

DANÇA

2, 3 DEZEMBRO 2016

manger (comer)

de Boris Charmatz

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest



Coreografia Boris Charmatz **Interpretação** Or Avishay, Matthieu Barbin, Alina Bilokon, Nuno Bizarro, Ashley Chen, Olga Dukhovnaya, Julien Gallée-Ferré, Christophe Ives, Maud Le Pladec, Filipe Lourenço, Mark Lorimer, Mani Mungai, Marlène Saldana **Desenho de luz** Yves Godin **Som** Olivier Renouf **Materiais sonoros** The Kills, Animal Collective, Daniel Johnston, Aesop Rock, Sexy Sushi, Arcangelo Corelli, Ludwig van Beethoven, Josquin des Prez, Morton Feldman, György Ligeti **Texto** *Le bonhomme de merde in L'Enregistré*, Christophe Tarkos **Produção executiva** Sandra Neuveut, Martina Hochmuth, Amélie-Anne Chapelain **Produção** Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne **Coprodução** Ruhrtriennale – International Festival of the Arts, Théâtre National de Bretagne – Rennes, Théâtre de la Ville et Festival d'Automne à Paris, steirischer herbst-Graz, Holland Festival-Amsterdam, Kunstenfestivaldesarts-Bruxelles, Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main **Agradecimentos** Alexandra Vincens, Imane Alguimaret, Marguerite Chassé, Noé Couderc, Lune Guidoni, Hypolite Tanguy, estudantes de P.A.R.T.S. (Bruxelas), Master-Studiengang Performance Studies (Universität d'Hambourg) **Estreia** Ruhrtriennale – International Festival of the Arts 2014

Sex 2, sáb 3 de dezembro

21h30 · Garagem da Culturagem · Duração: 1h · M12

Neste espetáculo não há lugares sentados e o público pode deslocar-se no espaço cénico.

A dança inventou a anorexia. Os maratonistas comem enquanto correm. Os prisioneiros fazem greve da fome. O ritual da refeição tende a desaparecer. Uma criança come a dançar. Danço de boca cheia. Tu comes deitado. Ela dorme em pé. Digerimos as informações. Levantamos a mesa e as cadeiras e a toalha. Imaginamos uma espécie de repasto em movimento, comemos tudo, comemos de tudo, todo o tempo. Somos uma orquestra em movimento, autoalimentada. A longa cadeia alimentar passa aceleradamente de braço em braço, a comida desaparece finalmente nos corpos. Há sempre alguma coisa a aproveitar dos restos. O cenário torna-se invisível, foi lambido até desaparecer. Coreografia dos sucos. A coreografia das pessoas torna-se também na coreografia dos alimentos que atravessam o espaço e o corpo por dentro. O essencial desapareceu goela abaixo. Não queremos morrer sufocados. Engolimos a mensagem sem a ler. Engolimos a realidade. Digerimos os conflitos. Eles comem em sentido lato. A realidade devorada.

Comer deitado... Dormir em pé Digerir as informações Dançar de boca cheia Cantar mastigando Mastigar a dançar Dançar a pensar a cantar a engolir Atacar o movimento a partir da boca Dos lábios Dos dedos que se chupam Dos pés que tocam a comida no chão Levantar a mesa As cadeiras A toalha Levantar o ritual da refeição Imaginar um jantar em movimento Uma refeição em movimento infinita Comer tudo De tudo Todo o tempo Longa cadeia alimentar que se despe Desaparecimento

do cenário Invisibilidade do essencial que fugiu pela goela abaixo Não morrer sufocado Greve da fome Corpo-objeto-de-greve Engolir a mensagem Ingerir a realidade Digerir os conflitos engolindo a realidade Realidade engolida Criança a dançar a comer Orquestra humana autoalimentada Dar uma guloseima ao outro para ele continuar a mexer-se Dança do palato Dos dentes Da língua e sobretudo sem fim...

comemos deitados dormimos em pé digerimos as informações dançamos de boca cheia cantamos a mastigar mastigamos a andar dançamos a pensar a cantar a engolir atacamos o movimento a partir da boca dos lábios dos dedos que chupamos dos pés que tocam na comida no chão a dança é do palato a dança é dos dentes a dança é da língua levantamos a mesa e as cadeiras e a toalha levantamos o ritual da refeição imaginamos uma espécie de refeição em movimento comemos tudo comemos de tudo todo o tempo longa cadeia alimentar passada de braço em braço a comida desaparece nos corpos o cenário torna-se invisível a coreografia das pessoas torna-se também a coreografia dos alimentos que atravessam o espaço e depois o corpo pelo interior

o essencial fugiu pela goela abaixo não queremos morrer sufocados fazemos a greve da fome o nosso corpo torna-se um objeto de greve engolimos a mensagem engolimos a realidade digerimos os conflitos uma criança come a dançar

Boris Charmatz, *Notas*

Encruzilhada por onde passam voz, respiração, palavras, saliva, a boca é um lugar de circulação em que o interior e o exterior, o eu e a alteridade, se encontram, se saboreiam, avaliam, trocam e ingerem. Pegando nesta metáfora como estímulo coreográfico, Boris Charmatz delimita um campo geral da oralidade: massa mastigada, engolida, a matéria física transforma-se numa mistura fecunda. Empanturra, canta-se, saboreia-se, mistura-se, irradia de boca em boca até invadir todo o espaço. Neste movimento contínuo de ingestão, surgem melodias mastigadas, quadros de carne, esculturas de voz, de comida, de pele, esboçando um horizonte coletivo e sensual. Na fronteira entre uma instalação em movimento e um objeto sonoro indeterminado, *manger* é uma “realidade devorada”, uma utopia engolida: uma lenta digestão do mundo.

Gilles Amalvi, Festival d'Automne-Théâtre de la Ville-Paris

Entrevista dada por Boris Charmatz a Gilles Amalvi, durante o processo de criação

***manger* é uma peça em que pensas há bastante tempo, mas os seus contornos e ângulos de abordagem foram mudando. Neste momento já alcançou uma forma “estável” na tua ideia?**

É uma peça que passou por várias fases: tive que digerir as questões que levanta e estou a tentar articulá-las entre si com grande precisão. Escrevi um texto que corresponde a um certo momento da reflexão – mas é ainda muito aberto, percorre o conjunto de problemáticas que eu gostaria de tratar. De momento, não consigo ainda ter uma ideia clara de qual vai ser o aspeto final da peça. Penso que será provavelmente uma peça mais complexa, mais contida e menos conflituosa do que as anteriores. Quando começámos a ensaiar o *enfant*, da primeira vez que transportámos de um lado para o outro uma criança que se deixou manipular, eu disse para mim próprio: “Isto é bom, vejo o que precisamos de fazer”. Neste caso ainda não atingi esse ponto de clareza, mas espero que os ensaios me permitam condensar este espectro vasto de ideias. De qualquer modo, em relação ao início, algumas das minhas obsessões tornaram-se mais definidas e outras foram abandonadas. Por exemplo: tinha ideia de um espetáculo com um número muito grande de bailarinos e, simultaneamente, a ideia do espetáculo combinando dança e comida. As duas ideias separaram-se: agora estou focado na ideia de “comer / dançar”, e deixei

para mais tarde a ideia de trabalhar com 100 bailarinos ou mais. Essa outra ideia poderia ser uma espécie de *Levéé des conflits* para 100 bailarinos, quer dizer, consistiria em gerir o caos de cem pessoas a fazerem cem gestos ao mesmo tempo... O que daria 10.000 gestos.

Uma ideia inicial importante era a dimensão “pouco espetacular” da ação de comer, de mastigar. Esta linha de pensamento ainda persiste?

Sem dúvida. A criação, como a vejo agora, vai cada vez mais na direção de uma espécie de desaparecimento: tratar a comida do ponto de vista de a engolir, de a fazer desaparecer. Mas ao mesmo tempo isso exige uma construção muito apurada, muito distante do princípio um pouco rude que eu tinha à partida e que era tratar “em massa” um grande número de bailarinos. Para abordar a dimensão do desaparecimento, a dimensão do bloqueamento, do impedimento – de falar, de dançar – preciso de encontrar mecanismos subtis e precisos, na fronteira da invisibilidade... Também para não me limitar a exibir perante os espectadores um corpo em processo de ingestão.

Evocaste *Levéé des conflits* e *enfant*, duas peças tuas anteriores que têm ligações entre si – explícitas ou subterrâneas. Esta nova criação implica novas ligações com alguns dos princípios que emergiram daquelas duas peças?

Sim, realmente acho que há em mim uma obsessão com a relação entre as peças, os ecos, as correspondências.

Em relação a *manger*, tenho na ideia alguns mecanismos que vão mais no sentido de *enfant* e outros que vão mais no sentido de *Levée des conflits*. Esta peça não é nem uma síntese nem a conclusão de uma trilogia, mas acho que aquelas duas peças continham alguns princípios que correspondem a dois tipos de desejo, dois modos de construir uma dança, que aqui talvez encontrem uma forma de se misturar.

Há outra peça cuja influência sinto aqui. Na fase inicial do trabalho estava concentrado no que seria uma coreografia de bocas, mãos – e pés também, na medida em que o palco é uma espécie de “mesa”. Vai provavelmente ser uma coreografia muito perto do chão, com momentos de distensão, inércia, um certo abandono. Estranhamente, ao trabalhar sobre este material, voltaram-me imagens de uma peça mais antiga, *Herses*. É uma peça estruturada mais ou menos explicitamente em torno da relação natureza / par / comunidade, correspondendo às utopias da *fusão*. *Herses* tem uma gestualidade bastante «abandonada», jogando entre a presença e a ausência. Basicamente, comer (*manger*) é uma ação muito concreta, mas talvez aqueles que a realizam estejam só metade lá – não totalmente presentes para si próprios. Não há nada de conclusivo na forma como comemos, é antes uma forma de meia ausência, uma personagem fantasmagórica. Talvez devido ao facto de estar dividida entre duas ações: meio a comer, meio a dançar.

Gostava que houvesse muito poucos momentos na peça com apenas uma

coisa para ver ao mesmo tempo. A partir de indivíduos dispersos ou grupos, poderia emergir um par que retomaria a matriz de um duo de *Herses*, mas a comer – um pouco a ideia de que se pode fazer o que se quiser, desde que seja *enquanto se come*, ou seja, conservando esta incógnita da equação, este parâmetro estranho.

A propósito de “parâmetro estranho”: se pensarmos do ponto de vista estrito da dança, a comida é uma dificuldade, ocupa as mãos e depois, durante a digestão, ocupa o corpo. Tenho a impressão que tu sentes a necessidade de impor uma restrição, uma dificuldade, como força motriz da coreografia. Uma forma de “bloquear” o que a dança pode ter de fácil, de evidente...

Sim, é verdade. A questão para mim é saber o que é que paralelamente isso cria. Essa dificuldade provocada pela comida não tem valor se não permitir gerar outra coisa. Por exemplo: dançar com uma criança nos braços é difícil mas gera movimentos que não seriam possíveis doutro modo. Com a comida ficamos ainda mais próximos do chão. Não sei porquê, mas recentemente tenho-me lembrado do diário de Pontomo, um pintor maneirista do século dezasseis, que escreveu um diário extremamente terra-a-terra, completamente centrado na comida. Quase não fala de pintura, só do que come – uma espécie de economia geral do que ingere. Não contém nenhum sentimento, nenhum afeto. Pode-se ler quase como uma espécie de manifesto materialista.

Na dança, pouco passa pela boca, que serve sobretudo para respirar. Tenta-se conservá-la fechada, por convenção “estética”. Sem ir até às “máscaras” impessoais da dança moderna, ou ao contrário, aos “esgares” da dança expressionista alemã, pode-se dizer que raramente a boca é um ponto de partida do movimento. Pessoalmente, gosto muito da relação dedo / boca, dá-me vontade de criar movimento. A coreografia de toda a peça está ligada à boca, inventa uma relação de distância e proximidade com a boca. Um pouco como *Levée des conflits* começa pelo gesto de esfregar o chão de forma circular, esta peça nasce numa relação entre mão, comida e boca. É a matriz que pode fazer nascer outras maneiras de comer – e de dançar.

Dirias que «o que isso gera» se situa mais do ponto de vista «plástico», ou ao nível geral do processo? Quer dizer, mais do lado da imagem ou do movimento?

Diria que globalmente as coisas se decidem mais do lado do informe e do processo. No caso da própria comida, tenho em mente exemplos de comida «amorfa», no sentido de uma oposição entre concreto e abstrato. Fizemos ótimas experiências com folhas de papel. Contrariamente às cenouras e às saladas, as folhas não fazem engordar, não sujam. Não se imagina necessariamente que as vamos comer. Em absoluto, poderia facilmente trabalhar apenas com esse material.



© Benjamin Boar

A vantagem dessas folhas é ativar a boca, a ação de comer, esvaziando-a ao mesmo tempo da imagem ligada à comida – ao aspeto «grande farrá». Sim, passamos quase para o nível da metáfora. Comer é uma forma real de digerir – no fundo, como a dança, que é uma forma de digerir gestos, atitudes. São folhas brancas – não folhas impressas com um texto que comeríamos ao lê-lo, embora essa ideia em si fosse interessante... Mas efetivamente, isto introduz uma deslocação. Ao mesmo tempo eu fiz também experiências com outros tipos de comidas «neutras», como por exemplo o algodão doce, que está ligado a uma ideia festiva, feirante, mas no fundo é só uma matéria com a consistência do algodão, que se pode esculpir. Podem engolir-se grandes quantidades; e não fica quase nada na boca. Mas é um alimento muito mau para os dentes e para a saúde – é só açúcar. Senão, eu podia ter imaginado nuvens de algodão doce. E esta peça aborda a questão do desejo, do sabor: a primeira vez que se propõe frango assado, ou algodão doce, tudo bem. Mas à segunda ou terceira vez torna-se enjoativo.

Isso põe uma questão interessante quanto ao processo de trabalho – ao processo coletivo e às tomadas de decisão do coreógrafo: discutiste com os bailarinos o que eles tinham vontade de comer e a ideia de comer do chão e de trocarem comida entre si... Porque a comida toca em tabus... Sim, discutimos isso. Há bailarinos que não entram nesta peça por essa razão. Levantam-se questões de higiene,

de dieta, de equilíbrio alimentar, de partilha... Podemos ser oito a morder a mesma maçã? A comer do chão? São questões de cultura e de escolha individual. Para mim, a dialética é que eu desejo que seja uma verdadeira peça de grupo e, ao mesmo tempo, gostava que fosse menos «coletivo-anônimo». No *enfant*, há verdadeiras relações entre adultos e crianças do ponto de vista individual, mas passamos todos pelos mesmos estados, pelos mesmos movimentos. Aqui, gostava que as coisas fossem claramente diferenciadas. O jogo entre o individual e o coletivo será mais complexo que nas minhas peças anteriores. A solução formal que estou a tentar desenvolver é ter uma espécie de «ruído»: uma matéria geral que funciona sobre a acumulação de «comer / cantar / dançar». O mecanismo coletivo seria trabalhar sobre uma espécie de massa – o ruído branco do espetáculo. E desta matéria, do interior desta colmeia, desta nuvem, extrair singularidades, fazer aparecer pessoas. Fazer *zoom* sobre este material com apoio da luz, do som, da dança. Por exemplo: neste *continuum* de dança, de ingestão e de canto, uma pessoa poderia parar de comer – como se fizesse greve da fome. Como é que isso joga, o que é que produz? Gostava de encontrar uma forma de integrar a *rejeição*. Como um modo de passar do «cantar / comer / dançar» todos juntos ao abandono de um destes termos: encontrar um mecanismo de forma a relançá-lo. Mas tudo isto, numa dinâmica de *continuum*. Os *zooms* devem ser quase «orgânicos», nascer do próprio

ruído – não como imagens, sequências ou «cenas».

Portanto a comida pode tornar-se autónoma a ponto de criar um “ambiente”?

O que é certo, é que haverá uma coreografia dos alimentos e uma coreografia das pessoas – combinando ambas. Ao mesmo tempo, o destino da «coreografia dos alimentos» é desaparecer na dos corpos: ser ingerida. É também uma forma de resolução radical da questão dos ambientes cénicos «auto organizados». Devemos deixá-los viver, arrumá-los, limpar a cena? Aqui, o princípio é fazê-los desaparecer por ingestão. Depois, tudo depende das quantidades: se houver uma enorme quantidade de alimentos, não podemos comer tudo. Aliás, fizemos uma tentativa nesse sentido: produzir uma espécie de tsunami de comida, uma pilha gigante de tudo – batatas fritas, sandes, pão, frutos, legumes; um monte que se manipula, que se faz rolar sempre a comer. Dessa forma, do ponto de vista do imaginário, esta pilha de comida cria de certa forma uma ideia de desperdício, dejetos, e também de excesso, de esbanjamento. Mas o que me interessa é a produção de um ecossistema que se resolva por si: comemos-lo todo ao deslocá-lo, e isso dá-nos energia para o deslocar...

Trata-se de uma pista – um pouco utópica – mas que não resolve por si só todas as questões que o espetáculo levanta. Não podemos fazer mais *do que isso*. É preciso que se articule com o resto, e que se transforme. Foi aliás por essa razão que a ideia de estreiar

este espetáculo em Essen, no Ruhr, me pareceu importante.

Em Essen? Esta peça sobre a comida vai estreiar em Essen? (risos; em alemão, *essen* significa comer, *manger*).

Bem, na verdade a estreia será em Bochum, que é mesmo ao lado. É verdade que *Essen* é um dos títulos que me passaram pela cabeça. Mas, sobretudo, o Ruhr, antiga região mineira, constitui uma espécie de símbolo da transformação: o mineral extraído da terra e depois transformado em metal... Sem contar que toda esta região é ela própria alvo de um vasto processo de transformação: reinvestiu-se muitos nos espaços industriais, nomeadamente para se transformarem em espaços culturais. Gosto muito da ideia de participar nesta transformação.

Um outro elemento “novo” que referes acima é a presença do “canto”. Como surgiu a ideia de usar a voz?

No *enfant*, tínhamos trabalhado com mini cânones e era um elemento que eu tinha vontade de retomar e de desenvolver. Em *Levéé des conflits*, os movimentos já eram construídos em forma de cânone – mas sem voz. Treze pessoas podem fazer coisas interessantes em cânone. Não tenho intensão de trabalhar sobre uma estética particular – o cânone medieval ou outro – mas antes de adotá-lo como princípio geral do canto – podendo incluir ruído, música contemporânea, pop... Este cânone poderia começar por algumas vozes até abarcar todos os corpos em presença e não parar mais...

Há qualquer coisa de empreendimento globalizante na tua abordagem da dança: obra coreográfica integrando uma dimensão «retrospectiva», instalação plástica autoproduzida e autodissolvida, peça sonora... Isso corresponde a uma dimensão «museu da dança» que se está a desenvolver no teu trabalho?

É possível. *Levée des conflits, enfant* ou esta peça vão nessa direção. Ao mesmo tempo, eu sempre tentei enquadrar as minhas peças em parâmetros muito estritos no interior dos quais pudesse fazer o que quisesse: *A bras-le-corps* é um quadrado de cadeiras muito restrito que nos permite reequacionar todos os nossos gestos do conservatório. Mas estas três últimas peças são efetivamente peças «grandes», desenhadas em grandes pinceladas, decididas rapidamente. Ao mesmo tempo, sendo sem dúvida as peças mais «espetaculares» (vistas por mais pessoas, dançadas por mais bailarinos), este elemento «mais» é contrabalançado por um elemento «menos». São um pouco como «monumentos efémeros do visível».

Desta vez, a comida no palco é uma grande incógnita – que arrasta outras incógnitas – ainda que, em absoluto, eu pudesse contentar-me em fazer uma *Levée des conflits* a comer e a cantar. A ideia é fazer um objeto plástico sonoro, coreográfico, mas invadido por várias camadas de ruído. Resta saber como conjugar estas camadas de modo que o ruído de uma não invada as outras. Como resolver, por exemplo, a fricção entre a ideia do tsunami de comida e a ideia, mais abstrata, das folhas?

É um pouco como se a «moldura ampla» que te permite trabalhar se alargasse cada vez mais. Começámos por falar da ideia de «gerar» um caos de 100 bailarinos. Não se tratará no fundo disso: poder absorver tudo, conseguindo enquadrar o caos que esse «tudo» engendra?

Sim, e é também a ideia de não começar por «criar o vazio», como é hábito, muitas vezes, na dança. Não partir de um belo estúdio vazio em que o gesto respira, mas, em vez disso, trabalhar a massa. Aperfeiçoar o conteúdo da moldura «comer, cantar, mexer-se», escavar o interior, como uma escultura. Do interior do caos, do excesso, fazer emergir um guarda-joias, uma coisa complexa e fina... acho que é essa a ideia.

Novembro de 2013

© Ursula Kaufmann



Boris Charmatz

Bailarino, coreógrafo e diretor do Musée de la danse, Boris Charmatz submete a dança a constrangimentos formais que redefinem o campo das suas possibilidades. A cena serve-lhe de rascunho, onde vai lançando conceitos e concentrados orgânicos, a fim de observar as reações químicas, as intensidades e as tensões que resultam do seu encontro. Desde *Aatt enen tionon* (1996) até *danse de nuit* (2016), assinou uma série de peças que fizeram época, em paralelo com a sua atividade de intérprete e de improvisador (recentemente com Médéric Collignon, Anne Teresa De Keersmaeker e Tino Sehgal).

Artista associado da edição 2011 do Festival d'Avignon, Boris Charmatz cria, para a Cour d'honneur du Palais des Papes, *enfant*, peça para 26 crianças e 9 bailarinos, e propõe *Une école d'art*, um projeto Musée de la danse – Festival d'Avignon. Convidado do MoMA (Nova Iorque) em 2013, propõe *Musée de la danse: Three Collective Gestures*, pro-

jeto realizado em três partes e visível durante três semanas nos espaços do museu. Depois de um primeiro convite em 2012, Boris Charmatz voltou em 2015 à Tate Modern (Londres) com o projeto *If Tate Modern was Musée de la danse?* integrando versões inéditas dos projetos coreográficos *À bras-le-corps*, *Levée des conflits, manger*, *Roman Photo*, *expo zéro* e *20 danseurs pour le XXe siècle*. No mesmo ano, abre a temporada de dança da Opéra national de Paris com *20 danseurs pour le XXe siècle* e convida 20 bailarinos do Ballet a interpretar solos do século passado nos espaços públicos do Palais Garnier. No domingo 15 de maio de 2016, apresenta em Rennes a segunda edição de *Fous de danse*, um convite à vivência da dança sob todas as suas formas e através de todas as práticas, do meio-dia à meia-noite.

A partir de setembro de 2017, Boris Charmatz será igualmente artista associado do Volksbühne, Berlim.

É autor de várias obras escritas: *Entretenir / à propos d'une danse contemporaine* (Centre national de la danse / Les presses du réel / 2003) em coautoria com Isabelle Launay, «*Je suis une école*» (2009, Editions Les Prairies Ordinaires), obra que relata a aventura que foi *Bocal*, e *Emails 2009-2010* (2013, ed. Les presses du réel em parceria com o Musée de la danse) em coautoria com Jérôme Bel.

Yves Godin

Criador de luz, defende uma ideia de transversalidade e concentra o seu

trabalho na percepção do espaço e do tempo de forma concreta, criando luzes móveis e físicas. Trabalha principalmente com coreógrafos, como Vincent Dupont, Olivia Grandville, Alain Buffard ou Rachid Ouramdane, e também com o encenador Pascal Rambert.

Paralelamente, concebe instalações e performances em que a luz é central. Colabora com Boris Charmatz desde 1994 em todas as suas criações e em projetos do Musée de la danse, como o evento *étrangler le temps* ou *expo zéro*, um projeto de exposição sem obras.



Or Avishay

Bailarina e coreógrafa israelita, diplomada pela Theater School of Amsterdam, onde colaborou com inúmeros artistas. Em 2010 é coautora, com Ingrid Berger-Myhre, de *Headphone concert performance*. Em 2012 cria *World's end and* e colabora com Donald Byrd, Kenzo Kusuda e o coletivo Augustin – composto por Marie Andersson, Birgitte Lundtoft, Clea Onori e Ayelet Yekutieli – com quem

continua a trabalhar. É intérprete nas criações de Boris Charmatz *Levée des conflits, enfant e manger*; e também na criação de Sigal Bergman *Seharhoret*.



© Smith

Matthieu Barbin

Tem participado em trabalhos de, entre outros, Jean-Claude Gallota, Gerard and Kelly, Boris Charmatz, The UPSBD, Marlène Saldana / Jonathan Drilllet.

A convite de Hortense Archambault e Vincent Baudrier, participa no grupo de pesquisa KADMOS, no âmbito do Festival d'Avignon 2013. Colabora com o coreógrafo Boris Charmatz, interpretando peças como *Levée des conflits, enfant e manger*. Participa também nas duas retrospectivas do artista no MoMA de Nova Iorque, *Three collective gestures*, e na TATE Modern de Londres, *If TATE Modern was Musée de la danse*.

Em 2016, foi convidado por Lafayette Anticipation a criar um objeto visual, *CAVERN*, baseado no vocabulário da dança, do cinema e da arquitetura, em colaboração com Alix Eynaudi e Louise Hémon.

Atualmente está a criar a sua primeira peça, em coautoria com Smith, intitulada *TRAUM: Le paradoxe de V*.

Alina Bilokon

Iniciou a formação artística em 1992, na Escola de Artes Coreográficas Sonechko, na Ucrânia. Em 2005 mudou-se para Portugal, onde continuou a estudar dança através de seminários e workshops. Em 2010 completou a Licenciatura da Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa e iniciou os dois anos do Programa de Estudo e Criação Coreográfica – PEPC, do Forum Dança.

Em 2012 Alina Bilokon fundou com Léa Rault, em França, a estrutura PILOT FISHES, para produzir os seus projetos de colaboração e individuais: *mannered* (2012), solo de Alina Bilokon; *as unidades mínimas do sensível* (2013), trio de Alina Bilokon, Léa Rault e Urândia Aragão; *Our Pop Song Will Never Be Popular* (2014), dueto de Alina Bilokon e Léa Rault; *TYJ* (2015), de



Alina Bilokon e Léa Rault, com Jérémy Rouault. Como intérprete, colaborou com Ana Borralho & João Galante, Mariana Tengner Barros, Miguel Pereira, Loïc Touzé, Paula Rosolen e Boris Charmatz.



Nuno Bizarro

Bailarino, coreógrafo e pedagogo de origem portuguesa, formou-se nos cursos do Ballet Gulbenkian (Lisboa) e com artistas como Mark Tompkins, Lisa Nelson, Simone Forti ou Steve Paxton, com quem destaca a prática de técnicas contemporâneas, da improvisação e de diversos métodos somáticos. Nos anos 1990 funda, com João Fiadeiro e Luciana Fina, Re.Al e Lab., lugar de apresentação de criações pluridisciplinares, e é intérprete de Vera Mantero, Meg Stuart, Jennifer Lacey, Xavier Le Roy, Mathilde Monnier, Rachid Ouramdane, Deborah Hay e Emmanuelle Huynh, entre outros. É autor das peças *Revolver*, *Stand By e histoire de...*, com Agnieszka Ryszkiewicz. É intérprete das peças de Boris Charmatz *Con forts fleuve, héâtre-*

-*élévision, Quintette cercle, Levée des conflits e enfant.*



Ashley Chen

Bailarino e coreógrafo formado em dança pelo Conservatoire National Supérieur de Danse de Paris. Inicia a carreira de bailarino trabalhando com Thomas Duchatelet. Em 1999, passa a integrar a companhia Cunningham e em 2004 o Ballet de l'Opéra de Lyon. Desde 2005, colabora com diversos coreógrafos, como John Scott, Michael Clark, Philippe Decouflé, Jean-Luc Ducourt e Michèle Anne De Mey, e desenvolve também os seus próprios projetos.

É intérprete de Boris Charmatz nas peças *Levée des conflits, 50 ans de danse, Flip Book* e no projeto do Musée de la danse *20 danseurs pour le XXe siècle*, apresentado em Rennes, Nova Iorque e Berlim.

Olga Dukhovnaya

Estudou dança na P.A.R.T.S., em Bruxelas. Entre 2006 e 2010, trabalhou

em Moscovo, desenvolvendo os seus próprios projetos em colaboração com arquiteto e artista de vídeo Konstantin Lipatov. Durante esse período, deu também aulas de movimento e composição para atores na Universidade Russa de Artes Teatrais e para bailarinos na escola de dança TSEKH. Em 2009, recebeu a bolsa DanceWeb do ImpulsTanz Festival / Viena. Desde 2010, trabalha como intérprete com Boris Charmatz (*Levée des conflits, Flip book, enfant, manger, Aatt enen tionon, danse de nuit*). E desde 2012, com a coreógrafa francesa Maud Le Pladec,



na criação *Democracy and Concrete*. Em 2012, iniciou o Mestrado em Dança do CNDC Angers (em parceria com a Universidade Paris 8), em cujo âmbito criou KOROWOD.

Julien Gallée-Ferré

Bailarino, formou-se na Ecole Nationale Supérieure de Danse de Marseille, no Conservatoire Supérieur de Lyon e no Centre Chorégraphique National de

Montpellier. É intérprete de trabalhos de Corinne Garcia, Bertrand Davy, Herman Diephuis, Salia Sanou, Alain Michard, Mathilde Monnier, Loïc Touzé, Latifa Laâbissi, Ayelen Parolin, Maud Le Pladec e Yves-Noël Genod. Realizou as curtas-metragens *Entre-temps* (2010, disponível na internet) e *Sommeil* (2014). Participou também



numa curta-metragem de Sarah Lasry, *Les voix volées*, como ator/bailarino, e na longa-metragem de Alain Michard, *Clandestine* (2014). Desde 2010, participou nas criações de Boris Charmatz *Levée des conflits e enfant*.

Christophe Ives

Formou-se em dança no Conservatoire National Supérieur de Paris. Desde 1997, participa em trabalhos de artistas singulares, como Lluís Ayet, Joanne Leighton, Edouard Levé, Daniel Larrieu, Fanny de Chaillé, Philippe Ramette, Martine Pisani, Alain Buffard, Herman Diephuis, Thomas Baeur, Vera Mantero, Christian Rizzo, Emmanuelle Huynh e Ulla Von



Brandenberg. Cria *Les Communs* (2013), *structure et forme*, para o Conservatoire de Montreuil (2014) e *Là et maintenant*, para o LFTP de Montreuil (2016).

É intérprete das criações de Boris Charmatz *Herses une lente introduction, Otomo, Flip Book, Levée des conflits e manger*.

Maud Le Pladec

Bailarina e coreógrafa formada pelo CCN de Montpellier, intérprete de peças de Emmanuelle Vo Dinh, Loïc Touzé, Latifa Laâbissi, Georges Appaix,



Mathilde Monnier, Herman Diephuis, Mette Ingvartsen e Boris Charmatz. Desde 2010, desenvolve os seus próprios projetos em forma de ciclos, nomeadamente sobre as obras musicais do compositor Fausto Romitelli (*Professor, Poetry*) e dos compositores fundadores de Bang on a can all stars (*Ominous Funk, Democracy, Concrete*). Nos últimos dois anos colaborou na criação das óperas *Xerse / Cavalli-Lully* – Opéra de Lille (encenação de Guy Cassiers; direção musical de Emmanuelle Haïm), *Eliogabalo / Cavall* – Opéra National de Paris (encenação de Thomas Jolly; direção musical de Leonardo Garcia Alarcon). A partir de 2017 será a nova diretora do CCN d'Orléans, sucedendo a Josef Nadj.



Mark Lorimer

Bailarino, coreógrafo e pedagogo de origem inglesa, formou-se na London Contemporary Dance School e colaborou, entre outros, com The Featherstonehaughs, dirigido por Lea Anderson, Michèle Anne De Mey, Frank

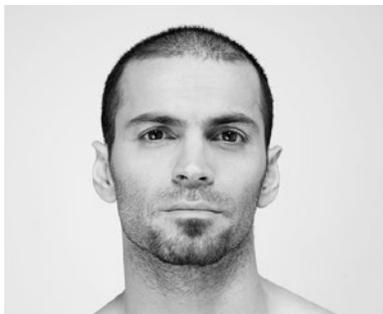
Bock, Simon Vincenzi, Mia Lawrence, Deborah Hay, Jonathan Burrows e Alix Eynaudi. Desde 1994, trabalha como bailarino e como ensaiador para várias criações e reposições da companhia Rosas, dirigida por Anne Teresa De Keersmaeker.

Membro fundador da companhia ZOO / Thomas Hauert, cria em 1997 a peça *Nylon Solution*. Em 2011 é coautor, com Cynthia Loemij, do dueto *To Intimate*, seguido de *Dancesmith – Camel, Weasel, Whale* em colaboração com Clinton Stringer.

Ensina nomeadamente na ImpulsTanz (Viena), na P.A.R.T.S. (Bruxelas), no Laban Center e na Independent Dance (Londres), no Movement Research e no Panetta Movement Center (Nova Iorque). *manger* é a sua primeira colaboração com Boris Charmatz.

Filipe Lourenço

Bailarino e coreógrafo (português / francês), formou-se primeiramente em música e tocou na orquestra El Albaycin



durante vários anos. Paralelamente, pratica e depois ensina as danças folclóricas do Magrebe. Em 1997 entra no Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (França), e de seguida inicia uma colaboração com o coreógrafo Olivier Bodin. Colabora com diversos artistas, como Patrick le Doaré, Catherine Diverrès, Georges Appaix, Joëlle Bouvier, Christian Rizzo, Nasser Martin-Gousset, Michèle Noiret e Olivier Dubois. Em 2009 é coautor, com Laurie Young e Giota Kallimani, de *l'association Plan-k* e produz as peças *Trente, Double Take* e a sua última criação *Homo Furens*.

Com Boris Charmatz, dança em *Levée des conflits* e participa no projeto do Musée de la danse *20 danseurs pour le XXe siècle*.



Mani Mungai

Bailarino, coreógrafo e técnico de origem queniana, formou-se na Ecole des Sables, de Germaine Acogny, no Senegal. Como intérprete, colaborou com Bernardo Montet, Opiyo Okach,

Raphaëlle Delaunay, Farid Berki e Emmanuel Grivet.

Com a sua Cie. WAYO criou, nomeadamente, *1 rêve à 24h – 1* (em coautoria com Taoufiq Izeddou), *Chronological Pt. 1, Babel Bled, Babel Blabla, M'aime pas mal (I – Like me)* e realiza ações de sensibilização com crianças das ruas de Nairobi, públicos escolares, estudantes, adultos amadores e profissionais.

Colabora nos projetos de Boris Charmatz *Levée des conflits, enfant e Flip Book*, e do Musée de la danse *20 danseurs pour le XXe siècle e Petit Musée de la danse*.



Marlène Saldana

Atriz e performer, trabalha com Sophie Perez & Xavier Boussiron e trabalhou, entre outros, com Yves-Noël Genod, Daniel Jeanneteau, Moving Theater (Nova Iorque), Krystian Lupa, Jonathan Capdevielle e, no cinema, com Christophe Honoré, Jeanne Balibar, Martin Le Chevallier... A exemplo de Friedrich Nietzsche, sabe que a arte nos é dada para nos impedir de morrer

da verdade, mas pergunta-se por vezes, como Rodrigo Fresán, porquê ser artista quando se podia contentar em falar da arte e chamar Orson ao seu gato angorá e Muddy Waters ao seu caniche? Para responder a esta questão, funda, com Jonathan Drilllet, The United Patriotic Squadrons of Blessed Diana, que apresentou *Le Prix Kadhafi*, trilogia terceiro-mundialista, na Park Avenue Armory, em Nova Iorque, no Nouveau Festival do Centre Georges Pompidou e no Théâtre de Vanves. Criaram em seguida *Déjà, mourir c'est pas facile, Un Alligator Deux Alligators Ohé Ohé, Combat de Reines: Finale Cantonale, Fuyons sous la spirale de l'escalier profond e Dormir Sommeil Profond, l'Aube d'une odyssee*.

Participou nos projetos do Musée de la danse *brouillon* (2010), *Batailles* (2011, no Festival d'Avignon) e *Adrénaline*, pista de dança proposta ao longo de todo o ano.

Gilles Amalvi

Natural de Paris (1979), contribui regularmente para os Rencontres Chorégraphiques de Seine-Saint-Denis e para o Festival d'Automne à Paris com textos e entrevistas. Publicou *Une fable humaine* e *AiE! BOUM*, nas edições Le Quartanier. Poemas seus foram publicados em diversas revistas, como *Moriturus, La mer gelée, [avant-poste]* e *Enculer*. Como dramaturgo trabalhou com os coreógrafos Saskia Hölbling e Nasser Martin-Gousset. Desde *Radio-Epiméthée*, versão cénica e radiofónica de *Une fable humaine* (criada em 2007 e reposta em 2008 no Lieu Unique),

tem-se dedicado à exploração da escrita como material sonoro. A leitura sonora de *AiE! BOUM* foi apresentada em Paris (Point Ephémère), Rennes e Nantes. Atualmente está a trabalhar no projeto *Orphée Robot de Combat*, poema-concerto para homem-orquestra, e no romance *Kranax*.

Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne – Direção Boris Charmatz, é uma Associação subsidiada por: Ministère de la Culture et de la Communication (Direction Régionale des Affaires Culturelles, Bretagne), la Ville de Rennes, le Conseil régional de Bretagne e le Conseil départemental d'Ille-et-Vilaine.

www.museedeladanse.org

O Institut français contribui regularmente para as digressões internacionais do Musée de la danse.

Próximo espetáculo

Uma nova sociedade

Mujer Klórica

Música / Dança Sex 16 de dezembro
Grande Auditório · 21h30 · Duração: 1h20 · M12



Espectáculo de flamenco em que predomina o *cante*. Através dos poemas cantados, projetados durante o espetáculo, se celebra a evolução que a presença da mulher na sociedade experimentou nas últimas décadas.

Próximo espetáculo de dança

Climas

André Braga e Cláudia Figueiredo / Circolando

Dança Sex 20, sáb 21 de janeiro
Palco do Grande Auditório · 21h30
Duração a definir · M14



Sob direção artística de André Braga e Cláudia Figueiredo, *Circolando* desenvolve a sua atividade desde 1999. No núcleo do projeto, o conceito de transdisciplinaridade. Um diálogo intenso entre a dança e o teatro, com forte apelo aos contributos de outros campos da criação: poesia, artes plásticas, música, vídeo. *Climas*, a sua nova criação, é um trabalho em que os autores se inspiram no paralelismo entre o aquecimento global e um estado febril.”

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