

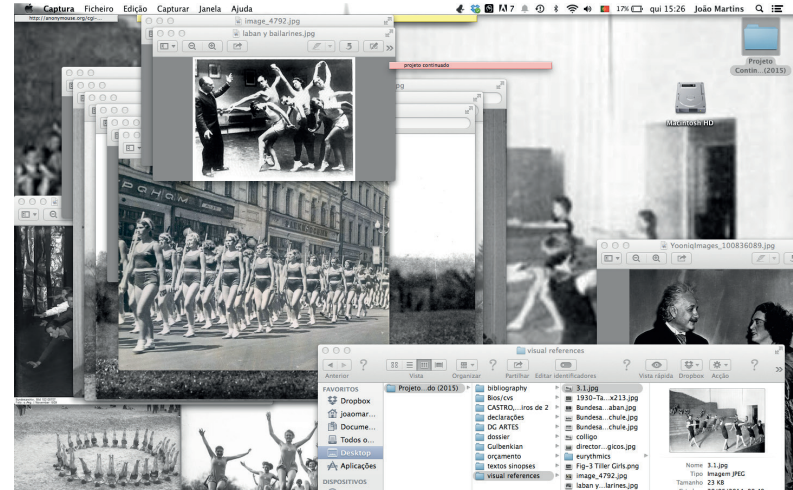
DANÇA
27, 28 FEVEREIRO 2015

projeto
continuado (2015)
de João dos Santos Martins

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest

De João dos Santos Martins **Em colaboração com** Ana Rita Teodoro, Clarissa Sacchelli, Daniel Pizamiglio, Filipe Pereira, Sabine Macher **Música de/a partir de** Simão Costa, Johannes Brahms, Nina Simone/James Rado/Gerome Ragni/Galt MacDermot, J.S. Bach, Johann Strauss, Claude Debussy, Madonna/Mirwais Ahmadzaï, Juan D'Arienzo, Matvei Blanter **Piano** Simão Costa **Luz em colaboração com** Ricardo Campos **Coreografias, exercícios e partituras de dança citados de, e/ou a partir de** Doris Humphrey, Loïe Fuller, Yvonne Rainer, Lisa Nelson, Jane Fonda, Rudolf von Laban, Ruth St. Denis, Simone Forti, Vsevolod Meyerhold, Jacques Dalcroze, Martha Graham, Tatsumi Hijikata, Trisha Brown, Ted Shawn, Isadora Duncan, José Limón, Oskar Schlemmer, Josephine Baker **Coreografia e performance** Ana Rita Teodoro, Clarissa Sacchelli, Daniel Pizamiglio, Filipe Pereira, João dos Santos Martins, Sabine Macher **Textos citados de** Isadora Duncan, Yvonne Rainer, Doris Humphrey **Excertos de vídeo** *Easy to Love* (1953) de Charles Walters, com coreografia de Busby Berkely, entrevista de Dick Cavett a Elsa Lanchester em *The Dick Cavett Show* (1970), demonstração de um exercício de Eúritmia por John Colman na Universidade de Wisconsin em 1966 **Registo vídeo** André Godinho **Registo fotográfico** José Carlos Duarte **Design gráfico** Lucas Odahara **Produção** Associação Parasita **Apoio à produção e difusão** Circular Associação Cultural **Coprodução** Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, Centro Cultural Vila Flor, CCN de Montpellier Languedoc-Roussillon no contexto do projeto Life Long Burning subsidiado pelo programa Cultura da União Europeia, Clarissa Sacchelli **Residências artísticas** CCN de Montpellier Languedoc-Roussillon, Centro de Criação de Candoso, EIRA, Musibéria, O Espaço do Tempo **Apoios** Câmara Municipal de Santarém/Teatro Sá da Bandeira **Agradecimentos** O Espaço do Tempo, Fundação Calouste Gulbenkian, Joana Sá, André e. Teodósio, David Barnabas, José Luís Neves, Jordann Santos, Manuel Martins



Sex 27, sáb 28 de fevereiro
21h30 · Palco do Grande Auditório · Duração: 2h15 · M12

“Nota: esta folha de sala não precisa de ser lida antes do espetáculo.”
Yvonne Rainer, in folha de sala de *Continuous Project – Altered Daily* (1970)

Autoentrevista

Onde e como começou o projeto?

“olá filipe,
como estás?
pensei em ti para um projeto que estou
agora a preparar, e gostava de saber qual
seria a tua disponibilidade para traba-
lhar entre novembro '14 e fevereiro '15.
diz-me tu primeiro quais são as possibi-
lidades e logo te conto mais.
um abraço,
joão”

O projeto começou com uma “ponde-
ração”. Eu estava em Bilbao, a orientar
uma *workshop* de Composição em Tempo
Real, e o João enviou-me um e-mail.
Além de se apresentar (porque naquela
altura não nos conhecíamos) e ques-
tionar sobre a minha disponibilidade,
perguntou-me: “Tens facilidade em
aprender coreografias?”. Eu ainda não
sabia qual seria a proposta de trabalho,
mas respondi que com treino e repeti-
ção daria conta.

Começou com um e-mail que pergun-
tava se eu teria facilidade em aprender
danças a partir de vídeos e se gostava de
correr. A peça chamava-se *Colligo*.

Não nos conhecíamos bem, quase nada.
Por e-mail: um anexo com a proposta
do projeto; no corpo, um texto do João
e um possível caminho inicial com uma
relação de vídeos do Youtube.

Começou no meu “computer” com um
e-mail, depois de uma frase muito forte
que o João me disse sem razão evidente,

no Centro Pompidou, e uma fotografia
que eu lhe dei para ter um objeto de
ligação com ele quando nos despedimos.

Foi há mais ou menos um ano.
Comecei a pensar um pouco antes.
Quería fazer uma peça sobre ritmo e
dança e a relação entre a eurtimia do
Jacques Dalcroze e a constituição da
dança moderna, sobre a forma como
a indução rítmica era utilizada não só
enquanto técnica para harmonização
de um coletivo, mas ao mesmo tempo,
como “processo de singularização de
subjetividade”, como diz Guattari no
Revolução Molecular. Interessava-me o
conflito ideológico entre as duas coisas.

Como é que se começa um trabalho com um e-mail convite?

Começa com um susto e, depois, com a
constatação de que aquilo me seduzia
pelo desafio. Dançar Isadora Duncan,
por exemplo. Permitir-se ser seduzido
é um passo importante, pensei. Depois
tivemos uma conversa via Skype e eu
falei mais sobre a minha formação.
O João entrevistava-me enquanto
bebia vinho branco. Lembro-me desses
detalhes porque era a primeira vez que
falava com ele. Lembro-me também que
ele estava em Berlim.
“Subject: Ponderação”.
“Subject: Proposta”.
Começas uma relação e comesas a
desenvolver uma ideia estando atento
às informações que circulam e que se
podem relacionar com o projeto, como
se abriesses uma pasta no cérebro e fosses
guardando e processando matéria.
“Começamos por aqui: link para vídeo 1/

Talvez passemos por aqui: link para
vídeo 2 / E por aqui: link para vídeo 3”.
“Resposta final: topo a tua proposta”.
Os primeiros dias de ensaio são de
escuta (e fala). Pouco a pouco vamos
criando uma pasta comum, que mais
tarde se materializa numa *dropbox*.
Seguimos.
Beijinhos e até mais,

A imagem do vosso projeto é justa- mente um ecrã de computador com várias pastas abertas. O computador foi um objeto primordial no estúdio de dança?

Aprendemos várias danças direta-
mente a partir de vídeos disponíveis
no Youtube. Nesse sentido, o computa-
dor foi mediador entre nós e as fontes
coreográficas de outros tempos.
Eu diria que estava muito presente, não
tanto pelo objeto em si, mas por aquilo
que possibilita em termos de acesso
à informação, sobretudo a arquivos,
vídeos, textos; o que nos permitiu ser
mais intuitivos nas conversas e acu-
mular mais informação e matéria. Isto
trazia um duplo sentimento, de clareza
e confusão. O que fazer com tudo isto?
Mas também foi um objeto chato. Dois
dos computadores não tinham bateria
incorporada e tinham de estar sempre
ligados à corrente. Às tantas ficávamos
imóveis, literalmente presos à ficha elé-
trica. Por outro lado, estávamos sempre
à procura de internet e a própria rede
coreografava a distribuição espacial do
grupo, sendo o *modem* o altar.

O que fizeram com toda a matéria? Começámos por fazer retrospectivas

de ensaios, que foram resultando em
listas sobre o processo de trabalho que
fomos arrumando cronologicamente.
A primeira apresentação pública,
passadas duas semanas de trabalho em
Montpellier, consistiu numa exposição
literal dos dias de trabalho e exemplifi-
cação de situações. Foi aí que começá-
mos a articular o enunciado do projeto,
apesar de não ter sido uma decisão
muito consciente. Queríamos fazer
apenas uma mostra informal das coisas
que realizámos, sem qualquer preo-
cupação estética. No entanto, quando
o público entrou na sala de ensaio foi
impossível manter o carácter informal
uma vez que se estabeleceu de imediato
uma relação convencional – com quarta
parede invisível, silêncios, olhares,
impostura, etc. Apesar de tudo, foi aí
que encontramos o registo do trabalho
e pensámos que poderíamos construí-lo
em consequência da retrospectiva do
processo. Infelizmente isto aconteceu
cedo demais, o que praticamente nos
impossibilitava de manter um processo
de pesquisa sem estar simultaneamente
a verificar a exequibilidade, pertinência
e interesse dos materiais.
Foi por isso que a determinada altura,
em Serpa, a Ana Rita sugeriu que, em
vez de fazermos uma lista com tudo
aquilo que fizemos e falámos, tentásse-
mos fazer uma lista com todas as coisas
que não fizemos nem falámos. Foi uma
decisão difícil, exatamente porque
alimentava o ceticismo do “o que fazer
com isto?”, e do “para quê?” No entanto,
retrospectivamente, foi uma decisão
importante que nos possibilitou deixar
de controlar tudo. A decisão seguinte

foi: fazer tudo o que não fizemos. Daí até tentarmos organizar os materiais entre arquivos/documentos, comentários e *performance*/dança foi outro passo.

Porque dizes tentaram?

Tentar no sentido de experimentar, porque estávamos a trabalhar com material muito multifacetado que nem sempre encaixava nesse modelo de arquivo-comentário-dança. Algumas danças podiam funcionar como comentário, por exemplo. Essa potência criou muitas dúvidas metodológicas entre ser fiel a uma ideia ou transformá-la. Foi um momento de grande impasse e esgotamento no grupo, combinado com uma residência sem água quente, aquecimento, internet e mobilidade restrita.

Podes dar um exemplo de um material multifacetado?

Por exemplo, a primeira dança – que nós chamamos de *Isadora I* e que apropriámos a partir de um vídeo da terceira geração da companhia *post-mortum* da Isadora Duncan nos EUA. Propusemos um ensaio como forma de operar aquela dança ao invés de a dançar. Isto servia, por um lado, para escapar a possíveis questões autorais e, por outro, para comentar o processo de aprendizagem e construção do corpo daquela dança.

Sentiste-te desafiado neste projeto?

Sim, diariamente, porém mais pelas condições materiais e periféricas do que pelas ideias centrais do projeto. O maior desafio foi desenhencilhar-me da minha postura no trabalho face a ideias pré-concebidas que trouxera. Os

primeiros períodos de residência foram bastante complicados. Para além de ter a boca cerrada que nem um túmulo, sentia-me com um ponto de interrogação gigante na testa, perdido no meio de tantas afirmações. Perante o caos, lá relativizei – mas já tinham passado dois meses, talvez. Outro desafio foi gerir o trabalho em grupo. Não me interessava trabalhar numa relação dual, mas de colaboração e misticidade autoral. Estava muito ansioso antes de encontrar o grupo e de compreender como é que as pessoas se entenderiam, se teriam alguma coisa para conversar entre elas, se teriam algum interesse nas coisas que eu propunha, se estariam dispostas a propor alguma coisa; ou a forma como se engajariam em ação e pensamento. Outro problema foi como orientar o trabalho já que, apesar do processo disperso autoralmente, eu ainda era o responsável por aquela união espaço-temporal de gente. Quando o Rui Horta (diretor do Espaço do Tempo) conheceu o grupo na passagem de ano em Montemor-o-Novo, disse-me ao ouvido: o teu grupo é muito humano! (LOL) Fiquei sem perceber se isso era coisa boa ou não.

Sentes-te livre?

Pergunta errada.

Este projeto transformou o teu corpo?

Se considerar o *workout* “*six pack in six weeks*” da Jillian Michaels como parte do projeto, sim. Também tive dores de cabeça e muitas insónias que coincidiam quase sempre com os dias em que nos sentávamos no estúdio de

manhã a pensar por longos períodos de tempo, o que também me deixava as pernas moídas do contato com o chão frio. Acredito que o meu cérebro tenha crescido ligeiramente. Em geral, na apropriação das danças a partir do vídeo sentia uma enorme frustração e uma sensação de estar errada. Embora no início do projeto tenhamos todos falado dos nossos percursos para sermos bailarinos, no final concluí que é a multiplicidade de percursos que transforma a dança em si. Eu achava estar tranquila, mas não. Na minha cabeça a “falta de técnica” era o elemento-diabo sempre que tentava reproduzir algo exterior ao que considerava meu. Foi aí que senti que o meu corpo mudou. Sinto-me bem com as suas capacidades técnicas e sinto que é em diálogo (batalha) constante com as minhas próprias convenções e expectativas que a alma sossega e o corpo dança. Fui um pouco pirosa agora!!! Posso ainda dizer que os exercícios que aprendi do José Limón alteraram a extensão lateral do meu tronco.

Este projeto transformou a tua Alma? Achas que o conceito de Alma foi substituído por outro?

Eu tenho a sensação que clarifiquei algumas coisas. O meu corpo é um bocado confuso, em geral. É um misto de energia espampanante e preguiça aguda. Uma professora de ballet disse-me uma vez que não percebia como é que eu, sendo tão descoordinado, conseguia fazer os exercícios. Depois estive noutra escola onde me tentaram corrigir, mas fui-me embora. Não sei...

o facto de partilhar experiências, sensações, formas de execução e *performance* obriga a clarificar coisas, pelo menos a falar sobre elas, a enunciá-las, e isso provoca um processo físico recíproco. Às vezes exemplificava coisas com o corpo mas depois via que a forma como era interpretado pelos outros não correspondia àquilo que eu pensava estar a executar. Aí surgia um problema com duas hipóteses: ou era eu que não estava a fazer o que pensava estar (ou como achava que o meu corpo era visível fora dele), ou então era o olhar e o corpo dos outros que não estavam treinados de forma a interpretar e incorporar as informações do meu. Comecei com algum receio sobre a minha capacidade/habilidade técnica. Sabia que o projeto exigia isso e que, além de um requisito, seria uma questão/matéria de trabalho. Nesse sentido, pensei que poderia ter uma postura mais experimental, algo como ser o corpo demonstrativo desse processo/experiência.

O que aconteceu com o teu corpo? Que emoções, acidentes e/ou provas?

Muitas emoções.
Stop feeling, bitch.
Feelings are facts.

Tiveste algum sonho com o projeto?

Não, mas sonhei durante o projeto. Entre outros, estava na Coreia do Sul e fui sequestrado por norte-coreanos para ser levado para Pyongyang. Entretanto desenvolvi uma relação erótica com o sequestrador. Sonhei que o público conversava comigo, enquanto eu dizia o texto da Doris Humphrey. O Daniel

sonhou com algo sobre o qual falámos no mesmo dia de conversa. Envolvia ejaculação precoce e muito sémen. Pergunto-me sobre a necessidade de falar sobre sexo aqui (ou em muitas outras vezes); algumas vezes parece-me forçar uma “liberdade”. Acho-me conservadora, talvez, ao fazer esse *comment*, mas também me pergunto mesmo o que isto adiciona aqui – posiciono-me no lugar de quem lê e assim, rápido, sem pensar, só me parece leviano. Vamos então repetir: sexo, sexo, sexo, sexo, ejaculação, sémen, sexo, sexo, pecado, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo, desejo sexual, nenhuma decência, segredo, *ain't got no sex*, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo.

Tiveste sexo com alguma pessoa do projeto?

– *Seriously????!* – aka Brendan Jordan. (Trouxe para cima essa pergunta, completa meu pensamento nessa ordem. Tudo bem?)

– Sim, mas não frequentemente.

– Não, mas como diz o provérbio, até ao lavar dos cestos é vindima.

Desejaste ter sexo com uma pessoa do projeto e como?

Lembro-me de falar sobre isso com a Rita e o Daniel numa viagem de Serpa para Lisboa. Desejava que a peça implicasse ativamente a fisicalidade do meu corpo, de uma forma extrema. Talvez por me sentir preguiçoso e mole. Alguém vai responder ou vamos continuar com a decência, o segredo e a moderação?

How did your relationships evolve?

Qual foi a tua sensação sobre os quartos e as camas ao longo das diferentes residências?

Sinto que tentámos mudar, cada vez mais, a disposição espacial dos móveis nos quartos e fui-me sentindo cada vez mais em casa. Agora estamos num quarto de hotel, espalhados por ele com os nossos computadores. Não mudámos os móveis de lugar, sinto-me em casa. Gosto de morar em todo o lado mas não me sinto bem sem luz nem sol no quarto. No princípio o espaço e os objetos picavam-me mas depois limaram-se os ferrões.

Qual é a tua dança preferida?

Acho que tenho dificuldade em escolher mas, continuando um pouco mais... preferência (e interesse) ganharam um novo significado para mim: não são parâmetros de escolha, nem carregam, por si só, potencial de articulação de pensamento – acho que fui confusa aqui no final... **Como te interessa? Por que preferes?** A minha dança preferida foi passar dias inteiros a falar, e os três dias em Serpa onde fizemos tudo o que não tínhamos feito.

Qual é ou foi a coisa mais difícil?

Articular a voz. *Ain't got no voice, or rather, no tuning.* Para mim o mais difícil era ficar de boca calada... *I wish I had been more silent.* Perceber; não perceber a língua de todos, ser dentro e fora mas mais fora do que dentro. E copiar pessoas mortas ou mais velhas como autoridades naturais. Eu pensava que

era muito perigoso copiar as gerações anteriores, principalmente as que pertenceram a um período fascista na Europa. Sentia-me confusa e misturada na sopa do horror. Mas ler Yvonne Rainer e atirar almofadas é um antídoto potente.

Se o projeto continuado fosse a Arca de Noé, que animal serias?

Um besouro ou um adorável cavalo. Uma questão de forma/encaixe. Quando era pequeno queria ir para a escola montado num elefante. Passava as manhãs de domingo a ver documentários da BBC. **Acho que estás a fugir da pergunta.** Não lembro quem, mas alguém disse que a Yvonne Rainer seria a girafa. Não percebo muito bem a metáfora. Talvez por ela ter um pescoço comprido e direito, que lhe dá um ar muito austero e pouco elegante. Eu acho a girafa super elegante. Eu queria ser a girafa, mas sinto-me um pouco mais pesada do que uma girafa. O Filipe diz que eu deveria ser uma baleia. Eu seria a girafa. Um mosquito que faz bzzzzzz.

Por falar em Yvonne Rainer, lembras-te do Projeto Continuado?

Não me lembro, mas acabámos de o fazer. O que é que queres dizer com “acabámos de o fazer”? Talvez ainda não tenha distância suficiente para me lembrar deste projeto; por agora, sinto-me mais na ação de “fazer”.

Era uma vez uma velha bruxa que vivia no meio da floresta com arbustos espinhosos e todos os dias falava e dançava como uma corrente de ar.

O que é que se continua neste projeto?

Lembram-se da Pina Bausch?

(Como diria o João: “não percebo o que estás a dizer.”)

Como dissemos antes, o projeto não tinha este nome inicialmente. Foi um pouco consequente, não só da idealização prévia ao trabalho, mas principalmente do lugar para onde se encaminhou. Em 2011, enquanto estudava em Montpellier, foi-nos proposto pelo Xavier Le Roy e Christophe Wavelet reinterpretar o *Continuous Project-Altered Daily* (1970) da Yvonne Rainer a partir de arquivos e dos seus próprios testemunhos, já que eles desenvolveram o mesmo trabalho nos anos 90 com o Quatuor Albrecht Knust. Esse processo foi muito transformador e definidor do meu percurso e já tinha tentado lidar com ele antes. O que mais me marcara fora a relação entre processo de trabalho e produto, que ali se encontravam em simbiose. Era uma forma de dar visibilidade ao labor da dança que se relacionava diretamente com questões de *performance* que podia articular com teorias de género e performatividade da Judith Butler, com as “Tecnologias do Eu” do Foucault, e de “coreografia social” no sentido adotado por Andrew Hewitt. No CP-AD a minha experiência foi de materialização das situações de discussão, ensaios, tomadas de posição e decisão, entre outros, num objeto estético. Na folha de sala da Yvonne Rainer, de 1970, ela dizia que, o facto dos ensaios se focarem na análise dos processos que decorrem num ensaio – como o aperfeiçoamento, a clarificação das ações, movimento, etc. – “enriquecia

as interações de trabalho no grupo”. Ou seja, as operações estéticas do CP-AD informavam os seus próprios modos de “fazer” e vice-versa. Isto pode parecer banal à primeira vista, como uma questão simplesmente formal e tautológica. No entanto, interessa-nos verificar a forma como “coreografias” *per-se* propõem modelos de interação que constroem modos de existência. Se pensarmos em dança enquanto *performance* e se pensarmos nessa relação enquanto incorporação e devir, podemos perguntar, “**se és aquilo que fazes, o que é que estás a fazer?**”

Estou a escrever.

Então podes ser um pincel atómico?

Todo o projeto continua, este em particular data de 2015. Perspetivando-o num espaço temporal alargado, começou em 1900, ou em data desconhecida. Sinto que o projeto pode funcionar como um dispositivo de acesso ao “corpo da dança”, onde tanto a ideia de Tempo como de História sem desfazem.

Em que sentido o coletivo está presente no projeto?

No sentido proibido. Para os maníacos da decifragem, *Projeto Continuado* (2015) também *stands for* P.C.

Como trabalharam?

Trabalharam muito e esqueceram 94% do resto do mundo.

Todas as decisões foram feitas em colectivo?

Muitas sim, *but not all*, (*if I try to write*

nao with the right accent on the a, the softwar sends me back to the first line)
WHY?

Gostarias de recomeçar?

Talvez no verão? No Brasil? Mas tenho dúvidas se conseguimos recomeçar; tenho a sensação que eu agora só consigo continuar. Preferia não o fazer. Não fazer poderia ser uma continuação. Mas, aqui, hoje, prefiro o sim ao não.

O consenso foi fundamental para a tomada de decisões?

Não, não. Mas conseguimos tomar decisões sem votação. A discussão foi fundamental nesse aspeto. Falar, escutar, fazer, refazer... e por vezes, algumas vezes, muitas vezes, surgiam conflitos. Nesses casos – cada caso foi um caso – passámos por momentos nos quais foi necessário voltar ao ponto zero, até decisões advindas do cansaço ou da necessidade inextinguível de evitar o controlo.

Quando é que sentes que estás a ter uma experiência coletiva?

E a comida como foi?

Acho que fiquei especialista em fazer alguns pratos. Salada de nabo, mexerica e abacate, por exemplo.

Algumas perguntas que não ousaste colocar?

Isto serve para quê? Sim, quando avançamos, trocamos as perguntas de fundo pelas perguntas mais técnicas ou de circunstância. “O que estás a fazer?” substitui “porque estás a fazer isso?”



Ana Rita Teodoro

Ana Rita Teodoro é mestra em Dança, Criação e *Performance* pelo CNDC de Angers e a Universidade Paris 8, desenvolveu como pesquisa a criação de uma *Anatomia Delirante*. O *butoh* de Tatsumi Hijikata tem sido uma das áreas de maior investimento, tendo recentemente recebido uma bolsa de “aperfeiçoamento artístico” da Fundação Calouste Gulbenkian para voltar ao Japão. Estudou o corpo através das disciplinas de anatomia, paleontologia e filosofia no c.e.m. com Sofia Neuparth, e o Chi Kung na Escola de Medicina Tradicional Chinesa de Lisboa. Criou as peças *MelTe*, *Orifice Paradis*, *Rêve d'Intestin*, *Assombro* e *Fantôme Méchant*. Colabora com diferentes artistas em projetos pontuais.

Clarissa Sacchelli

Clarissa Sacchelli é coreógrafa e dançarina, residente em São Paulo, Brasil. Como intérprete, trabalhou em companhias de dança e com diferentes coreógrafos. Recentemente atuou em trabalhos de Tino Sehgal (*Kiss*) e Eszter Salamon (*Reproduction*). Criou *Sem título* (2011), *Performance* (2012), *Isso é uma habitação* (2013) e *Isso não é um espetáculo* (2013/2014), em parceria com Cláudia Müller.

Daniel Pizamiglio

Daniel Pizamiglio nasceu em Fortaleza, Brasil, e trabalha em dança contemporânea desde 2008. Foi cocriador do espe-

táculo *Cavalos*, apresentado no Festival Panorama (2010, Rio de Janeiro). Desde 2012 vive em Lisboa e colabora com João Fiadeiro e o Atelier RE.AL. Do seu trabalho como intérprete destaca-se a participação no espetáculo de Cláudia Dias *Nem tudo o que fazemos tem de ser dito, nem tudo o que dizemos tem de ser feito* (2012, Lisboa), e colaborações com Andréa Bardawil, Cristina Maldonado.

Filipe Pereira

Filipe Pereira tem trabalhado como intérprete com Sofia Dias & Vítor Roriz e Martine Pisani. Como criador destaca as peças *HALE – estudo para um organismo artificial* (2012), uma colaboração com Aleksandra Osowicz, Helena Ramírez, Inês Campos e Matthieu Ehrlacher e *O que fica do que passa* (2013), em colaboração com Teresa Silva.

João dos Santos Martins

João dos Santos Martins trabalha como coreógrafo e intérprete desde 2008. Criou *Le Sacre du Printemps* (2013) com Min Kyoung Lee e *Masterpiece* (2014). Colaborou em *Tropa Fandanga* (2014) do Teatro Praga e *Retrospectiva* por Xavier Le Roy. É intérprete em *Monument 0 (Hunted by wars 1913-2013)* de Eszter Salamon.

Ricardo Campos

Ricardo Campos começou a trabalhar como técnico de luz em 1998 no Teatro Camões sob direção de Orlando Worm.

De 1999 a 2002 trabalhou nos Recreios da Amadora e D. João V e, desde então, é técnico residente no Teatro Municipal S. Luiz. Paralelamente assistiu Pedro Domingos em trabalhos dos Artistas Unidos e, desde 2011, assiste regularmente Daniel Worm D'Assumpção em apresentações de Patrícia Portela, Teatro Praga e John Romão. Foi ainda desenhador de luz em projetos de Frederico Corado, Carlos Tê, António Gonçalves, Nuno Artur Silva, e na exposição do Centro Espacial Europeu no Museu da Ciência Viva.

Sabine Macher

Sabine Macher nasceu na Alemanha Ocidental. É bailarina, escritora e fotógrafa, residente em Paris, França. Ela concebe projetos em que reforça as condições mínimas das artes performativas: um encontro no mesmo tempo e lugar por um período limitado, a fim de emitir e receber o que pode ser visto ou ouvido. Como bailarina tem trabalhado com uma ampla gama de coreógrafos franceses e diretores de teatro como Georges Appaix, Laurent Pichaud, Eleonore Didier, Mickaël Phélippeau, Xavier Leroy e Robert Cantarella.

Simão Costa

Simão Costa nasceu em 1979. Vive e trabalha em Lisboa. É compositor, pianista e criador de instrumentos/objetos/código informático. Dos trabalhos mais recentes destacam-se o π -ANO PRE-CAU·TION PER-CU·SSION ON SHORT CIRCUIT para piano solo e as

esculturas sonoras interativas C_vib. Tem colaborado com artistas de diversas áreas e práticas. O seu trabalho foi apresentado em Portugal, Espanha, França, Bélgica, Polónia, Holanda, Reino Unido, Grécia, Itália e Brasil.

Próximo espetáculo

Joel Silva

Geyser

Ciclo “Jazz +351”

Comissário: Pedro Costa



Jazz Qui 5 de março

Pequeno Auditório · 21h30 · Dur. 1h · M6

“Um dos grandes discos jazz editados em Portugal.”

Nuno Catarino, *Ípsilon*, crítica 4 estrelas ao álbum *Geyser*, 30.01.15

Próximo espetáculo de dança

Danza 220V

© Jaime Martinez



Dança Sáb 7 de março

Grande Auditório · 21h30 · Dur. 1h15 · M12

Com intérpretes premiados, que já passaram pelas companhias de Manolete e Joaquín Cortés, do Ballet Nacional de España e das melhores companhias de ballet, de dança contemporânea ou de flamenco, a música eletrónica de Artomatico e a voz castiça de uma *cantaora* de primeiro plano, *Danza 220V* é um espetáculo belíssimo que nos mostra os novos caminhos que o flamenco anda a percorrer.

Mais informações em www.culturgest.pt

Conselho de Administração

Presidente

Álvaro do Nascimento

Administradores

Miguel Lobo Antunes

Margarida Ferraz

Assessores

Dança

Gil Mendo

Teatro

Francisco Frazão

Arte Contemporânea

Miguel Wandschneider

Serviço Educativo

Raquel Ribeiro dos Santos

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

Publicações

Marta Cardoso

Rosário Sousa Machado

Atividades Comerciais

Catarina Carmona

Patrícia Blazquez

Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

Teresa Figueiredo

Direção Técnica

Paulo Prata Ramos

Direção de Cena e Luzes

Horácio Fernandes

Assistente de Direção Cenotécnica

José Manuel Rodrigues

Audiovisuais

Américo Firmino

(coordenador)

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

Inês Costa Dias

Maria Manuel Conceição

Estagiários:

Mariana Frazão

Pedro Escada

Edifício Sede da CGD

Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa, Piso 1

Tel: 21 790 51 55 - Fax: 21 848 39 03

culturgest@cgd.pt - www.culturgest.pt