margarida Ferraz

Assessores

Dança

Gil Mendo

Teatro

Francisco Frazão

Arte Contemporânea

Delfim Sardo

Serviço Educativo

Raquel Ribeiro dos Santos

João Belo

Direção de Produção

Margarida Mota

Produção e Secretariado

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso de Lemos

Jorge Epifânio

Exposições

Coordenação de Produção

Mário Valente

Produção

António Sequeira Lopes

Paula Tavares dos Santos

Fernando Teixeira

Culturgest Porto

Susana Sameiro

Comunicação

Filipe Folhadela Moreira

Bruno Pereira

Publicações

Marta Cardoso

Rosário Sousa Machado

Atividades Comerciais

Catarina Carmona

Patrícia Blázquez

Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

Teresa Figueiredo

Direção Técnica

Paulo Prata Ramos

Direção de Cena e Luzes

José Rui Silva

Assistente de Direção Cenotécnica

José Manuel Rodrigues

Audiovisuais

Américo Firmino (coord.)

Ricardo Guerreiro

Suse Fernandes

Iluminação de Cena

Fernando Ricardo (chefe)

Vítor Pinto

Maquinaria de Cena

Nuno Alves (chefe)

Artur Brandão

Técnico Auxiliar

Vasco Branco

Frente de Casa

Rute Sousa

Bilheteira

Manuela Fialho

Edgar Andrade

Clara Troni

Receção

Sofia Fernandes

Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

Coleção da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real

Miguel Caissotti

Lúcia Marques

Maria Manuel Conceição

Edifício Sede da CGD · Rua Arco do

Cego nº50, 1000-300 Lisboa

21 790 51 55 · www.culturgest.pt