

02.10.21

→ 21h30

T

A

G

V



TEATRO

Catarina e a Beleza de Matar Fascistas

Texto e encenação de Tiago Rodrigues

25 de Abril de 2020

“Esta família mata fascistas. É uma tradição antiga que cada membro da família sempre seguiu. Hoje, reúnem-se numa casa no campo, no Sul de Portugal, perto da aldeia de Baleizão. Uma das jovens da família, Catarina, vai matar o seu primeiro fascista, raptado de propósito para o efeito. É um dia de festa, de beleza e de morte. No entanto, Catarina é incapaz de matar ou recusa-se a fazê-lo. Estala o conflito familiar, acompanhado de várias questões. O que é um fascista? Há lugar para a violência na luta por um mundo melhor? Podemos violar as regras da democracia para melhor a defender? Entretanto, surge por vezes o fantasma de uma outra Catarina, a ceifeira Catarina Eufémia que foi assassinada em 1954 em Baleizão durante a ditadura fascista. Catarina Eufémia aparece durante a noite, enquanto a família dorme, para conversar com o fascista que aguarda o seu destino”.

Estas linhas animaram a primeira semana de ensaios do espetáculo “Catarina e a beleza de matar fascistas”, durante uma residência artística n’O Espaço do Tempo, em Montemor-o-Novo. A chegada da pandemia a Portugal ditou, como aconteceu em tantos países e teatros, a interrupção abrupta do trabalho que tínhamos começado apenas sete dias antes. Durante essa semana, tínhamos partilhado leituras sobre totalitarismos, violência e a ascensão dos populismos na Europa contemporânea, mergulhando nos trabalhos de Hanna Arendt ou Slavoj Žižek, assistindo a uma aula sobre a dramaturgia dos discursos de tomada de posse de líderes populistas como Trump, Bolsonaro ou Orbán. Tínhamos também aprendido sobre os nossos antepassados, dramaturgos da violência ou da conspiração, de Sófocles a Albert Camus ou Edward Bond. E sobretudo tínhamos iniciado o trabalho de escrita colaborativa que está no centro da pesquisa artística que conduz a produção deste espetáculo. Improvisando na sala de ensaios ou discutindo à volta da mesa, dedicámo-nos a especular sobre uma família ficcional que cumpre a tradição de assassinar um fascista todos os anos. Imaginámos personagens, situações, uma estrutura narrativa. Partilhámos poemas, canções e enigmas. Analisámos desenhos da cenografia e vestimos figurinos, alimentando a fantasia em relação ao mundo visual da peça. Pensámos sobre a relação que esta ficção poderia ter com a realidade política contemporânea e como lidar com as referências explícitas à atualidade. Também refletimos sobre a controvérsia que esta peça já estava a provocar na comunicação social portuguesa, mesmo antes de começar a ser ensaiada, com acusações absurdas de constituir um apelo à violência. Então, de súbito, os ensaios pararam, os teatros fecharam e uma nova realidade, de isolamento e distância, invadiu os nossos quotidianos.

Confesso que, nos primeiros dias de quarentena, pensei que o confinamento viesse acompanhado de tempo de pesquisa e que a paragem forçada fosse uma oportunidade para me concentrar na escrita do texto deste espetáculo. Contudo, como muitos podemos verificar, a tempestade gerada pelo encerramento de espaços públicos, os planos futuros suspensos num clima de incerteza que nos recorda agudamente a impossibilidade de controlarmos o tempo, a chuva de notícias e terríveis estatísticas em permanente atualização acerca da pandemia, assim como a busca desesperada de ferramentas que substituíssem a possibilidade de estarmos juntos, deixam pouco espaço mental para a criação artística. Há alguns dias, em conversa telefónica com uma amiga poeta, confessávamos mutuamente que, durante quase um mês de confinamento, nem eu tinha escrito um diálogo nem ela tinha escrito um poema. Antes que o telefonema terminasse, ela lembrou-me uma citação do romântico inglês Wordsworth: a poesia tem origem na recordação tranquila das emoções. A verdade é que a intranquilidade desta pandemia não nos roubou apenas o tempo ou a capacidade de criar. No cenário atual, também duvidamos da pertinência daquilo com que estávamos ocupados. Essa dúvida pode paralisar. Não podemos deixar

de nos perguntar se ainda mantemos o desejo e urgência de realizar os trabalhos artísticos que tínhamos em mãos. Foi precisamente essa a pergunta que nos colocámos acerca de “Catarina e a beleza de matar fascistas”.

A escritora indiana Arundhati Roy diz que regressamos sempre às grandes histórias, os mitos ou os clássicos, para saber como acontecem no nosso tempo. Não queremos mudar-lhes o final. Antígona morrerá, como sempre. Bruto trairá César, como sempre. Mas queremos saber como isso acontecerá desta vez. O que muda são os detalhes, diz-nos Roy. É nesses detalhes vistos com os olhos do nosso tempo que nos vemos refletidos e, então, uma história antiga reivindica a sua intemporalidade. “Catarina e a beleza de matar fascistas” não é uma dessas grandes histórias, por muito que possa ser herdeira de algumas delas. No entanto, a paragem a que fomos forçados e a suspensão dos nossos planos futuros, começa já a mudar os detalhes desta história que ainda não contámos.

Um dos pontos de partida deste projeto foi o questionamento sobre a capacidade do teatro de interferir com a realidade. A premissa era de que este espetáculo seria um simulacro de um rapto de um juiz ultraconservador e machista que proferiu várias sentenças favoráveis a homens que agrediram mulheres. Numa das suas sentenças mais infames, este juiz citou textos religiosos para condenar a vítima pelo seu comportamento adúltero que tornaria compreensível o uso de violência por parte dos acusados que a raptaram e torturaram. Assim, o espetáculo teria como ponto de partida o planeamento e execução de um rapto desse juiz. Não se trataria de uma história de justiça “olho por olho” feita pelas próprias mãos, mas de um caso de justiça “olho real por olho teatral”.

Esta ficção teatral seria um ensaio de um gesto violento e criminoso que não poderíamos realizar realmente sem nos sujeitarmos a graves consequências legais. Até aí nada de novo. Qualquer atriz que interprete Medeia sabe que só sofrerá simbolicamente pelos seus crimes teatrais e não terá a polícia à sua espera nos bastidores. No nosso caso, para provocar alguma faísca na fricção entre realidade e ficção, optaríamos por assumir que esta é a história de uma companhia de teatro que planeia o rapto desse juiz, cujo nome real iríamos utilizar. Embora a personagem do juiz fosse interpretada por um actor e o rapto fosse apenas planeado e executado ficcionalmente, as referências à atualidade e ao real seriam tão explícitas que acentuavam um perigo potencial do teatro.

A peça estaria a desenrolar-se e todos saberíamos que estava a imaginar algo que poderia realmente acontecer a pessoas reais que andam lá fora, nas ruas. A meta-teatralidade e a autorreferência não seriam um fim em si ou um recurso estilístico, mas uma ferramenta de inscrição absoluta do espetáculo no “real”. O teatro seria, de algum modo, uma antecâmara da acção. Um lugar onde se imaginam acontecimentos sem termos de viver as suas verdadeiras consequências, mas sugerindo que tudo o que imaginamos poderia realmente acontecer.

Ao mesmo tempo que pretendia sublinhar a capacidade do teatro de interferir com o real, a estratégia dramática que descrevi também serviria para nos recordar da nossa impotência. Antes de mais, deparamo-nos com a nossa impotência enquanto cidadãos. Um juiz é um órgão de soberania e, nesse caso, somos todos bastante impotentes perante as sentenças indignas que este juiz proferiu, começando desde logo pelas mulheres que buscavam justiça e viram a violência de que já tinham sido vítimas ser perpetuada institucionalmente pelo sistema de justiça. Logo de seguida, deparamo-nos com a nossa impotência enquanto artistas. Ficcionalmos o rapto do juiz advém da impossibilidade de o raptarmos realmente. É claro que, seja pelos nossos próprios imperativos éticos ou porque a lei o proíbe, nunca pensámos seriamente em raptar fosse quem fosse ou persuadir alguém a fazê-lo. Mas até no plano da ficção, embate-

mos contra o muro da nossa própria impotência. Paradoxalmente, quanto mais explícitos somos, quanto mais autor-referenciais, quanto mais nos aproximamos da fronteira entre realidade e ficção, mais conscientes ficamos da diferença entre estes dois territórios e mais agudizamos a nossa sensação de impotência enquanto artistas. Quando Ibsen escreve “A Casa de Bonecas” como resposta à história trágica da sua amiga Laura Kieler, talvez esteja a contribuir para uma verdadeira transformação social na Noruega do final do séc. XIX, mas também está a sublinhar a enorme diferença entre a ficcional Nora e a Laura real. Ao considerarmos o teatro uma antecâmara da acção (política, social, criminosa, etc.), estamos a advogar o poder transformador da arte e, em simultâneo, a sublinhar a diferença fundamental entre o teatro e essa acção que supomos que, nalguns casos, ele poderá catalisar. A liberdade com que podemos imaginar em palco permite-nos afastar-nos das normas sociais e jurídicas. Podemos provocar, contrariar e questionar as leis e a moral do nosso tempo. No entanto, é essa mesma liberdade de imaginar que nos coloca obstáculos a uma interferência mais imediata com a sociedade.

No dia em que escrevo esta nota de intenções, passou já um mês e meio desde que interrompemos os ensaios deste trabalho, que só retomaremos daqui a algumas semanas. Hoje também é o dia em que assinalamos 46 anos de vida democrática em Portugal, mas em que não podemos estar juntos nas ruas, como é habitual, para celebrar a revolução de 25 de Abril de 1974. Inevitavelmente, olhamos de outro modo para as ideias que começámos a desenvolver no início dos ensaios. Colocamos em causa o modo como planeávamos usar referências explícitas à atualidade e à nossa própria condição de artistas de teatro. No final de 2019, a realidade já tinha começado a interpelar este nosso “Catarina e a beleza de matar fascistas”. Em Outubro, as eleições legislativas em Portugal traduziram-se numa vitória expressiva da esquerda e de forças progressistas. No entanto, também resultaram na eleição de um deputado de extrema-direita pela primeira vez em 46 anos de democracia. De uma paisagem política em que a extrema-direita tinha uma expressão tão residual que quase parecia ridícula, passámos para um contexto em que o populismo de tendência fascizante passa a ter representação parlamentar. Dir-me-ão que estamos ainda longe do perigo ameaçador da ascensão dos populismos de extrema-direita em muitos países europeus, mas não podemos negar que se trata de uma alteração drástica e trau-mática da vida política portuguesa. Além disso e infelizmente, não parece ser um fenómeno passageiro.

Neste novo contexto, a referência direta ao juiz que tínhamos eleito como personagem central da nossa peça tornou-se quase tão anacrónica como a figura real em que se inspira. Este juiz parecia-nos um sintoma fascista porque representava um resíduo de 48 anos de ditadura em Portugal. Era também um exemplo do autoritarismo patriarcal sistémico que, desde 25 de Abril de 1974, ainda não conseguimos erradicar definitivamente das instituições e da mentalidade portuguesa. Mas, neste novo contexto, não deveríamos antes olhar para os sintomas do fascismo futuro? Sem dúvida que estão ancorados nesses ecos da ditadura, mas grassam em plena democracia e são, talvez, mais merecedores de um rapto teatral por poderem ser os protagonistas dos nossos dramas vindouros. Durante a primeira semana de ensaios do espetáculo, pareceu-nos elementar que o juiz começava a perder terreno para um outro tipo de figura, mais do tipo jovem-gestor-empendedor-nacionalista, o fascista de amanhã.

Hoje, a questão coloca-se de forma muito mais profunda. Há inúmeras reflexões que podemos iniciar, mesmo que precipitadas, sobre os efeitos desta pandemia na nossa organização social. Uma delas é a constatação de como a atualidade noticiosa, catastrófica e de tema único, invadiu os nossos quotidianos e lhes reduziu a subjetividade, a imaginação e a poesia. Consumimos os números diários de vítimas mortais, infetados, recuperados e casos suspeitos. Não apenas os do

nosso país, mas os de todo o mundo. Não podemos partilhar experiências num mesmo espaço, como um teatro ou uma praça, mas sentimos que vivemos uma experiência global comum que todos podemos compreender. Chegamos a cair na ilusão de que todo o planeta vive a mesma experiência pandémica, como se o vírus pudesse fazer tábua rasa das profundas desigualdades que continuam a condicionar a experiência de confinamento de uma pessoa num campo de refugiados sobrelotado ou de outra pessoa no seu apartamento com saneamento básico, entrega de víveres, varanda e vista desafogada. Não podemos fazer planos para um futuro próximo e o dia de hoje torna-se uma prisão da nossa imaginação. A informação e as redes sociais com as suas atualizações minuto a minuto a que agora ainda temos menos hipóteses de escapar, transformam o nosso quotidiano numa experiência hiper-realista limitada ao presente. Estamos presos num espaço e num tempo face a uma realidade que avança, avassaladora, na forma de um tsunami de factos ameaçadores em constante atualização e que exigem uma adequação constante que nos ocupa todo o espaço mental. Inevitavelmente, o modo como encaramos a criação de qualquer obra artística exige uma reavaliação. Poderíamos até fazer exatamente a mesma peça que pretendíamos fazer antes da pandemia, mas temos de saber quais as razões pelas quais persistimos. Saltar essa etapa, seria fazer um teatro independente do mundo. Isso é precisamente o contrário do que desejávamos fazer com “Catarina e a beleza de matar fascistas”.

A relação com o presente altera-se. Não sabemos de que modo esta crise vai alterar a nossa maneira de fazer ou ver teatro. Suponho que só o saberemos quando voltarmos a fazer teatro. Imagino que demoraremos algum tempo a deci-frar as transformações visíveis e subterrâneas que esta pandemia trará aos múltiplos modos de fazer teatro. No nosso caso, passa desde já por uma alteração da relação com o presente. Esta era, de início, uma peça em diálogo com o presente, com referências explícitas as figuras públicas e a acontecimentos da atualidade. No entanto, uma das dádivas que o teatro poderá fazer às nossas sociedades quando chegar o dia em que possamos voltar a estar juntos numa sala e num palco, é alguma distância em relação à realidade para melhor a observar. O teatro e outras artes poderão devolver-nos o pensamento divergente, a subjetividade, a ambiguidade. Talvez não devamos fazer tanto esforço como prevíamos fazer para derrubar não só a quarta parede como as restantes três que nos iriam separar da realidade lá fora. Muito provavelmente, essas paredes dentro das quais nos podemos entregar a códigos misteriosos, a modos cifrados de comunicar e até mesmo à ilusão ou ao alheamento, provarão ser preciosas nos próximos meses e anos. Talvez neste momento em que vivemos um dia de cada vez, desorientados face ao nevoeiro que nos impede de antecipar o futuro, seja tempo do teatro usar os seus truques para nos transportar no tempo e oferecer visões mais claras dos dias, meses e anos que temos pela frente.

Em vez de nos basearmos nas referências explícitas ao presente e à realidade, parece-nos que a melhor forma de falar-mos deste tempo será recorrermos à ficção do futuro próximo. Não apenas para reagir à falta de poesia do nosso quotidiano coletivo atual, mas também porque as questões fundamentais desta peça se deslocaram, de súbito, para o futuro. As manifestações crescentes de tendências fascistas nas nossas sociedades e a possibilidade da violência no confronto político ganham novos contornos. De que modo irão os demagogos populistas de extrema direita, já habituados à exploração do medo e da desgraça, exercer o seu oportunismo político face à pandemia e à inevitável recessão económica que em breve se fará sentir? Quanto se agravará o sentimento de impotência das democracias face à presença desses convidados indesejados que desenvolvem as suas retóricas xenófobas e autoritárias invocando o valor fundamental da liberdade de expressão? Que modalidades de violência sistémica darão origem a erupções violentas de indignação? Quão divididas poderão tornar-

-se no futuro as mesmas sociedades que hoje optam pela solidariedade e o consenso como forma de combate à crise? Até que ponto é que a diversidade de convicções que alimenta a democracia será ameaçada pelo unanimismo ou o totalitarismo? Quanto tempo até povos que hoje vivem democraticamente estarem disponíveis para ponderar aceitarem ditaduras excepcionais para resolver problemas excepcionais? Face a estas questões, começamos a acreditar que “Catarina e a beleza de matar fascistas” precisa de ser uma ficção que se desenrola daqui a cinco ou dez anos. E talvez este espetáculo precise de estar mais próximo de uma linguagem alegórica do que documental, como um poema distópico ou uma realidade alternativa ao futuro que agora temos o dever de tentar construir. Seja como for, parece necessário que este trabalho se afaste da realidade para melhor nos aproximar dela.

Num plano mais formal, seduzia-nos também a ideia de fazer uma peça de conjunto, com oito atores em palco, trabalhando essa presença do grupo em termos espaciais, sonoros e visuais. A justaposição de cenas, a confusão da reunião familiar ou o cruzamento de enredos eram ferramentas que prevíamos usar para falar da comunidade familiar separada do mundo enquanto metáfora desse mesmo mundo. Hoje, as ideias de reunião familiar e de partilha de um espaço comum ganham novos significados que confirmam e renovam a nossa sedução por esta pesquisa cénica.

Encaramos agora, com reconquistada importância, algumas ideias que começávamos já a desenvolver. Uma das mais importantes é o diálogo de elementos ritualísticos com a espontaneidade naturalista do retrato de um encontro de família. Como sublinhar essas atitudes compostas que sempre estão presentes nas reuniões familiares, mas que a passagem do tempo vai diluindo em gestos quotidianos: o canto, o movimento dos corpos, os gestos simbólicos? Com o objetivo de inventar uma tradição para esta família ficcional, temos trabalhado em adaptações livres de cantos tradicionais e militantes da coletânea *Noi siam le canterine antifasciste*, em que o Coro della Bassa Romagna divulga o reportório coral das mondadeiras de Lavezolla. Neste território musical encontramos muitos pontos de ligação com o canto coral do Sul de Portugal, mas também identificamos uma tradição musical que mistura a luta política e a dimensão familiar ou comunitária de um modo que pode ser entendido como universal. Tanto no plano dos poemas como da orquestração, iremos fazer um exercício de adaptação que permitirá inventarmos uma tradição própria desta família ficcional, que vive num tempo futuro indefinido embora próximo. Este trabalho musical terá depois desenvolvimentos de componente coreográfica que começaremos a desenvolver assim que seja possível regressar aos ensaios.

Tanto a cenografia como os figurinos eram já resultado de uma negociação poética com elementos da cultura popular tradicional, como a arquitetura rural ou a indumentária das trabalhadoras do campo. A dimensão visual da peça, a que crescerá o trabalho de iluminação ainda a desenvolver, buscará inspiração em elementos naturais e tradicionais. Projetando esta ficção no futuro, esta dimensão estética de ligação à terra e à tradição não se trata de um exercício de nostalgia ou de propormos atmosferas bucólicas. Trata-se antes de reivindicar conceitos como “tradição”, “família” ou “terra”, que são polissémicos, mas dos quais a retórica populista de extrema-direita tenta apropriar-se e tornar unívocos. Trata-se de imaginar que poderá ser precisamente no território mais fértil para a ascensão eleitoral dos populistas, as comunidades rurais empobrecidas, que poderá estar o potencial de memória e de experiência política para defender a democracia, dentro ou fora da lei. Se, como defende o historiador Federico Finchelstein, os populismos contemporâneos são “uma reação autoritária a uma prolongada crise de representação democrática”, então não será precisamente no território dos sub-representados - esses que os líderes populistas manipulam para

efeitos eleitorais, mas que continuam a oprimir com mecanismos de exploração - que podemos imaginar uma história de resistência violenta?

Virginia Woolf escreveu que o crescimento é abandonar ilusões e adotar novas ilusões. De certo modo, este período de confinamento de toda a equipa que participa da criação de “Catarina e a beleza de matar fascistas” foi um período de crescimento. Se as transformações aceleradas e globais que vivemos nos fazem abandonar algumas das ilusões a que tentávamos dar forma neste espetáculo, a necessidade de olharmos para o teatro que fazemos como uma forma coletiva de nos projetarmos no futuro faz-nos adotar novas a ilusões. As ilusões de hoje não são necessariamente melhores que as de ontem, mas são mais urgentes e desejadas. As linhas com que abro esta nota de intenções continuam atuais e absolutamente adequadas ao que teatros e festivais podem anunciar sobre este espetáculo que, muito em breve, recomeçaremos a ensaiar. Os detalhes, como nos diz Arundhati Roy, esses é que serão diferentes. Serão os do nosso tempo. E o nosso tempo mudou.

Tiago Rodrigues

Tiago Rodrigues desde que começou a trabalhar como ator, há 20 anos, Tiago Rodrigues tem sempre abordado o teatro como uma assembleia humana: um local onde as pessoas se encontram, como num café, para discutir as suas ideias e partilhar o seu tempo.

Cruzou-se pela primeira vez, quando ainda era estudante, em 1997, com a companhia tg STAN, confirmando o seu vínculo a ao trabalho colaborativo sem hierarquia. A liberdade que encontrou quando começou a trabalhar com este colectivo belga viria influenciar para sempre os seus trabalhos futuros.

Em 2003, co-fundou a companhia Mundo Perfeito com Magda Bizarro, na qual criou e apresentou cerca de 30 espetáculos em mais de 20 países, tornando-se uma presença regular em eventos como o Festival d'Automne à Paris, METEOR Festival na Noruega, Theaterformen na Alemanha, Festival TransAmériques no Canadá, kunstenfestivalsde-sarts na Bélgica, entre outros. Colaborou com um grande número de artistas portugueses e internacionais, como também coreógrafos e bailarinos. Foi, também, professor de teatro em várias escolas, nomeadamente a escola de dança belga PARTS, dirigida pela coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker, a escola suíça de artes performativas Manufacture e o projecto internacional École des Maîtres.

Paralelamente ao seu trabalho em teatro, escreveu argumentos para filmes e séries televisivas, artigos, poesia e ensaios. Com as suas peças mais recentes, obteve um reconhecimento internacional alargado e diversos prémios a nível nacional e internacional. Algumas das suas obras mais notáveis são *By Heart*, *António e Cleópatra*, *Bovary*, *Como ela morre* e a sua última criação *Sopro*, estreada no Festival d'Avignon 2017.

Quer combinado histórias reais com ficção, quer reescrevendo clássicos ou adaptando romances, o teatro de Tiago Rodrigues é profundamente enraizado na ideia de escrever para e com os atores, procurando a transformação poética da realidade usando as ferramentas teatrais. Essa aspiração é óbvia em projetos como a *Occupation Bastille*, a ocupação artística do *Théâtre de la Bastille* em Paris, por cerca de uma centena de artistas e espectadores que decorreu em 2016. Em 2018 foi galardoado com o XV Prémio Europa Realidades Teatrais. No mesmo ano, foi distinguido pela República Francesa com o título de Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras. Em 2019, foi o vencedor do Prémio Pessoa. Diretor artístico do Teatro Nacional D. Maria II desde 2015, Tiago Rodrigues tem sido um construtor de pontes entre cidades e países e, ao mesmo tempo, um anfitrião e um defensor de um teatro vivo. Em julho deste ano, Tiago Rodrigues foi anunciado como o futuro diretor do Festival d'Avignon.

Texto e encenação Tiago Rodrigues **Interpretação** António Fonseca, Beatriz Maia, Isabel Abreu, Marco Mendonça, Pedro Gil, Romeu Costa, Rui M. Silva, Sara Barros Leitão **Cenografia** F. Ribeiro **Figurinos** José António Tenente **Desenho de luz** Nuno Meira **Sonoplastia, desenho de som e música original** Pedro Costa **Coralidade e arranjos vocais** João Henriques **Voz off** Cláudio Castro, Nadezhda Bocharova, Paula Mora, Pedro Moldão **Apoio ao movimento** Sofia Dias, Vítor Roriz **Apoio em luta e armas** David Chan Cordeiro **Assistência de encenação** Margarida Bak Gordon **Direção de cena** Carlos Freitas **Ponto** Cristina Vidal direção cena André Pato **Direção técnica** Rui Simão **Operação luz** Gonçalo Morais **Operação som** João Pratas **Maquinaria** Miguel Carreto **Produção executiva** Joana Costa Santos, Rita Forjaz **Produção** Teatro Nacional D. Maria II **Coprodução** Wiener Festwochen, Emilia Romagna Teatro Fondazione, ThéâtedelaCité – CDN Toulouse Occitanie & Théâtre Garonne Scène européenne Toulouse, Festival d'Automne à Paris & Théâtre des Bouffes du Nord, Teatro di Roma – Teatro Nazionale, Comédie de Caen, Théâtre de Liège, Maison de la Culture d'Amiens, BIT Teatergarasjen, Le Trident – Scène-nationale de Cherbourg-en-Cotentin, Teatre Lliure, Centro Cultural Vila Flor, O Espaço do Tempo **Apoios** Almeida Garrett Wines, Cano Amarelo, Culturgest, Zouri Shoes **O espetáculo conta com músicas de** Hania Rani (Biesy e Now, Run), Joanna Brook (The Nymph Rising, Calling the Sailor), Laurel Halo (Rome Theme III e Hyphae) e Rosalía (De Plata) **Fotografia** Pedro Macedo **Agradecimentos** Magda Bizarro, Mariana Gomes, Rui Pina Coelho

Local auditório TAGV **Duração** aprox. 2h30 **M16**

€7

€5 < 25, estudante, > 65, comunidade UC, rede alumni UC, grupo ≥ 10, desempregado, profissional do espetáculo, parcerias

