



CENTRO CULTURAL
VILA FLOR
/
CENTRO INTERNACIONAL DAS
ARTES JOSÉ DE GUIMARÃES

FÁBRICA ASA
BLACK BOX
/
CASA DA MEMÓRIA DE
GUIMARÃES

GUIDANCE

GUIDANCE 9ª EDIÇÃO

FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA

**07-17
FEV
2019**
GUIMARÃES



ASSINATURAS

**ASSINATURA
5 ESPETÁCULOS**
(à escolha)
Preço 30,00 eur

**ASSINATURA
4 ESPETÁCULOS**
(à escolha)
Preço 25,00 eur

**ASSINATURA
3 ESPETÁCULOS**
(à escolha)
Preço 20,00 eur

Preços com desconto (c/d)
Cartão Jovem,
Menores de 30 anos
e Estudantes,
Cartão Municipal de Idoso,
Reformados e Maiores de 65
anos, Cartão Municipal das
Pessoas com Deficiência,
Deficientes e Acompanhante

Cartão Quadrilátero Cultural
desconto 50%

VENDA DE BILHETES
www.ccvf.pt
bol.pt/guidance
Centro Cultural Vila Flor
Casa da Memória
Centro Internacional das
Artes José de Guimarães
Lojas Fnac, El Corte Inglés,
Worten, Entidades aderentes
da Bilheteira Online

QUINTA 7 FEVEREIRO, 21H30
CCVF / GRANDE AUDITÓRIO

VICTOR HUGO PONTES

DRAMA
ESTREIA ABSOLUTA



SEXTA 8 FEVEREIRO, 21H30
FÁBRICA ASA / BLACK BOX

MÃO MORTA + INÊS JACQUES

NO FIM ERA O FRIO
ESTREIA ABSOLUTA

SÁBADO 9 FEVEREIRO, 11H00 E 15H00
CCVF / PEQUENO AUDITÓRIO [PALCO]

SARA ANJO

UM PONTO QUE DANÇA



SÁBADO 9 FEVEREIRO, 18H30
CIAJG / BLACK BOX

MAURÍCIA | NEVES

anesthetize
ESTREIA ABSOLUTA

SÁBADO 9 FEVEREIRO, 21H30
CCVF / GRANDE AUDITÓRIO

COMPANY WANG RAMIREZ

EVERYNES
ESTREIA NACIONAL

QUARTA 13 FEVEREIRO, 21H30
CCVF / GRANDE AUDITÓRIO

VICTOR HUGO PONTES

FUGA SEM FIM
REMONTAGEM

QUINTA 14 FEVEREIRO, 21H30
CCVF / PEQUENO AUDITÓRIO

ÚTERO

FRATERNIDADE I + II
ESTREIA ABSOLUTA

SEXTA 15 FEVEREIRO, 21H30
FÁBRICA ASA / BLACK BOX

JONAS & LANDER

LENTO E LARGO
ESTREIA ABSOLUTA

SÁBADO 16 FEVEREIRO, 11H00 E 15H00
CCVF / PEQUENO AUDITÓRIO [PALCO]

AINHOA VIDAL OCEANO



SÁBADO 16 FEVEREIRO, 18H30
CIAJG / BLACK BOX

JOANA VON MAYER TRINDADE & HUGO CALHIM CRISTOVÃO

**DOS SUICIDADOS - O VÍCIO DE
HUMILHAR A IMORTALIDADE**
ESTREIA ABSOLUTA

SÁBADO 16 FEVEREIRO, 21H30
CCVF / GRANDE AUDITÓRIO

MICHAEL CLARK COMPANY

**to a simple
rock 'n' roll**

...

song.
ESTREIA NACIONAL

A SUPREMA ENERGIA DO PRIMEIRO OLHAR.

The supreme energy of the first look.

The previous edition of GUIDance launched the idea of creating new futures. In 2019 the festival's gaze ventures towards a practical movement, aimed at underpinning this ambitious discursive architecture.

At a time when the public space is regularly invaded by corporeal manifestations, in a symbolic and explicit manner - a spontaneous political act which uses the body as its vehicle - the 9th edition of GUIDance proposes a vigorous transformative exercise: the supreme energy of the first look at creation, centred around the body.

Based on a rich game of tensions, triggered by the imperative need to get to work, bold risks are embraced, proposing new, unexplored paths. Uncharted paths, with unknown forms, even if, admittedly, their conception may depend upon previously consummated pieces of identities.

Punk, drama, pop, surrealism, beauty, and also humanism, fraternity and many other

complicit relations, will be woven over time in this edition. Rather than being controlled or established, they will challenge predictability and encourage us to reject the idea that understanding is a given. This edition thereby traces a great atlas of the senses, that will enable multiple possibilities of relationship and meaning. In other words, stories that are waiting to be experienced, by everyone.

A single desire emerges from this eternally young festival: that the world advances through new convictions and that art continues to challenge norms.

It is (also) in this wondrous context that a fertile creative territory has been forged, inspired by the challenge of building an unexpected programme, almost entirely consisting of premieres. With its own distinctive outlook. Because in the words of Henry David Thoreau: *The front aspect of great thoughts can only be enjoyed by those who stand on the side whence they arrive.*

Rui Torrinha

Na edição anterior foi lançada a ideia de criar futuros, em 2019 o olhar do festival arrisca um movimento prático de construção dessa ambiciosa arquitetura discursiva. Num tempo em que o espaço público é invadido regularmente por manifestações corporais de forma simbólica e explícita – qual ato político espontâneo tendo o corpo por veículo – o GUIDance propõe, à sua 9ª edição, um exercício transformador e vigoroso: a suprema energia do primeiro olhar sobre a criação, com o corpo no centro.

Assim, por cima de todo um jogo de tensões, acionado pela imperiosa necessidade de meter mãos à obra, assumem-se riscos fundamentais para propor caminhos não esgotados. Caminhos não percorridos e por isso de forma desconhecida. Ainda que, admitamos, a sua conceção possa recorrer a pedaços de identidades já consumadas.

O punk, o drama, a pop, o surrealismo, a beleza mas também o humanismo, a fraternidade e muitas outras relações de cumplicidade, urdidas através do tempo para esta

edição, mais do que controladas ou estabelecidas erguem-se contra a previsibilidade e desafiam-nos a rejeitar a ideia de que a compreensão é um dado adquirido. Esta edição é, por isso mesmo, um grande atlas dos sentidos que permite múltiplas possibilidades de relação e de significado. Ou seja, estórias à espera de serem vividas por cada um de nós. Deste eternamente jovem festival, emerge pois um desejo: que o mundo avance por novas convicções e que a arte mantenha a sua desobediência aos padrões.

É (também) neste esplendor que um território de criação se edifica, no desafio de construir um programa inesperado e quase pleno de estreias. Muito seu. Porque como afirmou Henry David Thoreau: *só podemos apreciar de frente os grandes pensamentos se nos colocarmos do lado de onde eles chegam.*

Rui Torrinha

GUIDANCE

2019

DEDIÇÃO

PUNK?

- PUNK EDITION?

GUIDANCE 2019

O CORPO COMO CAMPO DE BATALHA

“É rock’n’roll mas não como o conhecemos”, diz Jarvis Cocker (líder da banda britânica Pulp) na introdução à última criação de Michael Clark, que se apresenta no GUIDance, numa histórica estreia nacional. O espetáculo *to a simple, rock ’n’ roll . . . song*. é composto por três atos, ao som de David Bowie, Patti Smith e Erik Satie. Há muitas interseções a assinalar nesta edição, que passam pelo encontro entre música e dança mas também literatura e dança, teatro e dança, pintura e dança... e dizer isto é ainda dizer menos do que todas as relações possíveis convocadas e mais a novidade de o festival se abrir ao público infantil com dois espetáculos: *Um Ponto que Dança* de Sara Anjo (dia 9) e *Oceano* de Ainhoa Vidal (dia 16). Do GUIDance’19 poderíamos dizer: é dança... mas não como a conhecemos.

Poderíamos entrar por aqui, pela música, reafirmando um posicionamento do festival de compromisso com a dança, entendida enquanto expressão da diversidade, individual, das várias autorias artísticas, dos múltiplos mundos imaginativos, dos diálogos possíveis entre artes, domínios de saber, inquietações, pessoais e/ou sociais. Esta é apenas uma porta de entrada, que imediatamente diz de um certo temperamento do gesto, quando os Mão Morta cumprem o desejo antigo de criar um espetáculo de dança; quando Wang Ramirez chega com um rasgo de hip hop misturado com dança contemporânea, acrobacia e traz na sua história colaborações com músicos como

Nitin Sawhney ou Madonna; ou quando Miguel Moreira se refere ao Útero como uma banda punk-rock, na qual o bandleader pode ir mudando, abrindo assim o espaço de partilha do ato criativo com Romeu Runa (a peça *Operários*, de 2017, foi assinada pelos dois). E dizendo isto ainda nem entrámos por traços distintivos mais

subtis, que vão além destas evidências, e dizem do fulgor performativo que surge de modo diverso em outros criadores e que também transporta esse rasgo que, se fosse música, poderíamos associar mais a um punk-rock do que propriamente a um pop-rock... Entrámos por aqui, mas o coração humano, a literatura, a filosofia, a irreverência, o arrojo ou a pura introspeção interior vêm já a seguir, em mundos que trazem assinaturas de Victor Hugo Pontes, Adolfo Luxúria Canibal (Mão Morta), Inês Jacques, Maurícia Neves, Wang Ramirez, Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristovão, Miguel Moreira, Romeu Runa, Lander Patrick & Jonas Lopes e Michael Clark.

Poderíamos entrar por outra porta, a da literatura, e então já teríamos Victor Hugo Pontes a aprofundar a pesquisa sobre as possibilidades do uso do texto dramático pela dança, agora mergulhando nas palavras de Luigi Pirandello. Teríamos então Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristovão e a escrita com extensão à filosofia. Na edição do ano passado, a dupla apresentou *Da insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre*, partindo do imaginário de Almada Negreiros e este ano debruçam-se sobre Raul Leal, as questões suscitadas pela sua escrita... e a partir dele trazem outras experiências do corpo, que passam por autores como Jean Genet ou Artaud... É possível que não se escute uma única palavra nestes

espetáculos, e estas referências ficaram no processo, como matéria de trabalho, que informou o gesto, que entretanto ganhou autonomia expressiva e tem uma existência própria, que apenas aguarda o encontro com o público para poder significar muitas mais coisas. Podíamos entrar ainda por outra porta, e vislumbrar a curiosa recorrência da colaboração em duplas, cruzando a cumplicidade íntima, em diferentes gradações, da criação artística e partilha amorosa. Em modalidades distintas temos então Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristovão, Miguel Moreira e Romeu Runa, Lander Patrick e Jonas Lopes, ou Wang Ramirez (o nome da companhia opera a contração dos dois

nomes que a dirigem, Honji Wang e Sébastien Ramirez)... Partilha amorosa, afetiva e criativa. Ou podemos simplesmente seguir peça a peça, esses mundos artísticos que se abrem, estilham e multiplicam em cada criação. E essa talvez seja a mais justa, mesmo se pelo caminho, em coerência com o tom dominante, fazemos um desvio para espreitar Michael Clark, um artista em que o seu lugar é estar fora do lugar. Por aí começamos com o artista em destaque, que abre o festival e regressa, em presença dupla: Victor Hugo Pontes.

The body as the battlefield

“It’s rock’n’roll, but not as we know it”, explained Jarvis Cocker (leader of British band, Pulp) in his introduction to Michael Clark’s most recent creation, that will be performed in GUIDance, in a historic national premiere. *to a simple, rock ’n’ roll . . . song*. consists of three acts, accompanied by the music of David Bowie, Patti Smith and Erik Satie. The 2019 edition of GUIDance incorporates many intersections - between music and dance, and also between literature and dance, theatre and dance, painting and dance. All the possible relations invoked within this year’s edition are even greater, and this year the festival will target a children’s audience with two performances: *A Point that Dances*, by Sara Anjo (February 9) and *Ocean*, by Ainhoa Vidal (February 16). We can therefore say that GUIDance’19 is *dance ... but not as we know it*. We could begin on this note - of music - while reaffirming the festival’s commitment to dance, understood as an expression of the individual diversity of various artists, multiple imaginative worlds, possible dialogues between the arts, fields of knowledge, personal and / or social questioning. This is just a gateway, that immediately addresses a certain temperament of the gesture - for example when the band, Mão Morta, fulfils an old desire to create a dance performance; when Wang-Ramirez arrives with a hip-hop riff, mixed with contemporary dance, acrobatics and his personal narrative collaborations

with musicians such as Nitin Sawhney or Madonna; or when Miguel Moreira refers to Útero as a punk-rock band, in which the bandleader can change, thus opening the possibility of sharing the creative act with Romeu Runa (they both signed the work, *Operários (Workers)* in 2017). And there are even more subtle distinctive traits that go beyond these examples, associated to the performance energy that arises from other creators and that also carries that riff which, if it were music, we could associate more directly to punk-rock rather than pop-rock ... We began in this manner, but the human heart, literature, philosophy, irreverence, boldness or pure introspection soon follows, in worlds created by Victor Hugo Pontes, Adolfo Luxúria Canibal (Mão Morta), Inês Jacques, Maurícia Neves, Wang-Ramirez, Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristovão, Miguel Moreira, Romeu Runa, Lander Patrick & Jonas Lopes and Michael Clark. We could enter through another door - that of literature - and then we would have Victor Hugo Pontes furthering his research into the possibilities of using dramatic text for dance, now plunging into the texts written by Luigi Pirandello. Next we have the duo, Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristovão, who explore writings that extend to the field of philosophy. In last year’s edition, they presented the work, *Da insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre* (Insatiability in the case in hand, or simultaneously a miracle), inspired by Almada Negreiros’ imaginary universe. This year they focus on Raul Leal, and the issues

raised by his writing. They thereby explore other experiences of the body, including authors such as Jean Genet or Artaud ... It is quite possible that during these performances not even a single word will be heard, and these references will remain in the underlying process, as working material, that informed the gesture, which in the meantime gained expressive autonomy and has its own existence, which merely awaits an encounter with the audience in order to convey many more ideas. We could still enter through another door, and glimpse the curious recurrence of duos, that combine intimate complicity, in different degrees, between personal relationships and artistic creation. In different modalities, we have Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristovão, Miguel Moreira & Romeu Runa, Lander Patrick % Jonas Lopes, or Wang - Ramirez (wherein the company’s name, Wang-Ramirez, is an amalgam of Honji Wang and Sébastien Ramirez) ... Love, affection and creative sharing. Or we can simply follow these artistic worlds, performance by performance, that open, shatter and multiply in each new work. And perhaps that is the fairest option, even if on the way, in consistency with the dominant tone, we make a detour to look at the work of the artist, Michael Clark, whose place is precisely to be out of place. We begin with the featured artist, who returns to the festival and also opens it, in a twofold presence: Victor Hugo Pontes.

A QUEM PERTENCE ESTA HISTÓRIA?

“Para isto ser teatro tem de ter palavra? Ou é uma peça de teatro apesar de não ter uma única palavra? Porque sendo assumidamente um espetáculo de dança contemporânea, também considero que há muito jogo teatral, há conflito, ação, que são elementos constituintes do teatro...”

A interrogação tem três anos. Victor Hugo Pontes formulou-a em 2016, quando estava em processo de criação de *Se Alguma Vez Precisares da Minha Vida, Vem e*

Toma-a, peça que abriu a edição desse ano do GUIDANCE e que inaugurava uma linha de pesquisa, em dança, de Victor Hugo interseccionada pela inspiração de uma história pré-existente num texto teatral. Em 2016, o texto em que se inspirava era *A Gaivota* de Tchekov. Com este gesto, Victor Hugo fazia uma dupla pirueta à história recente do teatro e da dança: simultaneamente leva mais longe essa noção já muito aberta do teatro (que como ato de contar histórias já tem décadas de emancipação relativamente ao texto dramático, suportando tensões, conflitos e dilemas a partir do estilizar de estruturas narrativas lineares, fixado teoricamente por Hans Thies Lhemmen no seu teatro pós-dramático) e testa a elasticidade das capacidades expressivas do corpo, enquanto matéria produtora de

um vocabulário físico e poético amplo e gerador de múltiplos significados. Neste debate, Victor Hugo aprofunda um caminho alternativo, que é diverso de muitas abordagens que a dança tem feito ao texto, tomando como desafio respeitar a estrutura da história, discutindo e analisando o enredo, as palavras, as personagens. Quando a peça ganhar vida em cena, omitindo as palavras, restando a sintaxe da ação dos bailarinos, a história abre-se e é estilizada em possibilidades várias de sentido. E novamente, respeitando a lógica da dramaturgia contemporânea, o sentido é construído no encontro e diálogo entre múltiplas personalidades. O que significa isto? No processo de criação contemporânea, a improvisação é frequentemente uma ferramenta de trabalho, e o material pode ser gerado num jogo partilhado entre quem assume a direção artística e os intérpretes. A introdução nesta equação de uma intriga, a do Pirandello, que em si também contém esse dilema – há uma companhia de teatro em ensaio e surgem pessoas que se dizem personagens sem criador, e procuram quem as encene... –, só pode amplificar ainda mais esta

**QUINTA 7
FEVEREIRO,
21H30**

CCVF / Grande Auditório

**VICTOR
HUGO
PONTES**
Drama

ESTREIA ABSOLUTA

Direção e Coreografia

Victor Hugo Pontes

Cenografia

F. Ribeiro

Desenho de Luz e

Direção Técnica

Wilma Moutinho

Música Original

Rui Lima e

Sérgio Martins

Pianista

Joana Gama

Figurinos

Cristina Cunha e

Victor Hugo Pontes

Apoio Dramatúrgico

Madalena Alfaia

Assistente de Direção

João Santiago

Interpretação

Ángela Diaz Quintela,

Daniela Cruz,

Dinis Santos,

Félix Lozano,

Pedro Frias,

Valter Fernandes,

Vera Santos

e participantes da

comunidade local

Alexandrino Silva

António Matos

Beatriz Silva

João Ventura

Leonardo Salazar

Luísa Maria

Manuela Ferreira

Pedro Martinho

Rosa Silva

Tatiana Silva

Estagiária

Liliana Oliveira

Direção de Produção

Joana Ventura

Assistência de

Produção

Mariana Lourenço

Coprodução

Nome Próprio,

Centro Cultural Vila

Flor, Teatro Municipal

do Porto – Rivoli .

Campo Alegre e

São Luiz Teatro

Municipal

Apoio residência

artística

Circolando e Teatro

Nacional São João

A Nome Próprio

tem o apoio da

República Portuguesa

– Ministério da Cultura

/ Direção-Geral

das Artes e é uma

estrutura residente

no Teatro Campo

Alegre, no âmbito do

programa Teatro em

Campo Aberto

–

Duração

c. 80 min.

Maiores de 12

Preço

10,00 eur / 7,50 eur c/d

Who does this story belong to?

“For this to be theatre, does it need to have a word? Or is it a stage play, even though it doesn't have a single word? Because, although I assume that it's a contemporary dance show, I also consider that there is a strong theatrical dimension, including conflict and action, which are core elements of theatre ...” This question was posed by Victor Hugo Pontes three years ago, in 2016, during the preparations for *If You Ever Need My Life, Come And Take It*, the play that opened the 2016 edition of GUIDANCE and inaugurated a line of research by Victor Hugo Pontes, in dance, intersected with the inspiration of a pre-existing stage play.

In 2016, he based his work on Chekhov's *The Seagull*. With this gesture, Victor Hugo Pontes made a double pirouette to the recent history of theatre and dance: simultaneously advancing this notion, which started many years ago in the theatre (which as a means of telling stories already has decades of emancipation from the dramatic text, supporting tensions, conflicts and dilemmas on the basis of shattering of linear narrative structures, framed theoretically by Hans Thies Lhemmen's post-dramatic theatre), and tests the elasticity of the expressive capacities of the body as a material element of a wide physical and poetic vocabulary that generates multiple meanings.

In this debate, Victor Hugo Pontes explores an alternative path, that differs from the many approaches pursued by dance in relation to the text – in which the main challenge is to respect the structure of the story, discussing and analysing the plot, words and characters. When the play comes to life on the stage, omitting the words, while only keeping the syntax of the action of the dancers, the story opens up and is shattered into multiple possible meanings. And again, respecting the logic of contemporary dramaturgy, meaning is forged through the encounter and dialogue between multiple personalities. What does this mean?

In the process of contemporary artistic creation, improvisation is often a working tool, and the material may be generated in a shared game, between the art direction and the performers. The introduction of an intrigue into this equation – Pirandello's play, which also incorporates this dilemma, given that he depicts a theatre company in rehearsal, with people who claim to be characters without a creator, and who set off in search of an author ... –, can only amplify this question even further, breaking the boundaries between the real and the imagined, questioning who is ultimately the author of that which is being performed or the difference between that which is natural and artificial, the domain of reality and that which is constructed and compound. *Drama* – the play created by Victor Hugo Pontes,

questão, quebrando limites entre o real e o imaginado, interrogando quem é afinal o autor do que está a ser executado ou o que é natural e o que é artificial, o que é do domínio do real e o que é construído e composto. *Drama* – a peça criada por Victor Hugo a partir de *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Pirandello – tem música original de Rui Lima e Sérgio Martins, a pianista Joana Gama ao piano a fazer de si própria, e a interpretação de Ângela Diaz Quintela, Daniela Cruz, Dinis Santos, Félix Lozano, Pedro Frias, Valter Fernandes, Vera Santos, a quem se juntam participantes da comunidade local. Por mais que tudo seja mudança e transformação, há um sentimento permanente em cada um de nós: fuga. A irresistível atração de não se querer estar onde se está. É também física, mas não só, essa dissociação. Victor Hugo Pontes anda a falar disso há alguns anos, está presente em *Fuga Sem Fim* que repõe neste GUIDance mas também nesse trânsito permanente entre géneros artísticos, artes visuais, dança, teatro, ficção e realidade, narrativo e abstrato. Talvez por isso também as suas personagens à procura de um autor carreguem desejos e inquietações mais profundos: cada um à procura de si próprio mas num permanente confronto com o outro, um estrangeiro que é um estranho e que nesse estranhamento seduz.

A questão é antiga e poderíamos formular assim: de quem é a história que se conta? Do autor do texto que lhe está na origem? Do diretor artístico que a leva a cena? Dos intérpretes que dão vida aos personagens? Do único ator (Pedro Frias) entre bailarinos que, na peça, faz de diretor da companhia de teatro? Ou da história própria dos personagens que ganham vida por via da representação dos intérpretes? Pirandello escreveu o texto em 1921. Estamos quase um século depois. O teatro contemporâneo tende mais a não estar lincado a um texto dramático. Então, a questão ganha novas nuances e implicações. E se, ainda por cima, estivermos no território da dança e já nem sequer no teatro, o que muda? Baralhados? Entremos por esta porta. “Com o Tchekov já havia um questionar do teatro dentro do teatro, procurando as formas novas de o fazer. Depois, o Pirandello faz isso no seu tempo”, explica Victor Hugo. Aqui, brinca-se com a ideia de autor, da escrita para teatro, e das personagens que ficam penduradas, abandonadas, sem terem quem as leve a cena, querendo concretizar a possibilidade de quem são por via de se representarem a si próprias. “O drama das seis personagens passa muito pelas palavras que dizem. No Tchekov havia uma dinâmica maior nas didascálias que davam muitas pistas sobre como a ação decorre.

Tirando as palavras do Tchekov, as linhas de tensão estão lá e são claras.” Agora, com Pirandello tem de pesquisar mais fundo, não pode simplesmente seguir a narrativa e silenciar o texto, ainda que o começo seja novamente por aí. “Vamos fazer isto à antiga, como o autor gostaria que fosse feito, como faria ele próprio, com as personagens, as movimentações que ele sugere nas didascálias. Depois, desconstruímos e construímos uma outra narrativa, a nossa, enquanto procuramos compreender qual é o drama.” O drama das personagens – e ainda nem entrámos pela questão da escolha do título – é de a sua vida ser a ficção que querem que seja posta em cena. “O curioso da brincadeira”, diz Victor Hugo “é o Pirandello ter escrito as personagens e depois quase não as querer usar. E essas personagens vêm ter com o autor e reclamam, ‘mas tu escreveste-nos, arranja alguém que nos ponha em cena, porque agora queremos contar a nossa história e o nosso drama’.” Das várias adaptações à cena do texto de Pirandello em Portugal, a última é de Jorge Silva Melo para os Artistas Unidos, em 2009. Então, o encenador recuperava a crítica que Antonin Artaud fez à estreia mundial da peça, em 1923, em Paris: “E eis que surge uma família em luto, com rostos esmaecidos e como que vindos de um sonho. São as Seis Personagens que procuram Autor e que tentam viver.

Querem ser mergulhadas num drama. São mais reais que tu, encenador, trapalhão imundo. São reais e demonstram-no...” Então, Silva Melo partilhava algumas das interrogações que levava consigo para palco: “O que foi este veneno que, desde aqueles a anos 20 de entre as duas Guerras, nos ministrou Pirandello, o siciliano, como se fosse um licor apenas, o que foi esta dúvida, que não nos livramos dela, e com ela entramos na ‘era da suspeita’? Que maldição, que poesia instalou ele nos velhos palcos do teatro (e ainda os há, velhos palcos?) para, pela derradeira (e sempre recomeçada) vez, podermos convocar fantasmas e melodramas, dramalhões impossíveis e vícios secretos, para vermos agonizar, entre gemidos, a odiada burguesia, a família sufocante, estrangulada, enredada na sua esterilidade?” A peça, para Artaud, afirma um teatro onde se denunciavam os artifícios, proclamando que o verdadeiro ato teatral está impregnado de vida, contrariando a tendência da vida que está contaminada de artificialidade, falsidade e mentira. E aqui surge todo um significado para a escolha do título. *Drama*, diz Victor Hugo, “está mais ligado à natureza própria do teatro do que propriamente como oposição ao cómico. Aqui não se representam nem dramas nem comédias, são histórias reais, é isso o que as personagens dizem.



inspired by Pirandello's *Six Characters in Search of an Author* - has original music by Rui Lima and Sérgio Martins, with pianist Joana Gama on the piano, as herself, and the performers Ângela Diaz Quintela, Daniela Cruz, Dinis Santos, Félix Lozano, Pedro Frias, Valter Fernandes, Vera Santos, plus participants from the local community. Even though everything changes and transforms, each of us harbours a permanent feeling: escape. The irresistible attraction of not wanting to be where you are. This dissociation is physical, and also much more than this. Victor Hugo Pontes has been talking about this theme for several years, it is featured in *Endless Flight*, which returns in this edition of GUIDance but also in this permanent transit between artistic genres - visual arts, dance, theatre, fiction and reality, narrative and abstract. Perhaps it's precisely for this reason that

his characters in search of an author also harbour deeper desires and anxieties: each is looking for himself, but in permanent confrontation with the other - a foreigner who is a stranger and whose strangeness seduces us. This is an age-old question and can be formulated as follows: whose story is being told? That of the author of the text which inspired the work? That of the artistic director who stages it? That of the performers who give life to the characters? That of the only actor (Pedro Frias) among the dancers who, in the play, portrays the director of the theatre company? Or the story of the characters who come to life through the actors' representation? Pirandello wrote the text in 1921. Almost a century has passed since then. Contemporary theatre tends not to be linked to a dramatic text. So the

subject thereby gains new nuances and implications. And what if, on top of that, we are in the field of dance, rather than theatre - what changes? Confused? Let's enter through this door. “With Chekov there was already a questioning of the theatre inside the theatre, looking for new ways of producing theatre. Then Pirandello does this in his time” explains Victor Hugo. Here, playing with the idea of author, of writing for the theatre, and of characters who are left hanging, abandoned, without anyone to take them on stage, who want to fulfil the possibility of who they are, by representing themselves. “The drama of the six characters is based to a large extent on the words they say. In Chekhov there was a greater dynamic in the stage directions, that gave us many clues on how the action was taking place.

If we strip away Chekhov's words, the tension lines are there and they are clear.” Now, with Pirandello, we must dig deeper, we can't simply follow the narrative and silence the text, even if the beginning of the performance is once again based on this premise. “Let's do this old style, as the author would like it to be performed, as he himself would have done it, with the characters, the moves that he suggests in the stage directions. Then we deconstruct the play, and construct another narrative - our own - as we try to understand the underlying drama. “ The drama facing the characters - and we haven't even gone so far as choosing the title - is that their life is the fiction that they want to be see performed on stage. “The curious aspect of this playful approach”, says Victor Hugo Pontes, “is that Pirandello wrote the characters and almost didn't

want to use them. And then the characters came to the author and complained, 'but you wrote us, get someone to put us on stage, because now we want to tell our story and our drama.’” The most recent of the various stage adaptations of Pirandello's play in Portugal, was by Jorge Silva Melo for the Artistas Unidos, in 2009. At the time, the director recovered the critique made by Antonin Artaud after the play's world premiere in 1923 in Paris: “And, behold, a mournful family appears, with dimmed faces, as if they had come from a dream. They are the Six Characters in search of an Author, who want to live. They want to be immersed in a drama. They are more real than you, stage director, filthy bumbler. They are real and demonstrate the fact...” Silva Melo therefore shared some of the same questions, that he took with him to

the stage: “What was this poison which, ever since the 1920s in the interwar years, the Sicilian Pirandello, has taught to us, as if it were only a liquor, what was this doubt, that we can't shed, with which we enter the 'age of suspicion'? What curse, what poetry has he installed in the old stages of the theatre (and are there any old stages left?) so that, for the last (and always renewed) occasion, we can summon up phantoms and melodramas, impossible dramatic tales and secret vices, that will enable us to glimpse, between groans, the despised bourgeoisie, the suffocating, strangled family, entangled in its own sterility?” Pirandello's play, in Artaud's opinion, affirms a theatre in which artifices are denounced, proclaiming that the true theatrical act is impregnated with life, countering the tendency of life that is contaminated with artificiality, falsehood and lies. And this is

Em inglês, drama também quer dizer teatro.” É aí que estamos: estamos num espaço que todos reconhecemos como sendo fora do real e, no entanto, tão impregnado de real que, às tantas, tudo se pode confundir, mesmo que a palavra se silencie e o corpo explore uma amplitude de plasticidade expressiva. Neste texto, ao contrário de *A Gaivota*, as várias histórias que se contam não podem ser apreendidas por transposição das didascálias. A história está no discurso. Ou seja, naquilo que os personagens dizem. “A partir do momento em que é discurso, torna-se desafiante pôr os intérpretes a fazer a recriação da história. Por isso, terei de usar outros mecanismos para conseguir passar as questões que são levantadas com este texto.” Uma das questões é o jogo, ou ambiguidade, entre o que está definido à partida e o que não está, o que é composto e o que é natural. “São mecanismos que terei de criar para poder passar as dinâmicas e tensões do texto. Não basta respeitar as movimentações propostas pelo autor, mantendo as intenções com que falam, é preciso trabalhar a ficção destas personagens. Aqui também respeito a ideia de typecast, porque não é uma dança sem personagens, há mesmo personagens. Nesse sentido, está muito ligada ao teatro, só não há palavras e a narrativa tem de ser construída de uma outra forma. O que a narrativa questiona

é este mundo do teatro dentro do teatro, o que está marcado e o que não está, o que é improvisado e espontâneo e o que é previamente definido. Ou, talvez não haja nada improvisado, mesmo que alguns momentos pareça que é. As próprias personagens brincam com o encenador no final quando lhe perguntam, ‘que personagem é o senhor?’. Ele diz, ‘mas não sou personagem’. E eles contestam. ‘Não, não, também é personagem’.” Por alturas da conversa, em dezembro de 2018, Victor Hugo estava a pesquisar fisicalidades, entre um movimento mais codificado e outro mais espontâneo ou natural... Nesta dança entra também a participação da comunidade local, para baralhar ainda mais entre o que é faz-de-conta e o que é real. Em palco, podem confundir-se, até levantar a desconfiança: será que aquilo aconteceu ou não? “Isso é a fase final, mas isso já é teatro, se aquilo aconteceu ou não, ou se tudo aquilo que achávamos que era mentira, afinal, é verdade.” Victor Hugo chegou à *A Gaivota* íntimo do texto, com experiência de o ter trabalhado em teatro, como assistente de encenação de Nuno Cardoso, em 2010. O mesmo não aconteceu com *Seis personagens...* Para dominar a narrativa de Pirandello e se preparar para a criação, deu workshops, fez residências artísticas. Em Tchekov trabalhou as relações, tema central da peça, “esta questão de que toda a gente

the inspiration for an entire meaning that explains the choice of the title. *Drama*, says Victor Hugo, “is more connected to the intrinsic nature of theatre, than to the opposition to comedy. Here neither dramas nor comedies are represented, they are real stories, this is what the characters say. In English, the word “drama” also means theatre. “That’s where we are: in a space that we all recognise as lying beyond reality and yet is so impregnated with reality that, in the long run, everything can be confused - even if the word is silenced and the body explores an amplitude of expressive plasticity.” In this text, unlike *The Seagull*, the various stories that are told cannot be understood by transposition of the stage directions. The story resides in the discourse, i.e. in that which the characters say. “From the moment in which it is discourse, it becomes

challenging to get the performers to re-create the story. For this reason, I will have to use other mechanisms to address the issues that are raised with this text.” One of the issues is the game, or ambiguity, between that which is defined at the outset and that which isn’t, i.e. the composed and natural elements. “These are mechanisms that I must create in order to convey the dynamics and tensions of the text. It is not enough to respect the movements proposed by the author, maintaining the intentions with which they speak, it is also necessary to explore the fiction of these characters. Here I also respect the idea of typecasting, because it is not a dance performance without characters - there are actually characters. In this sense, it is closely linked to the theatre, except that there are no words and the narrative has to be constructed in an alternative manner.

What the narrative questions is this world of theatre within the theatre, that which is marked and that which isn’t, that which is improvised and spontaneous and that which is previously defined. Or, perhaps nothing is improvised, even if it seems to be during brief moments. The characters themselves play with the director at the end, when they ask him, ‘What character are you?’ He says, ‘But I’m not a character.’ And they answer. ‘No, no, you’re a character too.’ “ When we talked with the artist, in December 2018, Victor Hugo Pontes was researching physicalities, between a more codified movement and another more spontaneous or natural movement ... The local community will also participate in this dance performance, adding a further layer of confusion between reality and make-believe. On stage, they may cause

gosta de alguém que não gosta de si, que não é correspondido no amor, num desencontro em que aquele de quem se gosta, gosta sempre do outro.” Ao escolher a palavra *Drama* como título, está já a afirmar que há uma pesquisa fundada na própria essência do teatro. Ou seja, “a fisicalidade pode ser dramática, excessiva, ou pode ser natural e quotidiana, e jogar com esses níveis de representação, mesmo para apresentar o que é personagem e o que não é personagem.” Aqui chegados, encontramos a possibilidade de uma reformulação da noção dança-teatro? A abstração é fundada num significado que originalmente era dado pela palavra e que agora é movimento. “Há contracena, que a dança nem sempre tem. Esta ideia de relação direta, em que faço um gesto e isso tem de provocar algo nos intérpretes que estão comigo.” Se por um lado, *Drama* recoloca o coreógrafo, por decisão própria, num lugar desconfortável – o texto dramático passado para dança –, por outro empreende uma espécie de atualização, ou segundo capítulo, de uma história anterior, que explorou em *Se Alguma Vez Precisares da Minha Vida...* Parte dessa continuidade decorre das colaborações que se repetem de outras peças – Rui Lima e Sérgio Martins na música, Wilma Moutinho no desenho de luz e direção técnica ou Fernando Ribeiro no desenho cénico ou a

pianista Joana Gama. Para além destes, a maior parte dos intérpretes entraram em *Se Alguma Vez Precisares da Minha Vida...* Diz Victor Hugo: “É curioso que em *A Gaivota*, a Vera [Santos] fazia de mãe de Ângela [Diaz Quintela] e eu fazia de pai, mas achávamos que o pai era o Félix [Lozano] e brincávamos com isso, porque o texto assim o indicava. Em *Drama*, eles acabam por repetir a mesma combinação. A Vera é a mãe, a Ângela é a enteada, e o Félix é o pai. Há esta família que se reencontra, que passa de uma peça para outra, mas agora com outras afinidades porque antes a relação entre a Vera e o Felix não era assumida e aqui é, mas de outra forma e também não corre bem. É como se houvesse uma continuação de *A Gaivota*, sendo que a trama é muito distinta.”

stating that there is research based on the very essence of theatre. In other words, “physicality can be dramatic, excessive, or can be natural and mundane, and can play with these levels of representation, even presenting that which does or doesn’t constitute a character. In this case, have we reached the possibility of reformulation of the concept of dance-theatre? Abstraction is founded on a meaning that was originally given by the word and is now conveyed by movement. “There are several characters interacting with each other on stage, that isn’t always the case with dance. This idea of a direct relationship, in which I make a gesture and this has to provoke a reaction from my fellow actors. “ On the one hand, *Drama* repositions the choreographer, by his own decision, into an uncomfortable place - the dramatic text adapted to a dance performance. On the other hand, he carries out a kind of update, or second chapter, of an earlier story, which he explored in *If You Ever Need My Life, Come And Take It...* Part of this continuity stems from collaborations repeated in other works - the musicians, Rui Lima and Sérgio Martins, technical coordinator, and lighting designer, Wilma Moutinho, set designer, Fernando Ribeiro, and pianist, Joana Gama. In addition to these, most of the performers also took part in *If You Ever Need My Life...* Victor Hugo adds: “It is curious that in *The Seagull*, Vera [Santos] was the mother of Angela [Diaz Quintela] and I was a father, but we thought that the father was Felix [Lozano] and we played with this fact, because the text indicated this was the case. In *Drama*, they end up by repeating the same combination. Vera is the mother,

Angela is the stepdaughter, and Felix is the father. This family meets up again, it passes from one work to another, but now with new affinities because in the previous work the relationship between Vera and Felix wasn’t assumed and here it is, but in a new way and it also doesn’t work out very well. It’s as if there is a sequel to *The Seagull*, and the plot is very different. “

MÚSICA E DANÇA

Poderíamos também dizer, voltando ao início do texto, com o mesmo tom trocista de Cocker, 'é dança contemporânea mas não como a conhecemos'. Há em cada proposta, a seu modo, algo de desviante. Se no caso de Victor Hugo traduz uma pesquisa das possibilidades da dança a partir de um texto teatral, no caso dos Mão Morta e Inês Jacques é o aprofundar ou reequacionar as relações possíveis entre música e dança.

Nesse movimento de desvio, em graus diferentes, reformulam-se territórios, atualizam-se questões antigas e cada um, a seu modo, reequaciona e reformula, subverte ou procura novos significados e novas formas de imaginação para dar sentido a um mundo que, em palco, por mais emocional, sexual, estético, visceral, revolucionário, punk ou selvagem, tem sempre uma dimensão que Hugo Calhim Cristovão identificou como: "o palco é o lugar da poesia". É nesse lugar da poesia que nos reencontramos. Encontro poético, do corpo com as muitas possibilidades de metamorfose, disfarce, potencia, desejo, pensamento...

Music and dance

We could also say, going back to the beginning of this text, with the same mocking tone as Cocker, 'it is contemporary dance but not as we know it'. There is something deviant in each proposal, in its own distinctive way. Whereas Victor Hugo Pontes translates a search for the possibilities of dance inspired by a theatrical text, Mão Morta and Inês Jacques aim to deepen or re-relate the possible relations between music and dance. In this movement of diversion, in different degrees, new territories are reformulated, old questions are updated, and each in its own way re-creates and reformulates, subverts or seeks new meanings and new

forms of imagination to give meaning to a world that, on stage, however emotional, sexual, aesthetic, visceral, revolutionary, punk or wild they may be, there is always a dimension that Hugo Calhim Cristovão has identified as: "the stage is the place of poetry". We meet once again in this world of poetry. A poetic encounter, of the body with the many possibilities of metamorphosis, disguise, power, desire, thought ... At the end of November, when we talked, neither Adolfo Luxúria Canibal of Mão Morta, nor Inês Jacques had decided on the name for the show they are creating. The working title, however, is *Modular*, but Adolfo is sure it will be something closer to an image of coldness. In the meantime they decided on the name, *In the End it*

Em final de novembro, quando conversamos, nem Adolfo nem Inês Jacques sabem ainda que nome vão dar ao espetáculo que estão a criar. O título de trabalho, entretanto, é *Modular*, mas Adolfo está certo de que será algo mais próximo de uma imagem de frio. Entretanto definiram que fica *No Fim era o Frio*. *Modular* diz mais respeito à organização da estrutura musical com que os Mão Morta têm trabalhado.

Há anos que Adolfo adiava o desejo de entrar pelo mundo da dança, desde as décadas de 80/90 do século passado e o fulgor dos Encontros Acarte, em Lisboa, onde assistiu a muitos dos espetáculos que alimentaram esse interesse. Desses tempos ficaram-lhe nomes como Les Ballets C. de la B., Wim Vandekeybus, Pina Bausch... Mas aquele a que sempre regressava não chegara a ver ao vivo, mas antes na televisão. Michael Clark, o enfant terrible da dança britânica, com laivos de punk subversivo, rasgando fronteiras e constrangimentos, tanto na esfera do pessoal e sexual quanto relativo a géneros artísticos.

was the Cold. *Modular* refers more to the organisation of the musical structure with which the Mão Morta has worked. Adolfo had postponed his desire to enter the world of dance since the 1980s and 1990s and the energy generated by the Encontros Acarte in Lisbon, where he witnessed many performances that fuelled this interest. Since then he has discovered talents such as Les Ballets C. de la B., Wim Vandekeybus, and Pina Bausch ... But he never had the chance to see a live performance of his main inspiration, only on television: Michael Clark, the enfant terrible of British dance, with the liberty of subversive punk, stripping away boundaries and constraints, both personal and sexual as well as those related to artistic genres.

**SÁBADO 16
FEVEREIRO, 21H30**
CCVF / Grande Auditório

**MICHAEL
CLARK
COMPANY**
**to a simple
rock 'n' roll**

■■■
song.

ESTREIA NACIONAL



1.º ATO: SATIE STUDS / OGIVES COMPOSITE
Música: Erik Satie

No 150.º aniversário do nascimento de Erik Satie, Mr. Clark reflete sobre os seus mentores e colegas, tanto passados como atuais: Frederick Ashton (*Monotones I and II*) Merce Cunningham (*Septet, Nocturnes*) John Cage, Yvonne Rainer (*Satie Spoons*) e sobre como a música de Satie os inspirou para criarem algumas das suas obras mais imaginativas e originais, apesar de emocionalmente comovedoras.

Prelude – Fête donnée par des chevaliers normands en l'honneur d'une jeune demoiselle
Ogives No 1-4
Ogives Composite

Gravação de piano para Michael Clark Company (Satie)
Solo Piano: Annabel Thwaite
Produtora Musical: Clarissa Farran
Gravação e Mistura: Nick Taylor, Engenheiro
Gravação nos Air Edel Recording Studios, Londres

PAUSA – Permaneçam sentados, por favor

2.º ATO: HORSE POWER
Música: Patti Smith
Land (Part I: "Horses"); Part II: "Land of a Thousand Dances"; Part III: "La Mer(de)";

HORSE POWER é uma adaptação cénica de *Painting by Numbers*, de Charles Atlas, uma instalação de vídeo multicanais, apresentada pela primeira vez na galeria Vilma Gold, em Londres, em 2010.

INTERVALO – 20 minutos

3.º ATO: my mother, my dog and CLOWNS!
Música: David Bowie
Blackstar
Future Legend
Chant of the Ever Circling Skeletal Family
Aladdin Sane
The Jean Genie

As listas de música estão sujeitas a alteração.

Coreógrafo
Michael Clark

Designer de Luz
Charles Atlas

Figurinos
Stevie Stewart e Michael Clark

Bailarinos
Harry Alexander
Nicholas Bodych
Melissa Hetherington
Kieran Page
Oxana Panchenko
Rowan Parker
Alice Tagliento
Benjamin Warbis

Diretor Artístico
Michael Clark

Diretora Associada
Kate Coyne

Diretora Geral
Isabelle Drummond

Diretor de Comunicação
Patrick Shier

Diretor de Produção
Jamie Maisey

Diretora de Palco
Louise Green

Diretor de Luz
Ben Donoghue

Engenheiro de Som e Vídeo
Robert Donnelly-Jackson

Supervisora de Guarda-Roupa
Kate Warner

Design do logo original
Scott King

Fotografia
Hugo Glendinning, Jake Walters

Relações Públicas
Charles McDonald

Conselho de Curadores
Val Bourne, Margot Henderson, Sarah Hickson, Howard Hymanson, James Midgley, Caius Pawson, Sarah Philp (Chair)

Patronos Fundadores
Mikhail Baryshnikov, Kate Moss

Corpo de Bailarinos
Shane Akeroyd, Linda Bennett, Jay Franke (Dancers' Circle Chair), Kathy Gilfillan, Danny and Gry Katz, Rebecca Warren

Patronos de novos trabalhos
Shane Akeroyd, Adam and Mariana Clayton Collection, Sadie Coles, Joe and Marie Donnelly, The Edge and Morleigh Steinberg, Abel Halpern and Helen Chung-Halpern, Alice Rawsthorn, Mercedes and Ian Stoutzker

Patronos
Martine d'Anglejan-Chatillon, Charles & Badger Asprey, Bistrottheque, Val Bourne, Brian Boylan, Michael Bracewell, Tony Chambers & Georgia Dehn, Adam and Mariana Clayton Collection, Suzanne Cotter & Bruce Manson, Thomas Dane, David Dawson, Sam Gainsbury & Anna Whiting, Judith Greer, Lulu Guinness, Abel Halpern and Helen Chung-Halpern, Jeremy Lee, Sarah Lucas, Maureen Paley, Dominic Palfreyman, Julia Peyton-Jones, Adam Prideaux and Camilla Johnson-Hill, Jussi Pylkkänen, Alice Rawsthorn, Serena Rees, Caroline Roux, Libby Sellers and Patrick Fetherstonhaugh, Maria Sukkar, Angelika Taschen, Susanne Tide Frater, Emily Tsingou Fine Art, Julian Vogel, Tim Walker, Jane Wentworth Associates, Geoff Westmore & Paula Clemett, Mark Winterton

Patronos Artísticos
Pablo Bronstein, Cecily Brown, Don Brown, Peter Doig, Martin Creed, Enrico David, Tracey Emin, Angus Fairhurst, Douglas Gordon, Wade Guyton, Mark Handforth, Damien Hirst, Jonathan Horowitz, Gary Hume, Anish Kapoor, Gabriel Kuri, Sarah Lucas, Jim Lambie, Tala Madani, Helen Marten, Nick Mauss, Adam McEwen, Tim Noble and Sue Webster, David Noonan, Eddie Peake, Elizabeth Peyton, Rob Pruitt, Ugo Rondinone, Sterling Ruby, Wilhelm Sasnal, Raqib Shaw, Sam Taylor-Wood, Juergen Teller, Wolfgang Tillmans, Gavin Turk, Nicola Tyson, Rebecca Warren, Andro Wekua, T.J. Wilcox, Jordan Wolfson and Cerith Wyn-Evans

Agradecimentos
Michael Clark gostaria de agradecer à mãe e ao pai: Bessie e Bill, Erik Satie, Patti Smith, David Bowie e Stefan Kalmár

Agradecimentos também a: The Robert Rauschenberg Residency Program, Ann Lobst, Julie Cunningham & Daniel Squire, The Serralves Foundation, Porto, Suzanne Cotter, Annie Reed, Henry Wrenn-Meleck, Artsadmin

Encomendado por: the Barbican, Londres
Tornado possível graças ao generoso apoio dos Patronos de Novos Trabalhos
Coproduzido por: the Barbican, Londres, Michael Clark Company, Théâtres de la Ville de Luxembourg
A Michael Clark Company é uma Associada Artística de Barbican e apoiada através de fundos públicos do Arts Council England
Com os agradecimentos ao Platform Theatre, Central Saint Martins

Música
Prelude – Fête donnée par des chevaliers normands en l'honneur d'une jeune demoiselle by Erik Satie
Ogives No 1-4 by Erik Satie. Gentilmente autorizado pela Editions Le Chant du Monde
Land interpretado por Patti Smith. Gentilmente autorizado pela Sony Music Entertainment Ltd. (De *Horses*, 1975)
Horses, por Patti Smith © Linda-Music Corp (NS) Todos os direitos administrados pela Warner/Chappell Music Publishing Ltd
Land of a Thousand Dances escrito por Christopher Kenner. Publicado pela BMG Rights Management UK Ltd, um empresa da BMG
La Mer(de) por Patti Smith © Linda-Music Corp (NS) Todos os direitos administrados pela Warner/Chappell Music Publishing Ltd
Horses in my Dreams escrito e interpretado por PJ Harvey. Publicado pela Hot Head Music Limited. Gentilmente cedido pela Hot Head Music Limited.
Blackstar escrito e interpretado por David Bowie. Publicado pela Nipple Music/RZO Music Ltd. ISO Records sob licença exclusiva

para a Columbia Records, uma divisão da Sony Music Entertainment Inc. (Extraído de *Blackstar*, 2016)
Pug-Nosed Face escrito por David Bowie, Ricky Gervais, Stephen Merchant. Publicado por Nipple Music/RZO Music Ltd/BDI Music Ltd. Som do Programa da BBC 'Ricky Gervais Extras' - clip autorizado pela BBC Motion Gallery/ Getty Images
Future Legend, Chant of the Ever Circling Skeletal Family interpretado por David Bowie, composto por David Bowie. Publicado por Jones Music America/RZO Music Ltd/EMI Music Publishing Ltd e administrado por Sony/ATV Music Publishing LLC/Chrysalis Music Ltd, uma Empresa BMG. Gentilmente cedido por RZO Music. (De *Diamond Dogs* 1999 remasterizado)
Aladdin Sane, The Jean Genie interpretado por David Bowie, escrito por David Bowie. Publicado por Tintoretto Music/RZO Music Ltd/EMI Music Publishing Ltd e administrado pela Sony/ATV Music Publishing LLC/Chrysalis Music Ltd, uma Empresa BMG. Gentilmente cedido por RZO Music. (De *Aladdin Sane* 2013 remasterizado)
Cracked Actor interpretado por David Bowie, escrito por David Bowie. Publicado por Tintoretto Music/RZO Music Ltd/Chrysalis Music Ltd, uma Empresa BMG/EMI Music Publishing Ltd. Gentilmente cedido por RZO Music. (De *Aladdin Sane* 2013 remasterizado)

Licença musical de Music Matters

Michael Clark Company, Barbican Centre, Silk Street, London EC2Y 8DS
T: +44(0) 20 7382 7170
E: info@michaelclarkcompany.com
Registado como Obras de Arte Modernas (Modern Masterpieces), em Inglaterra e País de Gales.
Uma empresa limitada por garantia.
Empresa número 4889089, Número de registo numa Instituição de Caridade 1109451

www.michaelclarkcompany.com
@michaelclarkco

MICHAEL CLARK COMPANY

barbican

THEATRES OF LA VILLE DE LUXEMBOURG

ARTS COUNCIL ENGLAND

MODULIFICÁ-LOS NA SUA SOZINHÊS

Primeiro, surgiu a música. Familiarizada com as atmosferas sonoras e narrativas, mas em autonomia criativa, Inês Jacques foi criando a dança. Adolfo dirá que aquilo de que se fala é ficção científica e Inês Jacques dirá que é física quântica. Falam do mesmo mas apenas entram por portas diversas.

ideia ou uma questão”. E deparou-se com uma narrativa, onde encontra indicações concretas, de que algo acontece num determinado contexto. “Fui pegar primeiro no contexto em que tudo acontece, mais da zona de ficção científica, que chamo de física quântica”, diz Inês. “Comecei por trabalhar em átomos e partículas, até chegar ao corpo humano e as suas relações. Começo de fora para dentro, de certa forma vou do universo para os indivíduos”.

Inês Jacques diz “o texto tem muitas camadas e muito por onde pegar, o que é um desafio porque estou habituada a pesquisar ou trabalhar sobre um tema, uma

Modulating them in your solitude

First came the music. Familiar with the sound and narrative atmospheres, but in creative autonomy, Inês Jacques created the dance. Adolfo said that they were talking about science fiction, while Inês Jacques said it was quantum physics. They talked about the same work, but entered through different doors. Inês Jacques explains, “the text has many layers and many possible developments, which is a challenge because I am used to researching or working on a specific theme, idea or question”. She encountered a narrative, in which she finds concrete indications that something will happen in a given context. “I began with the context where everything happens, closer to science fiction, which I call quantum physics,” says Ines. “I started by working with atoms and particles until I got to the human body and its relationships. I start from the outside in. In a way I proceed from the universe down to specific individuals”.

**SEXTA 8
FEVEREIRO, 21H30**

Fábrica ASA / Black Box

MÃO MORTA + INÊS JACQUES No Fim Era o Frio

ESTREIA ABSOLUTA

Direção artística

Adolfo Luxúria Canibal
e Inês Jacques

Narrativa

Adolfo Luxúria Canibal
Música

Miguel Pedro
e António Rafael

Coreografia

Inês Jacques

Músicos

Mão Morta (Adolfo Luxúria
Canibal, António Rafael,
Joana Longobardi,
Miguel Pedro, Sapo,
Vasco Vaz)

Bailarinos

Beatriz Valentim,
Diana Vieira,
Francesca Bertozzi,
Inês Jacques, Luis Guerra,
Ricardo Pereira

Espaço Cénico

Inês Jacques
e Adolfo Luxúria Canibal

Figurinos

Inês Jacques

Máscaras

Victor Gonçalves

Desenho de Luz

Fred Rompante

Operação de Luz

Fred Rompante,
Berto Pinheiro

Técnico de Som

Nuno Couto

Direção de Produção

Cláudia Pinto

Produção Executiva

Auafeiomau, Zut!

Coprodução

Centro Cultural Vila Flor,
Cine-Teatro Avenida
(Castelo Branco),
Teatro Aveirense,
Teatro Municipal da Guarda
Apoio à Residência
Centro Cultural Vila Flor,
Estúdios Victor Córdon

Duração

60 min.

Maiores de 16

Preço

7,50 eur / 5,00 eur c/d

Adolfo explica: “há realmente ali conceitos de física quântica mas que são usados como pura ficção. Em termos de história elas interpenetram-se, são intrusões de umas matérias escuras, seres físicos que se vão diluindo. Joga com essas matérias da cosmologia mas, ao mesmo tempo, de uma forma ficcional”.

Estamos em plena especulação de um futuro, mas sustentado nos dados muito reais e perturbadores das alterações climáticas. Adolfo escreveu uma história de distopia. O futuro é um lugar de esquizofrenia dos temperamentos da natureza e humanos. “Há uma subida das águas e as pessoas refugiam-se nos altos das montanhas, que

também estão intoxicados pelas nuvens tóxicas. A espécie humana está à beira da extinção e o que resta de esperança é a fé de que venha alguém do fim do mundo para os salvar. Passam os dias enfiados em bunkers, a olhar para o firmamento, a ver se surge algum sinal de uma presença cósmica que os salve”. A descrição é de Adolfo.

Adolfo explains: “we do actually refer to concepts of quantum physics but they are used as pure fiction. In terms of the story they interpenetrate each other, they are intrusions of dark matter, physical beings that are progressively diluted. The work plays with these matters of cosmology but, at the same time, in a fictional manner. “ We are in full speculation of a future world, but underpinned by very real and disturbing data on climate change. Adolfo wrote a dystopian story. The future is a place of schizophrenia of temperaments of nature and human beings. He describes this as follows: “Water levels rise and people take refuge on mountain tops, which are

Dizem-nos os cientistas que podemos estar a caminhar para a sexta extinção – Elisabeth Kolbert, jornalista do The New Yorker, escreve precisamente sobre isso no seu livro “The Sixth Extinction: An Unnatural History”, de 2014. A continuarmos nesse trajeto, esta será a extinção da vida humana no planeta de que fala Adolfo, enquanto as águas sobem e a respiração natural se torna mais ofegante e rarefeita.

Inês Jacques pensou “insetificar” os Mão Morta [nota: esta é uma ideia que surge no início da criação e que, até à estreia, em fevereiro de 2019, pode não se concretizar], integrando assim os músicos da banda no imaginário coreográfico em que tem trabalhado. Este – o imaginário coreográfico – é inspirado pela música e letras já compostas pelo grupo. Ou seja, “insetificar” os Mão Morta seria “modulificá-los na sua zozinhêz”, diz Inês. Expliquemo-nos. “Isto são ideias em esboço ainda, pode ser tudo diferente, não sei se vai concretizar-se”. Este é o tom com que se escreve este texto, em que quase todas as peças são estreias absolutas e estão – à data da escrita, início de dezembro de 2018 – ainda nos primeiros movimentos de composição. Muito está

also polluted by toxic clouds. The human species is on the verge of extinction, and the last shred of hope is the faith that someone from the end of the world will come to save them. They spend their days in bunkers, looking up at the sky, to see if there is any sign of a cosmic presence that will save them. “ Scientists tell us that we may be on our way to the sixth extinction says Elisabeth Kolbert, a journalist for The New Yorker, in her book “The Sixth Extinction: An Unnatural History”, 2014. If we continue down this path it will lead to the extinction of human life on the planet referred to by Adolfo - as the waters rise and we start to

em aberto e muito pode ainda acontecer. Por altura da conversa, Inês Jacques está a compor dança para seis intérpretes – a própria incluída – e pondera a possibilidade de integrar os músicos nesta composição. Eles poderiam assim ser esses insetos humanóides de que Adolfo fala nas suas músicas que desafiam, por esta vez, a forma da canção: “A ideia inicial era trabalhar os módulos com duplo sentido, em que as coisas, consoante a sua colocação e articulação, podiam dar um sentido ou outro. Entretanto, desenvolvemos a música, com essa ideia de módulos que podem ser alterados, teoricamente pelo menos. Fiz a letra, começou a surgir uma história com duplos significados, uma história de distopia de alguma forma, de ficção científica.”

“Tudo pode ser dançado”, diz Adolfo. A perspetiva de haver uma coexistência entre música e dança não condicionou a escrita. A orientação criativa, por parte dos músicos, correspondeu mais à ideia do conceito modular. “É essa ideia que está a restringir e a fazer descobrir outras formas de trabalho. É o lado modular da composição que nos está a entusiasmar. O facto de trabalharmos em estruturas

pant and find it difficult to breathe. Inês Jacques thought about “insectifying” Mão Morta [note: this is an idea that emerged at the beginning of the creative process and may not materialise until the premiere, in February 2019], including the band’s musicians into the overall choreographic imagery that she is developing, inspired by the group’s music and lyrics. In other words, “to insectify” Mão Morta would “mean modulating them in their solitude”, says Inês. “These are ideas in a draft version, the final result may be completely different, I don’t know if it will materialise.” This is the overall tone in which this text has been written, given that almost

modulares significa que não estamos a trabalhar canções, é quase como se importássemos para o rock, ou uma banda com instrumentos, conceitos da música eletrónica. Estamos a pegar em blocos, e podemos jogar com essas estruturas da forma que quisermos. Como qualquer estrutura modular. Pegas numa estrutura que tem 5 prateleiras e podes mexer, tirar de lugar e pôr noutra sítio, criar outras relações. Este é o princípio da composição modular.”

all the works are world premieres and are - at the date of writing, in early December 2018 - still being composed. Everything is open and a great deal may still happen. At the time of our conversation, Inês Jacques was composing the dance routines for six dancers - including herself - and was also pondering the possibility of including the musicians in this composition. They could be those humanoid insects that Adolfo talks about in his songs, which in turn challenge the song’s underlying form: “The initial idea was to work with two-way modules, in which things, according to their placement and articulation, could give one meaning or another. However, we developed the music, with the idea that the modules could be altered, at least theoretically. I wrote the lyrics, and a story began to emerge with dual meanings, a history of dystopia somehow - science fiction. “ “Everything can be danced,” says Adolfo. The prospect of a coexistence between music and dance did not constrain the writing. The creative orientation, from the musicians, corresponded primarily to the idea of the modular concept. “It’s this idea that is restricting and makes us discover other forms of work. It’s the modular side of the composition that excites us. The fact that we work with modular structures means that we are not working on individual songs, it’s almost as if we imported concepts of electronic music into rock, or an instrumental band. We are taking blocks, and can play with these structures any way we want. Like any modular structure. You take a structure that has 5 shelves and you can move, things, remove them from their position and put them somewhere else, create other relationships. That’s the principle of modular composition. “



o PUNK ANARQUISTA FEMINISTA DE MAURÍCIA NEVES

O ano de 2018 foi diferente para Maurícia Barreira Neves: trabalhou em três criações – um solo [*This is not for sale e é um manifesto!*, apresentado como work in progress em outubro de 2018, no Forum Dança], um dueto [*I can't see the sea*, criada com Jhonny Aguiar, com a possibilidade de dupla existência e em formatos temporais e performativos distintos, podendo ser peça de palco ou instalação, peça sobre as questões ecológicas, nomeadamente o impacto que o petróleo e o plástico tem no ambiente] e o trio/quinteto [*anesthetize - a story about induce a loss of consciousness*, esta é, na verdade, uma peça para cinco intérpretes mas em que três estão em cena, Greta Grineviciute Ruta Butkus, Beatriz Dias, e duas estão fora mas participam na performance, a própria Maurícia e Daina Dieva, na música, que vai estrear no GUIDance, já em 2019].

Por alturas do final do ano, quando a entrevista acontece, Maurícia prepara-se para a primeira residência artística, na Lituânia, de criação da nova obra. Das ideias que leva para trabalhar, e que podem mudar entretanto, inclui um retorno ao preto, que já está presente nas duas peças de 2018, como se esse fosse um tom que se instala na sua estética com alguma insistência. *anesthetize*, a nova criação em estreia no GUIDance, é uma peça no feminino. “São mulheres com muita força, que têm um carisma punk que me interessa. São mulheres muito bonitas mas que têm um outro lado, de visceralidade e animalidade com

que se atiram para as coisas, quase num desbocamento corporal. São mulheres altas. Interessa-me muito nessa coisa punk, dark, tudo preto, uma onda punk anarquista feminista.”

A questão do género, segundo Maurícia, na verdade, é mais um exercício de transcendência ou superação de uma definição fechada do... género. Ou seja, desejo de expressão dupla das energias femininas e masculinas em cada género. Esta convicção que pratica em cada obra enquadra-se num discurso que tem desenvolvido a vários outros níveis e que define como “desmistificar o clichético”: “Diz-se que as mulheres, por uma visão estereotipada, quando são poderosas, que têm uma certa energia máscula. Porquê?” Essa é apenas uma das suas interrogações. Podemos propor outras. Porquê a colaboração com artistas da Lituânia? Maurícia fez parte de um grupo de artistas de vários países que se encontraram em partilhas criativa na Alemanha. Ali conheceu a portuguesa Beatriz Dias, mas também algumas das artistas da Lituânia, com quem agora aprofunda a colaboração, nascida de uma vontade também de conhecer melhor o país de onde vêm. “A Lituânia é um país minúsculo, independente há pouco mais de 20 anos [nota: a Lituânia foi anexada pela União Soviética em 1940, durante a Segunda Guerra Mundial, enfrentou uma intensa luta pela independência em 1990 e viu as últimas tropas russas saírem do país em 1993]. Em Portugal, há muitas conquistas,

**SÁBADO 9
FEVEREIRO, 18H30
CIAJG / Black Box**

**MAURÍCIA |
NEVES
anesthetize**

ESTREIA ABSOLUTA

Direção, Coreografia,
Cenografia e Figurinos
Maurícia | Neves
Cocriação e interpretação
Beatriz Dias,
Greta Grineviciute
e Ruta Buktus
Música Original e Textos
Daina Dieva e
Maurícia Barreira Neves
Desenho de Luz
Vera Martins
Aconselhamento
Joana Castro
Coprodução
Centro Cultural
Vila Flor
Apoio
ORG.IA
Apoio residência artística
Menü spaustuvė/ Arts
Printing House,
O Espaço Do Tempo
Apoio à
Internacionalização
Embaixada de Portugal
em Copenhaga / Instituto
Camões, Fundação
Calouste Gulbenkian

Duração
c. 50 min.
Maiores de 12
Preço
7,50 eur / 5,00 eur c/d



Maurícia Neves' feminist anarchist punk

2018 was a different experience for Maurícia Barreira Neves: he worked on three creations - a solo [*This is not for sale e é um manifesto!*, presented as work in progress in October 2018, in the Forum Dança], a duet [*I can't see the sea*, created with Jhonny Aguiar, with the possibility of dual existence and in different temporal and performance formats, as a stage play or installation, a work on ecological issues, in particular the impact of oil and plastic on environment] and the trio / quintet [*anesthetize - a story about inducing a loss of consciousness*, which is actually a play for five performers but with only three on stage, Greta Grineviciute, Ruta Buktus and Beatriz Dias, two are off stage but participate in the performance, Maurícia herself and Daina Dieva, responsible for the music, that will have its world premiere in GUIDance, in 2019].

In late 2018, when the interview took place, Maurícia was preparing for her first artistic residency in Lithuania to create the new work. The ideas that she will be developing in the work, which may change in the meantime, include a return to black, which is already present in her two works produced in 2018, as if it were a tone that is becoming established within her aesthetic with some insistence. *anesthetize*, the new creation that will premiere in GUIDance, is a markedly feminine work. “They are women with great strength, who have a punk charisma that interests me. They are very beautiful women but have a different side, visceral and animal, with which they threw themselves into things, almost in a bodily outburst. They are tall women. I'm very interested in this punk dimension, dark, in which everything is black, an anarchist feminist punk wave. “

The question of gender, according to Maurícia, is actually an exercise in transcendence or overcoming a narrow definition of ... gender. In other words, the desire for a dual expression of the feminine and masculine energies that exists within each gender. This conviction that she explores in each work is framed in a discourse that she has developed at several other levels, which she defines as “demystifying the cliché”: “There is a stereotypical idea that powerful women have a certain masculine energy. Why?” This is just one of the questions that she aims to address. We can propose others. Why does she want to collaborate with artists from Lithuania?

Maurícia was part of a group of artists from several countries who met in a creative sharing experience in Germany, where she met the Portuguese artist, Beatriz Dias, and also several artists from Lithuania, with whom she will now further her collaboration, born from the desire to learn more about their country. “Lithuania is a tiny, independent country, just over 20 years old [note: Lithuania was annexed by the Soviet Union in 1940 during World War II, and faced an intense struggle for independence in 1990 and saw the last Russian troops leave the country in 1993]. In Portugal, there are many achievements which haven't yet been secured by Lithuania. I felt that there was a powerful feminist movement in the country and that there is still a long road to travel before achieving equal rights. But all these issues are more closely linked to the 'image' of the work, which may be different from the theme I'm working on.” For Maurícia, a new show consists of different layers that are combined and articulated. The initial theme chosen for the creation is just one of these elements.



que ainda estão por fazer na Lituânia. Ali, senti que havia um movimento feminista poderoso, ainda há muito por lutar relativo à igualdade de direitos. Mas todas estas questões estão mais ligadas à 'imagem' da peça, o que pode ser diferente do tema que estou a trabalhar." Para Maurícia, um espetáculo que cria é constituído por diferentes camadas que se combinam e articulam, o tema de partida para a criação é apenas uma delas. Outra é a dimensão visual, que pode estar em sintonia com o tema mas pode também abrir outras questões. Neste caso, a dimensão visual refere-se mais à composição do tom da imagem que cria em cena. Assim, se o tema central tem a ver com a ideia de anestesia ou estar anestesiado – que se desdobra em outras questões, que abordamos mais à frente – a componente visual do espetáculo – esse tal temperamento punk anarquista feminista de um corpo desbocado que desmistifica o clichético... – traz, por si, outros temas e interrogações. Um deles tem a ver com esse 'dark punk feminista'. Outro tem a ver com os tamanhos das intérpretes. Maurícia tem vindo a constatar uma atração particular por bailarinas altas, mas identifica que o fator da altura dos intérpretes informa de modo determinante as peças, por exemplo, ao reconhecer que na peça anterior, *I can't see the sea*, que trabalhou com Jhonny, serem os dois do mesmo tamanho, o que

por si também contribui para gerar um esbatimento das identidades do género, potenciando a possibilidade de ser um confundido pelo outro. Em alguns casos, este jogo dos perfis físicos pode contribuir para o colapsar do género sexual, criando a impressão da indiferença entre feminino e masculino, promovendo um encontro mais indiferenciado dos dois. "Eu e o Jhonny somos do mesmo tamanho e estamos vestidos do mesmo modo. A peça joga muito com entradas e saídas de cena. Certo ponto da peça, deixas de saber quem é quem. Interessa-me muito desenvolver essa 'não identidade'." Com Maurícia, o excesso de referência e uso do simbólico gera o oposto: faz desabar os significados convencionais que associamos a essas imagens reconhecíveis e suscita a possibilidade de emergência de novos significados. Lá está: desmistificar o clichético. Em grau menor, pode significar simplesmente o esbate unívoco entre significado e significante, baralhando e abrindo as possibilidades de interpretação do que é partilhado, instalando indefinições e ambiguidades várias. "Interessa-me a não identidade porque deixa a liberdade ao espetador para ler outras coisas para além de um sentido mais imediato e evidente que possa sugerir". Tomemos um exemplo para concretizar a ideia: o uso que faz das burcas, em *This is not for sale e é um manifesto*: "Quando uso

Another is the visual dimension, which may be in tune with the initial theme, but may also open up other issues. In this case, the visual dimension refers more to the composition of the tone of the image that is created on stage. Hence, if the central theme is related to the idea of anaesthesia or being anesthetized - which unfolds in other issues, that we will address below - the visual component of the performance - this feminist anarchist punk temperament of a liberated body that demystifies the cliché ... - brings, in its own right, other themes and questions. One of them is related to this 'feminist dark punk'. Another has to do with the heights of the performers. Maurícia has felt an increasing attraction to cast tall dancers, and notes that the performers' height has a decisive impact on the works, for example, by recognising that in her previous work, *I can't see the sea*, that she developed with Jhonny, both dancers had the same height, which

in itself contributed to blurring gender identities, enhancing the possibility that one may be confused with the other. In some cases, this game of physical appearances can contribute to a collapse of the sexual gender, creating the impression that there is no difference between feminine and masculine, promoting a more undifferentiated encounter between the two. "Jhonny and I have a similar stature and we were dressed the same. The play has people entering and leaving the stage. At one point in the play, you don't know who is who. I'm very interested in developing this sense of 'non-identity'." Maurícia considers that an excessive use of references and symbolic elements generates the opposite effect: it causes the conventional meanings that we associate with these recognisable images to collapse, and makes it possible for new meanings to emerge. In other words it demystifies the cliché. To a lesser extent, this can

simply mean an unequivocal blurring between the signifier and the signified, mixing and opening up new possibilities of interpretation of that which is shared, thereby inculcating various indefinitions and ambiguities. "I am interested in non-identity because it leaves the spectator free to read other things, beyond any immediate or evident meaning that I can suggest." We can cite an example that puts this idea into practice: her use of burqas, in *This is not for sale*: "When I use a burqa, it already implies recognition that there is a sign, that I am working with." When Maurícia covers herself in black, we inevitably establish a link with the garments that, in certain Islamic traditions, women are obliged to wear in public, covering their entire body and face. In relation to this immediate interpretation, she adds: "It's a form of camouflage, that hides the woman's identity, and is a form of repression, but it may also be an expression

uma burca, já implica o reconhecimento de que há um signo com o qual estou a trabalhar." Quando Maurícia se cobre de negro, inevitavelmente associamos às vestes que as mulheres em certas tradições islâmicas se veem forçadas a usar em público, cobrindo todo o corpo e o rosto. A essa leitura mais imediata, ela acrescenta: "É uma forma de camuflar, é esconder a identidade, de repressão, mas também expressão de individualidade e pode ser um uso de manifestação de uma crença e convicção". Portanto, ao mesmo tempo que esconde e anula individualidade, o acto do uso de algo que cobre todo o corpo e o rosto é, simultaneamente, afirmação de uma diferença, que desafia as convenções de uma certa ideia de expressão de individualidade ocidental. No uso, apropriação, de vários signos, Maurícia joga a estes níveis do paradoxo, de forma despidorada e irreverente. A burca, no caso de Maurícia, pode ser tomada como exemplo de uma estratégia artística recorrente na criação da coreógrafa. O uso que faz, deste como de outros símbolos (por exemplo, o ato de ajoelhar, a que assistiu em rituais diários de expressão de fé numa viagem a Istanbul, na Turquia) é sintomático de uma habilidade transformista de iconografias, imagens e gestos simbólicos e afins. Sobre todos eles, poderíamos qualificar de: camuflagem. "Interessa-me

of individuality and can manifest a belief and conviction." Therefore, while hiding and cancelling individuality, the act of wearing something that covers the entire body and face is simultaneously affirmation of a difference, which defies the conventions of a certain idea of the expression of Western individuality. In the use, or appropriation, of various signs, Maurícia plays with these levels of paradox, in an impudent and irreverent manner. The burqa, in Maurícia's case, can be taken as an example of a recurring artistic strategy in the choreographer's work. Her use of this and other symbols (for example, the act of kneeling, which she witnessed in daily rituals of expression of faith on one trip to Istanbul, Turkey) is symptomatic of the transformational capacity of iconographies, images and symbolic gestures and similar gestures. We can qualify all of them as: camouflage. "I am very interested in this question of

muito esta coisa de camuflar, partindo de um imaginário simbólico relevante. No dueto, por exemplo, há camuflagem da identidade, há um uso do plástico como camuflagem ou de camuflagem do plástico, de camuflagem dos desperdícios. Guardamos tudo em sacos pretos, que vão sendo transportados para palco." A peça que estreia neste GUIDance, *anesthetize*, tem diferentes escalas na abordagem ao tema proposto. Há, um primeiro nível, que sugere uma leitura genérica metafórica: a tendência da sociedade para se comportar de forma passiva, adormecida, dormente. Mas o ponto de partida é uma questão muito pessoal para Maurícia. "Esta dormência social começa pela descoberta de que tenho um síndrome médico que tem efeitos muito concretos no meu corpo, provoca-me a dormência nas extremidades, mãos, pés... Daí surge esta tomada de consciência entre o sentir e o deixar de sentir. Depois, interessa-me explorar essa ideia a um outro nível, que é criar as condições para uma experiência do público de entrar num estado dormência, suscitado pela qualidade visual e de movimento do espetáculo." Estas são ainda ideias iniciais, que Maurícia leva para explorar nas residências artísticas. Maurícia pode apenas partilhar intenções: "Há materiais e ideias que tenho vindo a trabalhar e que me interessa pesquisar mais a fundo

camouflage, based on a relevant symbolic imaginary. In the duet, for example, there is camouflaging of identity, there is a use of plastic as camouflage or camouflage of plastic, camouflage of waste. We keep everything in black bags, which are transported to the stage. " The work that will premiere in this edition of GUIDance - *anesthetize* - has different levels in addressing the proposed theme. There is a first level, that suggests a generic metaphorical reading: society's tendency to behave passively, dormant, numb. The starting point is a highly personal matter for Maurícia. "This social numbness begins with the discovery that I have a medical condition which has very specific effects on my body - it causes numbness in my extremities, hands, feet ... This engenders an awareness that is halfway between feeling and numbness. I am interested in exploring this idea to another level - to create the conditions for an audience

aqui. Por exemplo, o coreografar as extremidades, das mãos, mas também ir ao rosto, aos olhos. Trabalhar a repetição, a insistência em pequenos detalhes que vão sofrendo transformação, para instalar uma experiência quase meditativa, de anestesia, para o público. Ao mesmo tempo, brincar com extremos opostos, contrastes, ir de algo sério à revelação do humor."



DO REENCONTRO COM A LEVEZA DO CORPO

Proseguimos pelo programa do GUIDance guiados por uma dança que cumpre a sua essência empreendendo desvios, sendo o desvio, a sua não conformidade a uma categorização simples, a sua condição. Wang Ramirez é um bom exemplo disso mesmo.

Podemos simplesmente pensar em Wang Ramirez como um nome de referência de uma dança de forte impacto visual, acrobático e plena de efeitos, sustentada num domínio virtuoso e musculado das danças

urbanas – Sébastien Ramirez é campeão de França de breakdance do Red Bull BC One 2007, por exemplo – mas há mais a dizer sobre eles. E para isso, talvez seja útil recordar alguns dos pressupostos de uma história do bailado que tem vindo a ser posta em causa e questionada pela dança contemporânea. A forma como esta dupla, que é também um casal na vida real, reformula a ideia de desafiar a gravidade, projetando o corpo no ar como se não tivesse peso e não fosse atraído para o chão. O contemporâneo já criticou muito o bailado pelo abuso dessa ilusão, que contraria a carnalidade e materialidade do corpo humano. Podemos dizer que Wang Ramirez reequaciona, revalorizando a impressão de leveza do corpo em voo, livre das leis físicas que o prendem à terra, mas não negando a carnalidade vital do corpo real humano.

Em *EVERYNESS*, reafirmando a assinatura de Wang Ramirez, para além do cruzamento entre dança contemporânea, hip-hop e artes marciais, a dupla leva mais longe a possibilidade de expressão do corpo por via do uso de cabos elásticos a que o corpo está ligado e que os lançam no ar, como que projetando os impulsos físicos para além dos limites humanos fisicamente expectáveis. Eles flutuam no ar, desmontam-se, diluem-se em balanço etéreo, com os corpos dos bailarinos em diálogo com um objeto esvoaçante – uma espécie de balão gigante de tecido branco semitransparente, que em alguns momentos se assemelha a um para-quedas e noutros a um extravagante figurino ou uma simples esfera translúcida que levemente rodopia no ar – que tem uma densidade física própria, temperamento e ritmos de movimento e respiração próprios.

Essa objeto-escultura temperamental dança em diálogo com a musculatura ondulante dos intérpretes. É de amor que falam. Mas também poderíamos entender que é de dança e da história da dança que também falam. O corpo, depois da queda que empreendeu toda a história

**SÁBADO 9
FEVEREIRO, 21H30
CCVF / Grande Auditório**

**COMPANY
WANG
RAMIREZ
EVERYNESS**

ESTREIA NACIONAL

Direção artística e coreografia
Honji Wang & Sébastien Ramirez
Com Joy Alpuerto Ritter, Salomon Baneck-Asaro, Alexis Fernandez Ferrera aka Maca, Thierno Thioune, Honji Wang
Música original
Schallbauer
Desenho de som e técnico de som
Clément Aubry
Desenho de luz
Cyril Mulon
Dramaturgia
Roberto Fratini
Cenografia
Constance Guisset
Rigging
Kai Gaedtke
Stylist
Linda Ehrl
Assistente de luz
Guillaume Giraudou
Produtor da criação em 2016
Dirk Korell
Produção executiva
Company Wang Ramirez, Clash66
Direção da companhia
Manon Martin
Comunicação
Claudia Tanus
Administração
Corinne Aden
Coordenação da Tournée
Mirélie Auzanneau
Direção Técnica
Cyril Mulon
Coprodução
L'Archipel, cena nacional de Perpignan (no âmbito de uma residência de criação); Théâtre de la Ville / La Villette, Paris; Mercat de les Flors, Barcelona; Tanz im August / HAU Hebbel am Ufer Berlin; Migros Culture Percentage Dance Festival Steps, Suíça

Apoio
Hauptstadtkulturfonds, Senat Berlin; Conselho Regional Occitanie / Pyrénées-Méditerranée; Direção Regional de Assuntos Culturais Occitanie; Conselho Distrital Pyrénées Orientales; Fundação BNP Paribas; fabrik Potsdam no âmbito do programa «Artistas em residência»
Agradecimentos
Centre Chorégraphique National de Créteil e Val-de-Marne / Company Káfig

– A Companhia Wang Ramirez - Clash66 recebe apoio estrutural da Direção Regional de Assuntos Culturais Occitanie, do Conselho Regional Occitanie / Pyrénées-Méditerranée e do Conselho Distrital Pyrénées Orientales. A companhia recebe o apoio da Fundação BNP Paribas para o desenvolvimento dos seus projetos. Honji Wang e Sébastien Ramirez são artistas associados do Théâtre de la Ville, Paris e artistas apoiados por l'Archipel, cena nacional de Perpignan.

– **Duração**
70 min.
Maiores de 12
Preço
10,00 eur / 7,50 eur c/d

The reencounter with the lightness of the body

Continuing through the programme of GUIDance, which is guided by a form of dance that fulfils its essence by undertaking detours, being the detour itself, its refusal to conform to a simple categorisation, its condition. Wang Ramirez is a good example of this approach.

We can simply think of Wang Ramirez as a leading name of a dance tradition that is acrobatic, and filled with effects, has a strong visual impact, sustained by a virtuous and muscular domain of urban dance traditions. For example, Sébastien Ramirez was France's breakdance champion in Red Bull BC One 2007. But more can be said about the duo. It is useful to recall some of the assumptions of a history of ballet that has been challenged and questioned by contemporary dance. The way that these two dancers, a couple in real life, reshape the idea of defying gravity, by projecting their bodies into the air as if they were weightless and free to float in the air. The contemporary era has been highly critical of ballet because of the way that it explores this illusion in an abusive manner, contradicting the carnal and material dimension of the human body. We can say that Wang Ramirez re-equates, reassesses the lightness of the body in flight, free from the physical laws that bind it to the earth, but without denying the vital carnality of the actual human body.

In *EVERYNESS*, which reaffirms Wang Ramirez's distinctive approach, in addition to the cross between contemporary dance, hip-hop and martial arts, the two dancers push forward the boundaries of the body's possibility of expression, through the use of elastic cables connected to the body, that throw them into the air, as if they were projecting physical impulses beyond normal human limits. They float in the air, dis-assemble, are diluted in an ethereal balance, wherein the dancers' bodies forge a dialogue with a fluttering object - a giant balloon, made of semi-transparent white cloth, which at times resembles a parachute, and at others an extravagant costume, or simple translucent sphere, that gently swirls in the air - with its own physical density, temperament, rhythms of movement and breathing.

This temperamental object-sculpture dances in dialogue with the performers' undulating musculature. They are talking about love. But we can also conclude that they are talking about dance and the history of dance. The body - after the fall that has driven the entire history of the modernity and contemporaneity of art, which called for pulsating flesh-and-blood realism, this tension of living - in this case reencounters a reformulation of lightness, through the extension and renewed agility given to the dancers by connecting them to elastic cables. Manipulation of cables is a



© Caroline Migolle Steps 2018



© Caroline Migolle Steps 2018

da modernidade e contemporaneidade da arte, que pediu um realismo pulsante, de sangue, de carne, dessa tensão do viver, reencontra aqui uma reformulação da leveza, por via da extensão e nova agilidade dada pela ligação a cabos elásticos. A manipulação dos cabos é, em si mesma, uma técnica, normalmente mais desenvolvida no contexto do novo circo ou da acrobacia, mas que a dupla reclama e reenquadra para o mundo da dança. Ainda assim, a peça fala de uma questão pessoal para os dois criadores e intérpretes que têm ganho grande projeção internacional num inteligente acto de equilíbrio entre os compromissos profissionais e a sua partilha amorosa. O tema das relações humanas e/ou do amor é recorrente na dupla, focando na diferença, que funda a identidade dos dois, tanto em termos da origem de cada um – ela, Honji Wang, nasceu na Alemanha de pais coreanos; ele, Sébastien Ramirez, nasceu em França de uma família de emigrantes políticos espanhóis. Mas a multiculturalidade que cada um transporta está também nas muitas linguagens que dança que dominam. Não é por acaso que, em 2017, quando criaram um encontro de dança entre Honji Wang e a estrela do New York City Ballet, Sara Mearns, alguns dos temas de trabalho foram “Lago dos Cisnes e Hip Hop” ou “boxing ballet”. Eles também experimentaram o mesmo

formato de encontro, mas num dueto entre Wang e a bailarina de flamenco Rocío Molina. No vocabulário de Wang Ramirez estas realidades não são distantes, mas antes convivem numa intimidade desconcertante. As peças de Wang Ramirez vivem na flutuação entre doçura e brutalidade, gentileza e aspereza. Se o bailado é um território que dominam, Burce Lee é uma referência, pelo menos para Wang, que viu muitos filmes do mestre do kung fu em criança. A pesquisa coreográfica passa também por “novos sistemas de movimento”, que integram as possibilidades dadas ao corpo a partir do momento em que se associam a extensões, presos a cordas ou cabos elásticos, que permitem habilidades aéreas, e projetam como que por magia o corpo no espaço, dando-lhe uma amplitude e leveza surreais. Em inglês, esta técnica tem por nome “rigging” e no elenco de Wang Ramirez os bailarinos são assistidos pelo “mago das cordas” Kai Gaedtker. *EVERYNESS* é uma peça para cinco bailarinos, com música original de Schallbauer e cenografia de Constance Guisset. O tema central é o das relações humanas nas suas muitas variáveis, incluindo as afetivas e românticas, concretizada em qualidades e noções aparentemente contraditórias como suspensão e queda, leveza e peso... São cinco bailarinos mas... a esfera

technique in its own right, primarily used in the context of new circus or acrobatics, but which the duo reclaims and refocuses for the world of dance.

The work also addresses a personal issue for the two creators and performers, who have achieved major international projection, via an intelligent balancing act between their professional commitments and their amorous relationship. The theme of human relations and / or love is recurrent in the duo's work, focusing on difference, which merges their identity, both in terms of their origins - Honji Wang, was born in Germany to Korean parents; whereas Sébastien Ramirez, was born in France to a family of Spanish political emigrants. But their implicit multiculturalism is also found in the many languages of dance that they have mastered. It is no coincidence that in 2017,

when they created a dance encounter between Honji Wang and the star of the New York City Ballet, Sara Mearns, some of the working themes were “Swan Lake and Hip Hop” or “boxing ballet.” They also experienced the same format of encounter, but in a duet between Wang and the flamenco dancer Rocío Molina. In Wang Ramirez's vocabulary these realities are not distant, but coexist, in disconcerting intimacy. Wang Ramirez's dance performances inhabit the space between sweetness and brutality, gentleness and harshness. If the ballet is a territory that they dominate, Bruce Lee is a reference, at least for Wang, who as a child watched many of the kung fu master's films. Choreographic research also involves “new systems of movement,” which include the possibilities given to the body from the moment when extensions

are added, attached to elastic strings or cables, that enable aerial skills, and, as if by magic, project the body into space, giving it surreal breadth and lightness. In English, this technique is known as “rigging” and Wang Ramirez' dancers are assisted by “cable wizard” Kai Gaedtker. *EVERYNESS* is a performance for five dancers, with original music by Schallbauer and set design by Constance Guisset. The central theme is human relations in their many variables, including affective and romantic dimensions, embodied in seemingly contradictory qualities, and notions such as suspension and falling, lightness and weight ... There are five dancers but ... the spherical sphere that appears on the stage also dances and may be considered a sixth entity on the stage, given the breadth and temperamental nature of its behaviour and models of

escultórica que surge em palco também dança e pode ser considerada uma sexta entidade em cena, tão amplo e temperamental é o seu comportamento e os modelos de interação com os restantes bailarinos. Esta é uma visão inclusiva do humano, criando uma expansão do vocabulário de dança, integrando o hip hop, o breakdance, o domínio virtuoso de uma expressão mais urbana. Wang Ramirez propõe, a seu modo, uma variante possível do contemporâneo, a partir do qual se esboçam outras experiências do ser.

interaction with the other dancers. This is an inclusive vision of human existence, which expands the vocabulary of dance, to include hip hop, breakdance, through virtuous mastery of a more urban expression. Wang Ramirez proposes, in his own distinctive manner, a possible variant of contemporaneity, from which other experiences of existence are being explored.



CINEMA AO VIVO EM SIMULACROS DE FUGA

Esse cruzamento com outros corpos, incorporando uma expressividade mais urbana, que se cruza com um movimento mais abstrato, e ainda seduzido pelo confronto entre diferentes media e tempos – a apresentação ao vivo, a projeção de imagem em tempo real e a imagem pré-filmada – é explorada por Victor Hugo Pontes na peça *Fuga Sem Fim*. Aqui, cria a partir de uma ideia do realizador de vídeo João Paulo Serafim, e inicia uma colaboração com intérpretes de hip hop, entre eles Marco da Silva Ferreira, que entretanto tem desenvolvido trabalho em nome próprio.

Voltamos assim a 2011 para reencontrar Victor Hugo Pontes a fazer as primeiras experiências com coletivos de intérpretes. Esse desejo de compor para ensembles, de peças que exploram uma dimensão coral do corpo, tem-se afirmado como marca identitária ao longo dos anos. Ainda assim, *Fuga Sem Fim* é uma obra de viragem. Os motivos da escolha para a sua remontagem são vários, desde logo o desejo de a partilhar com mais público. A peça, um convite da Companhia Instável, estreia em novembro de 2011, no CCVF. Três meses depois, Victor Hugo estreia, também no CCVF, no âmbito de

Guimarães 2012 Capital da Cultura, *A Ballet Story*. A receção entusiasmada da segunda acaba por abafar o impacto com que a primeira foi recebida, sobrepondo duas obras do mesmo criador. “Considero uma peça muito bem-sucedida e tenho pena de muita gente não ter visto pelo facto de ter sido criada três meses antes de *A Ballet Story*.”

Antes de *Fuga Sem fim*, Victor Hugo havia estado na Rússia a dirigir uma peça para um coletivo de intérpretes. Depois seguem-se *Fuga...*, *A Ballet Story* e, ainda em 2012, cria *A Strange Land*, também em Guimarães. “A *Fuga...* acho que introduz mudança no meu discurso coreográfico e assinala um período em que começo a trabalhar com as pessoas que marcam o meu percurso até hoje, o Marco da Silva Ferreira faz o primeiro espetáculo de dança contemporânea aí, o Valter Fernandes começa a trabalhar comigo numa relação que dura até hoje... Era uma equipa muito jovem, alguns continuam comigo e começamos a colaborar com alguma regularidade, e eu começo a fazer peças numa escala diferente das que fazia anteriormente.” Também o tema que aborda mantém a sua pertinência. “Esta ideia de estarmos

**QUARTA 13
FEVEREIRO, 21H30**
CCVF / Grande Auditório

**VICTOR
HUGO
PONTES**
Fuga Sem Fim

REMONTAGEM

Direção
Victor Hugo Pontes
Realização e Edição
Vídeo
João Paulo Serafim
Direção Técnica e
Desenho de Luz
Wilma Moutinho
Música Original
Rui Lima e
Sérgio Martins
Figurinos
Oswaldo Martins
Apoio à Dramaturgia
Madalena Alfaia
Intérpretes e
Cocriadores
Bruno Senune,
Liliana Garcia,
Marco da Silva Ferreira,
Pedro Rosa e
Valter Fernandes
Intérpretes 2019
Bruno Senune,
João Santiago,
Liliana Garcia,
Marco da Silva Ferreira
e Valter Fernandes
Produção
Nome Próprio
Direção de Produção
Joana Ventura
Assistente de
Produção
Mariana Lourenço
Coprodução
Companhia Instável,
Centro de Artes
Performativas do
Algarve, O Espaço
do Tempo e Centro
Cultural Vila Flor

Apoio Fundação
Calouste Gulbenkian
Apoio à Residência
Artística
Teatro Nacional São
João, Fundação Porto
Social
Apoio Logístico
Gonçalo & Simão, Lda.
A Nome Próprio tem
o apoio da República
Portuguesa - Ministério
da Cultura / Direção-
Geral das Artes e
é uma estrutura
residente no Teatro
Campo Alegre, no
âmbito do programa
Teatro em Campo
Aberto

Duração
60 min.
Maiores de 16
Preço
10,00 eur / 7,50 eur c/d

Live cinema in flight simulations

This intersection with other bodies, incorporating a more urban expressiveness, which crosses with more abstract movement, and is also seduced by the confrontation between different media and times - live presentation, projection of the image in real-time and the pre-filmed image - is explored by Victor Hugo Pontes in the play *Fuga Sem Fim* (Endless Flight). In this case, on the basis of an idea by video director, João Paulo Serafim, he begins a collaboration with hip hop performers, including Marco da Silva Ferreira, who in the meantime has developed solo work. Victor Hugo Pontes had his first experiences with groups of performers in 2011. Over the years he has affirmed as an identity mark his desire to work with groups, composing works that explore a choral dimension of the body. Nonetheless, *Fuga Sem Fim* (Endless Flight) marks a turning point in his career. There are several reasons for restaging this work, including the desire to share it with more spectators. The play, an invitation from Companhia Instável, had its premiere in November 2011, at the CCVF. Three months later, also at the CCVF, in the framework of Guimarães 2012 European Capital of Culture, Victor Hugo premiered *A Ballet Story*. The enthusiastic reception of the second work, end up by stifling the impact of the first, superimposing two works by the same

artist. “I think that it’s a very successful work and I’m sorry that many people ended up not seeing it because it was created three months before *A Ballet Story*.” Before *Fuga Sem Fim* (Endless Flight), Victor Hugo Pontes had spent time in Russia where he directed a work for a group of dancers. He then produced *Fuga...*, *A Ballet Story* and, in 2012, he also created *A Strange Land*, also in the context of Guimarães European Capital of Culture. “I think that *Fuga...* introduced a change in my choreographic discourse and marks a period in which I started working with the people who continue to mark my career today, Marco da Silva Ferreira participated in his first contemporary dance performance there, Valter Fernandes began to work with me in a relationship that continues until today ... It was a very young team, some of them are still working with me and we have begun to work together on a fairly regular basis, and I have started to produce works on a different scale than I did before.

The topic addressed by the work continues to be pertinent. “This idea that we are constantly running away from something or always interested in being somewhere else, with the constant and endless need to escape although we don’t know where we should flee to.” There are other possible links that can be established between *Fuga...* and *Drama*. In *Drama* there is a game of observation, played by members of the

constantemente a fugir de alguma coisa ou estarmos sempre interessados em estar num outro sítio diferente daquele em que estamos, com a necessidade constante de fuga e não sabemos para onde, que nunca acaba.” Há outras ligações possíveis a estabelecer entre *Fuga...* e *Drama*. Em *Drama* há um jogo de observação, protagonizado por elementos da comunidade, que criam um novo nível de olhar, entre o público e o que está a acontecer em cena. O público passa assim a observar os observadores que observam a ação. Já em *Fuga...* a noção de “observação” está presente, desde logo pela intermediação da projeção em vídeo. E há o simulacro. Ambos estão ligados, o simulacro e o instalar de um nível de observação intermédio entre público e acontecimento.

Em *Fuga...*, os simulacros passam, diz Victor Hugo, “por pequenos espetáculos dentro do espetáculo”. Por outro lado, os recursos de composição e mediação entre o que acontece ao vivo e o que é filmado, num tom cinematográfico, não aparecem mais. “A imagem tem uma força muito grande ali, e é mais retalhado, tem uma estrutura de composição em que anda para trás e para a frente. Há uma estrutura muito clara para nós, mas que não é clara para o espetador. Existe o simulacro porque eles estão a fazer bocadinhos de teatro. Vão de carro e fazem um acidente, depois param,

fazem uma fuga..., depois voltamos ao acidente, depois já vão no carro e há uma sobreposição de imagens projetadas atrás do carro que ressurgem mais à frente, com pessoas que estão a fugir a correr à frente do carro nuas...”

Depois de *Fuga...*, com *A Ballet Story*, o corpo em movimento ganha um protagonismo que, entretanto, não tem abandonado na criação de Victor Hugo, mesmo quando parte de um texto teatral. “Com o *A Ballet Story* não é que rejeite as artes plásticas mas foco no corpo em articulação com aquela cenografia e aquele espaço e a relação com a música. Até aí estava muito nos artifícios, a questão de ter o vídeo, e uma fisicalidade muito ligada à ação, muito no sentido de desconstrução do que era o executado perante o público, a ação da corrida e da fuga. Sendo que depois há um momento de fuga interior que não é tanto corrida mas introspeção. O espetáculo acaba assim, eles estão numa corrida em contínuo mas cada vez mais lenta, numa caminhada sem fim.”

community, who create a new kind of gaze, between the audience and that which is happening on stage. The audience thereby observes the observers who observe the action. The notion of “observation” is also found in *Fuga...*, commencing with the intermediation of the video projection. And there is the simulacrum. They are both linked, the simulacrum and the installing of an intermediate level of observation between the audience and the event. Victor explains that in *Fuga...*, the simulacra involve, “small shows within the show”. On the other hand, we no longer find the resources of composition and mediation between that which is taking place live and that which has been filmed, in a cinematographic tone. “The image has a very strong force there, and is more elaborate, it has a composition structure in which we advance back and forth. There is

a very clear structure for us, but which isn't clear to the viewer. There is the simulacrum because they are doing little bits of theatre. They travel by car and cause an accident. Then they stop, and make an escape ..., then we go back to the accident, then they go in the car and there is an overlap of images projected behind the car that reappear later, with people, stark naked, running away in front of the car ...”

After *Fuga ...*, with *A Ballet Story*, the body in movement gains a new protagonism which, in the meantime, hasn't been abandoned in Victor Hugo Pontes' work, even when it forms part of a theatrical text. “With *A Ballet Story* it's not that I reject the visual arts but instead I focus on the body in articulation with that set design space and the relationship with music. Until then I primarily focused on artifices, the question of having video, and a physicality closely

linked to the action, much in the sense of deconstruction of what was performed before the public, the action of running and flight. Afterwards there is a moment of inner flight that is not so much about running but primarily about introspection. The performance ends like this, they are in a continuous race which advances increasingly slowly, in an endless walk.”



O CORPO INVERTIDO E OS OLHOS FECHADOS

“Há uma mudança grande no Útero”, diz Miguel Moreira. “Desde os *Operários* (2017), com a entrada do Rui Monteiro na luz, a banda está um pouco diferente”. Por banda, entenda-se Útero. “Não trabalhamos com ideia de companhia, trabalhamos com uma ideia de rock’n’roll. Normalmente sou ‘bandleader’, no sentido de que a assinatura é minha. Em *Operários* há uma mudança, eu e o Romeu assinamos conjuntamente a peça e estamos os dois em cena. O facto de eu entrar também é diferente. Desde 2011 que não entrava, só abria exceção para pequenas performances, passei a estar fora de cena. Outro aspeto que mudou, já com o *Fraternidade I* foi os bailarinos centrais serem pessoas de fora, como o Luís Guerra. Normalmente eram o Romeu [Runa], a Catarina [Félix] ou a Sandra [Rosado] que tinham um papel central. Raramente trabalho com pessoas que não conheço. Quando trabalho, não gosto.”

Há um tumulto permanente em Miguel Moreira. Há algo de excessivo, que se esvai nas palavras que diz, nas ideias que partilha, e nessa busca incessante por um movimento que tem uma raiz interior. Às vezes, o corpo até pode recuar ou reduzir a sua pulsação em cena, contrair a convulsão,

mas por dentro será sempre trémulo e inquieto. Miguel fala com o mesmo entusiasmo obsessivo com que se dedica à dança. Ele diz coisas assim: “O trabalho do artista é sobre o que não conhece. Não é sobre ‘gosto’ ou ‘não gosto’, não me interessa isso. O trabalho do artista é sobre conhecer. Conhecer é estarmos predispostos a ouvir, no caso de ser música, alguns sons são difíceis, outros que são mais consensuais e populares...”

Ele diz coisas assim:

“*Fraternidade II* é diferente das outras criações porque venho com a *Fraternidade I* na cabeça. Quero fazer um díptico como num quadro. Sei que as pessoas vão olhar primeiro para o I, e já tenho isso dentro de mim. Pela primeira vez, escrevi um guião, para o *Fraternidade II*, mas não tentei impingir. Li só para a Cláudia [Serpa Soares].”

Fraternidade I e *Fraternidade II* funciona como um díptico. Em Guimarães, Miguel estreia a obra completa, como um quadro que se completa em dois painéis. O ponto de partida é o mesmo: um caderno de anotação metódica das horas, que acompanhou a vida

**QUINTA 14
FEVEREIRO, 21H30**
CCVF / Pequeno Auditório

ÚTERO
Fraternidade
I + II

ESTREIA ABSOLUTA

Fraternidade I e II – Cello Concerto/Raiz
“Tudo começa a parecer desconhecido. Como se tivesse ido para o fundo de qualquer coisa”
Han Kang
Uma Peça de Miguel Moreira
Cocriação e interpretação de Carolina Faria, Cláudia Serpa Soares, Francisco Camacho, Luís Guerra, Maria Fonseca, Miguel Moreira, Romeu Runa, Sara Garcia
Música original ao vivo Ricardo Toscano
Desenho de vídeo Rui Monteiro
Vídeo João Pedro Fonseca
Espaço Cénico Jorge Rosado
Fotografia Helena Gonçalves
Residências e lugares de ensaio Estúdios Victor Córdon, Espaço Gaivotas, Latoaria, Teatro Aveirense
Apoio Estúdios Victor Córdon/Programa Casa

Apoio Câmara Municipal de Lisboa – Espaço Gaivotas
Coprodução Útero, Centro Cultural Vila Flor, Cine Teatro Avenida, Teatro Aveirense, Teatro das Figuras
Com o apoio da República Portuguesa – Ministério da Cultura / Direção-Geral das Artes

Duração c. 150 min. c/intervalo
Maiores de 16
Preço 7,50 eur / 5,00 eur c/d

The body inverted and the eyes closed

“Útero has undergone a major change,” says Miguel Moreira. “Since the *Operários* (Workers) (2017), with the entrance of Rui Monteiro in lighting design, the band is a little different.” By band, he means Útero. “We don’t work with the idea of a dance company, we work with a rock’n’roll paradigm. Normally I am the “band leader”, in the sense that I’m the author of the work. In *Operários* (Workers) there was a change, Romeu and I were the joint authors and we both appear on stage. The fact that I appear on stage is also a significant difference. I hadn’t appeared on stage since 2011, except for small performances, I was always off stage. Another change, starting with *Fraternidade I* (Fraternity I) was that the main dancers being outsiders, such as Luís Guerra. Until then the main roles were usually held by Romeu [Runa], Catherine [Felix] or Sandra [Rosado]. I rarely work with people I don’t know. When I work, I don’t like it.”

There is a permanent disturbance in Miguel Moreira. Something excessive, that extends beyond the words he says, the ideas he shares, and the incessant search for a movement that has an inner root. Sometimes the body may even retreat or lower its heartbeat on stage, contract the convulsion, but inside it will always be shuddering and restless. Miguel speaks

with the same obsessive enthusiasm with which he dedicates himself to dance, saying things like:

“The artist’s work is about that which he doesn’t know. It’s not about what I ‘like’ or ‘don’t like’, that doesn’t interest me. The artist’s job is about knowing. Knowing means that we must be willing to listen, in the case of music, wherein some sounds are difficult, others are more consensual and popular ...”

He adds:

“*Fraternity II* is different from my previous works because I come with *Fraternity I* in my head. I want to make a diptych, as in a painting. I know people are going to look first at *Fraternity I*, I have already interiorised that fact. For the first time, I wrote a script for *Fraternity II*, but I didn’t try to impose it. I only read it to Cláudia [Serpa Soares].”

Fraternity I and *Fraternity II* operate as a diptych. In Guimarães, Miguel staged the complete work, like a painting that is completed in two panels. The starting point is the same: a methodical diary, that accompanied the life of someone soon to turn 90. “A very methodical diary that suggested a mental organization ... by the end there would only be numbers. ‘I went to bed at midnight’, followed by reference to different times: ‘2:30 am’, ‘3:30’ ... It



© Helena Gonçalves

de uma pessoa a caminho dos 90 anos. “Um diário muito metódico, que sugeria uma organização mental... no final já só havia números. ‘Deitei-me à meia-noite’, depois há anotações de horas, ‘2h30 da manhã’, ‘3h30’... Tornou-se um registo do passar do tempo, de alguém que vai acordando ao longo da noite, e toma nota das horas em que desperta. Só tem números. Fez-me pensar que a *Fraternidade* seria a dança desse mundo, em que acordamos e adormecemos e não sabemos bem onde estamos.”

Fraternidade é isso, mas é também, diz Miguel, “o elo que liga os homens, no sentido de se tentarem compreender, de terem amor uns pelos outros. O nome para mim significa isso. Depois há estilhaços de coisas à volta, como a memória de alguém que regista o seu quotidiano”. E depois da Maria Fonseca [com quem forma um casal, e com quem partilha uma intimidade duplamente artística e pessoal] vêm os sonhos lúcidos. “Com ela vem esta interrogação do porque temos esta capacidade, boa e má, de sonhar, que nos traz tantos problemas. Este dom de sonhar o que está para além de nós quando, em simultâneo, somos nós quem lá está no sonhado. Isto pode ser terrivelmente assustador. Faz questionar profundamente quem somos.” Romeu anda por fora, nas suas mil e uma noites de metamorfose do corpo. Ele não

está presente na conversa, e no entanto é como se estivesse, porque está sempre, mesmo quando não está. Em cada peça do Útero, nessa pesquisa umbilical e fraterna entre Miguel e Romeu, há sempre o corpo invertido, traço distintivo da linguagem coreográfica que partilham o dois. No caso de Romeu, vem-lhe de um tempo antigo, que vimos emergir em *The Old King* (2011) de forma mais evidente, mas que já existia antes. Um corpo sem cabeça, ou com a cabeça de tal forma lançada para trás que se perde de vista. O tronco arqueado, encurvado para trás, quase a fazer a ponte, e os olhos assim como que a atirarem-se num abismo de céu, como se o horizonte por cima pesasse o mundo todo. A silhueta humana assim deformada termina nos ombros. Acaba ali o humano. Miguel e Romeu são irmãos, sem o serem, comungam de um entendimento da natureza do corpo que pesquisam, que a Romeu lhe sai naturalmente, como uma segunda pele, em que perde a compostura e ganha uma animalidade visceral, torpe, curvada – o tal corpo invertido de que fala Miguel.

Estes são corpos recorrentes nas peças do Útero. E que corpos são estes, que no extremo são invertidos e, na sua variável de grau menos radical, nunca se erguem, pacificados, numa total verticalidade? Responde Miguel Moreira. “Acho que estes corpos têm dificuldade de viver neste mundo. Acho que há

became a record of the passing of time, of someone waking up throughout the night, and taking note of the times when he woke up. It only has numbers. It made me think that *Fraternity* would be the dance of this world - in which we wake up and fall asleep and don't know where we are.”

Fraternity is this, but Miguel says that it is also “the bond that binds men, in the sense of trying to understand and loving one another. That's what the name for me means. Then there are shards of things around us, like the memory of someone who records their daily lives.” And then with Maria Fonseca [his life partner, and with whom he shares both artistic and personal intimacy] came the lucid dreams. “She brought this questioning of why we have this ability, that is both good and bad, of being able to dream, which brings us so many problems.

This gift of dreaming of that which lies beyond us when, at the same time, we're the ones in the dream. This can be incredibly frightening. It makes us deeply question who we are.”

Romeu walks outside, in his 1001 nights of metamorphosis of his body. He is not present in the conversation, and yet it is as if he were, because he is always there, even when absent. In each work by Útero, in this umbilical and fraternal research between Miguel and Romeu, there is always the inverted body, a distinctive characteristic of their joint choreographic language. In the case of Romeu, it comes from the distant past, that we see emerge in *The Old King* (2011) in a more evident manner, but that already existed before this. A headless body, or with the head that is so thrown back that we lose sight of it. The arched trunk, curving backwards, almost forming a bridge, and

the eyes which seem to stare up into an abyss of the sky, as if the horizon weighed down upon the entire world. The deformed human silhouette thus ends at the shoulders. Humanity ends there.

Miguel and Romeu are like brothers, although without a blood tie. They share an understanding of the nature of the body that they are searching for, that Romeu naturally expresses, like a second skin, in which he loses his composure and gains a visceral, clumsy, bowed animality - the inverted body mentioned by Miguel.

These are recurrent bodies in the works of Útero. And what are these bodies, that, in the extreme, are inverted and, in the variable of their least radical degree, never rise, pacified, in total verticality? Miguel Moreira answers. “I think these bodies have difficulty living in this world. I think there is always an autobiographical dimension, a certain

sempre um lado autobiográfico, de uma certa inadaptação. Estes corpos quando sentem, quebram-se. Acho que estão constantemente nesse estado latente da eminência do desaparecimento. Não sei se isso é influência de como o Útero foi fundado, esse começo com o desaparecimento do Didier [Didier Fernandes foi fundador do Útero, em 1997, juntamente com Miguel Moreira]. Vou viver toda a minha vida com esse desaparecimento. A incompreensão de um desaparecimento precoce. A ideia de que íamos criar tudo juntos e, com a morte do Didier, passei eu a criar sozinho. Não sei se está relacionado com essa minha tendência de questionar as ausências. Estas pessoas, que vivem nestas peças, raramente parecem conseguir descontrair e viver um quotidiano, lembram monstros, há uma animalidade. Estão num estado máximo do sentir, como se sentissem demais. Isso passa de peça para peça. Estão desmembradas. Parece que perderam a sua cultura, o sentimento de pertença, estão sempre à procura do seu lugar mas têm muita dificuldade em saber qual é, de onde vêm. Acho que isso volta a acontecer na *Fraternidade*.”

Se Miguel fala do Útero como uma banda, fala da criação como um processo de pintura, que se “vai fazendo por camadas”, diz. Apesar das referências à música e à pintura, tem-se aproximado cada vez mais da dança, na mesma medida mas inversa do

mismatch. When these bodies feel, they break. I think they are constantly in this latent state of being on the verge of disappearance. I don't know if this is influenced by the manner whereby Útero was founded, this beginning with the death of Didier [Didier Fernandes founded Útero in 1997, in conjunction with Miguel Moreira]. I will have to come to terms with the fact that he left us throughout the rest of my life. The incomprehension of an untimely death. The idea that we were going to create everything together and, with Didier's death, I started to create it myself. I don't know if this is related to my tendency to question absences. These people, who live in these works, rarely seem to be able to relax and live a daily life, they're a bit like monsters, there is an animality. They are in the highest state of feeling, as if they feel too much. That passes from one work to the next. They are dismembered. It

sentido de afastamento de um certo teatro, e de abertura à contaminação de outras linguagens artísticas, onde as artes visuais e o cinema têm particular relevância. “A partir do *The Old King* há talvez uma mais consciente provocação estética, no sentido de brincar com as disciplinas da arte... é cinema... é dança... é arquitetura...” Miguel diz que se sente estrangeiro no teatro e na dança. “No fundo, acho que sou do mundo da arte.” O que significa isso? “A arte é uma tentativa que o homem faz de se transcender e de se compreender, a si próprio e ao mundo.” Estamos de volta à questão essencial. “Acho que há uma tentativa filosófica de falar sobre o homem, de o entender, às vezes de uma maneira naïf. O propósito tem de ser: porque é que continuas a ter vontade na tua vida de criar obras de arte com pessoas que convidas? Esta é uma arte coletiva, no sentido de que preciso dos outros, não pinto sozinho.” Já regressámos aos amores e a uma criação artística, por natureza colaborativa, que para Miguel se alimenta da intimidade. Por isso, em fases diferentes do Útero, trabalhou sempre em casal – para além da presença marcante da irmã, Sandra Rosado, bailarina, durante um período; Catarina Felix completa esse retrato de família amorosa nas peças criadas a partir de *The Old King* e que terminam em *Operários* (2017). *Operários*, curiosamente, é uma peça de entrega e partilha entre Miguel e Romeu. Com *Fraternidade*

seems that they have lost their culture, their sense of belonging. They are always looking for their place, but they have a hard time knowing what it is, where they come from. I think this also occurs in *Fraternity*. “While Miguel talks about Útero as if it were a band, he talks about creation as if it were a process of painting, which is “carried out by layers”, he says. Notwithstanding his references to music and painting, he has drawn increasingly close to dance, to the same extent, inversely, that he has moved away from a certain kind of theatre, and a willingness to be contaminated by other artistic languages, in which the visual arts and cinema have special relevance. “Ever since *The Old King* there has perhaps been a more conscious aesthetic provocation, in the sense of playing with different artistic disciplines... it's cinema ... it's dance ... it's architecture ...”



© Helena Gonçalves

Miguel says that he doesn't feel at home in theatre and dance. “Deep down, I think I'm from the art world.” What does that mean? “Art is man's attempt to transcend himself and understand himself and the world.” We thereby return to the essential question. “I think there is a philosophical attempt to talk about man, to understand him, sometimes naively. The purpose has to be: why do you still want to create works of art in your life - with people invited by you? This is a collective art, in the sense that I need others - I don't paint alone.” We have returned to love and an artistic creation, which is collaborative by nature, and which Miguel believes is fed by intimacy. For this reason, in different phases of the Útero, he always worked as a couple - in addition to the decisive presence of his sister, Sandra Rosado, who was a dancer during a period of time; Catarina Felix

restabelece-se a partilha da vida afetiva e criativa, agora com Maria Fonseca. “Conhecia-a a dançar”, diz Miguel Moreira. Fala de Maria, que tem desenvolvido um trabalho profundo de pesquisa sobre a relação entre dança e espiritualidade, na prática e na teoria e também enquanto bailarina. É com ela que Miguel empreende uma renovação da intimidade partilhada na criação. Com ela chega a transe-dance ao Útero e a ideia de que talvez em *Fraternidade* estejam a falar de um estado intermitente, entre o adormecimento e o despertar fugaz, que define como ‘sonhos lúcidos’. “Isto tem tudo a ver com o Útero. Começamos por trazer para os ensaios coisas de respiração. E muda a fonte a partir da qual geramos movimento, que aspira a entrar num estado determinado. Passa a ser feito de fora para dentro e não como eu estava à procura antes: de dentro do bailarino para fora.”

“Sonhos lúcidos” são projeções de sonhos que acreditam se vão concretizar e relacionam-se com uma prática ligada à meditação e disciplina dos bailarinos desde que acordam de manhã. “É uma prática de materialização do inconsciente. Os pintores Neo Rauch ou o Michaël Borremans falam disso. Falam de imagens e ideias que tinham na cabeça e que põem nas telas. A arte, por esse processo, torna-se uma materialização do inconsciente.”

De forma consistente, há algumas

metodologias que Miguel Moreira tem vindo a desenvolver nas criações do Útero, e que fazem parte de uma técnica própria que vai ganhando densidade e maturação. Uma dessas recorrências é os olhos fechados, que surge tanto no processo criativo como no percurso e viagem que estes corpos invertidos fazem em cena. Outro exemplo é o desvio do centro da gravidade que é ativado no bailarino, uma opção que tem conhecido variáveis em diferentes coreógrafos dependendo das suas opções artísticas, e entre a dança no ocidente e no oriente...

“Há os olhos fechados, o mostrar as mãos, mostrar a respiração, a água gelada... Tudo isto atua sobre o corpo. A água gelada sobre a pele, a temperatura, provoca uma reação e o corpo inverte-se. Ao se inverter, eu aponto para o osso esterno (situado no tórax) e um pouco mais em baixo, a púbis. Estas são duas zonas que levam a pessoa a uma certa demência, a um certo delírio do movimento. Quando aplico isto nos workshops, sinto que provoca algo profundas nas pessoas.”

Já tínhamos entrado por estas questões em 2016, com a coreógrafa e bailarina japonesa, Kaori Ito, com amplo trabalho na Europa e Estados Unidos. Nesse ano, Kaori apresentou com o pai, *Dança porque desconfio das palavras* no GUIDance. A sua história é também uma história de procura do centro do movimento em regiões diferentes do corpo e em diferentes

completes this loving family portrait in the works created after *The Old King* and ending with *Workers* (2017). Curiously, *Workers* is a work of submission and sharing between Miguel and Romeu. With *Fraternity*, the sharing of affective and creative life is re-established, now with Maria Fonseca. “I met her through dance,” says Miguel Moreira. He talks about Maria- who has developed in-depth research work into the relationship between dance and spirituality, in theory and practice, and also as a dancer. Working with her, Miguel has renewed a shared sense of intimacy in creation. She brought transe-dance to Útero and the idea that perhaps in *Fraternity* they are talking about an intermittent state, between being asleep and being awake for a few fleeting moments - which he defines as ‘lucid dreams’. “This has everything to do with Útero. We start by bringing things

related to breathing to our rehearsals. And it changes the source from which we generate movement, which aspires to enter a specific state. It starts to be carried out from the outside in, rather than how I previously worked: from inside the dancer moving outwards. “

“Lucid dreams” are projections of dreams that they believe will materialize, and are linked to a practice associated to meditation and the discipline of the dancers from the moment when they wake up in the morning. “It’s a practice of materialising the unconscious. The painters Neo Rauch or Michaël Borremans speak about this. They talk about the images and ideas that they had in their heads and what they put on the screens. Art, by this process, becomes a materialisation of the unconscious. “

In a consistent manner, there are some methodologies that Miguel Moreira has

developed in Útero’s works, that form part of his own technique, which is gaining density and maturation. One recurrent aspect is closed eyes, which occurs in the creative process and also in the path and journey that these inverted bodies make on stage. Another example is the deviation from the centre of gravity activated in the dancer, an option that has encountered variables in different choreographers, depending on their artistic options, and between dance in the West and the East ...

“There are closed eyes, showing the hands, showing breathing, ice-cold water ... All this acts on the body. The ice-cold water on the skin, the temperature, causes a reaction and the body inverts itself. By inverting itself, I point to the sternum bone (situated in the thorax) and a little lower, the pubis. These are two zones that lead us to a certain dementia, to a certain delirium of movement.

geografias culturais, dependendo da tradição de dança e do coreógrafo com quem trabalhava. Então, ela contava que essa sua pesquisa era também pessoal, de alguém em trânsito por diferentes países. Quando começou no ballet clássico, aprendeu a trabalhar com o plexo como centro do corpo. No Japão, a tradição aponta um pouco mais para cima, para o umbigo, como o lugar a partir do qual se inicia o movimento. Pelo caminho encontrou o criador Aurelien Bory, que com ela criou *Plexus* e a fez interrogar “onde está o meu centro?”

Nesta reflexão, incluem-se todos os movimentos de expatriados, refugiados, deslocados, migrantes... As pessoas deslocam-se de um lugar para o outro, mas há um movimento interno que também ocorre. Para Kaori suscitava-lhe a impressão de não se estar a mover dentro de si própria. De forma algo intuitiva e pessoal, Miguel tem proposto este movimento interno por ativação de dois pontos anatómicos ligados à nudez que explora em cena. Faz tudo parte do mesmo movimento, que decorre num contínuo sempre a tentar ir mais longe. “Quanto mais abertos estão, mais expostos. Normalmente não tocamos nos músculos internos, zonas que vão levar a emoções fortes.”

When I apply this to the workshops, I feel that it has a profound impact on people. “ We had already approached these questions in 2016, with the Japanese choreographer and dancer, Kaori Ito, who has worked extensively throughout Europe and the United States. In 2016, Kaori, working with her father, presented a performance in GUIDance - *I dance because I do not trust words*. Her story is also one of seeking the centre of movement in different regions of the body and in different cultural geographies, depending on the dance tradition and the choreographer with whom she has worked. She has said that her research is also personal, from someone moving through different countries. When she began her career, in classical ballet, she learned to work with the celiac *plexus* as the centre of the body. In Japan, tradition points a little lower down, to the navel, as the place

from which the movement begins. On the way she met the creator, Aurelien Bory, who created *Plexus* with her and asked her “where is my centre?”

This reflection includes all the movements of expatriates, refugees, displaced persons, migrants ... People move from one place to another, but this also involves an internal movement. Kaori had the impression that she wasn’t moving within herself. In a somewhat intuitive and personal manner, Miguel has proposed this internal movement by activating two anatomical points connected to the nudity that he explores in the scene. It is all part of the same movement, which takes place in a continuum, always trying to go further. “The more open they are, the more exposed they are. Usually we don’t touch the internal muscles, zones that will lead to strong emotions. “



© Helena Gonçalves

TAXIDERMIA, ANI- MÁLIAS VÁ- RIAS, ROBOTS... CRIATURAS E VISÕES DE OUTROS MUNDOS

Retomamos a ideia de desvio para entrar pelo mundo de Jonas Lopes e Lander Patrick. Depois de *Adorabilis*, que estrearam no GUIDance de 2017, regressam agora com *Lento e Largo*. Sendo mais uma estreia do festival, a conversa acontece uns meses antes, quando ainda se experimentam ideias, que podem ganhar uma existência em cena radicalmente distinta. No mundo de Jonas & Lander o jogo faz-se num excesso, um excesso que empreende um desvio do gesto a qualquer imagem natural ou realista. Estamos numa outra dimensão do delírio, do absurdo e do surreal. Este é um excesso também da implicação, de uma procura milimétrica do domínio e entrega ao movimento criado que, por si, gera um vocabulário próprio, autónomo, simultaneamente fora do mundo que reconhecemos e profundamente ligado ao mundo que reconhecemos. É um jogo de aparências, de marionetas, de figuras que se comportam numa categoria entre o humano, o animal e o artificial, entre o espiritual, o mágico e o mundano, entre o antigo, o mitológico e o futurismo. Sempre habitado por um fôlego e uma respiração internas intensa, mesmo quando a pulsação e a cadência diminuem. Há

uma dimensão de mistério, que é gerada pela intersecção de todas as linhas referidas anteriormente.

No final de *Adorabilis*, os três intérpretes – incluindo Jonas e Lander – estão lado a lado, frente para o público, de joelhos, os braços atrás das costas, vislumbrando-se apenas na semi-escuridão os peitos nus, que parecem subir e descer – encher e esvaziar – ao som e compasso de uma respiração audível, que entoia uma espécie de cântico, repetindo incessantemente ao mesmo ritmo a abertura e fecho das pernas, dos joelhos para baixo, como o sacudir repetido de umas barbatanas de peixe. O tom aquoso que atravessa o vocabulário de *Adorabilis*, e que suscita uma estranha ideia de uma espécie de movimento de polvo – ou “intérprete-polvo”, nas palavras de Lander –, regressa, na evocação de uma certa “animália”, ou pelo menos ressurgue como temperamento de pesquisa do novo vocabulário, que toma como título um termo da música clássica, *Lento e Largo*. “O *Adorabilis* termina melancólico e submersivo, com uma música que nos coloca numa relação com um deus que é um tubarão, um polvo, um pescador... Nós somos como peixes, perante um deus

**SEXTA 15
FEVEREIRO, 21H30**
Fábrica ASA / Black Box

**JONAS &
LANDER**
Lento e Largo

ESTREIA ABSOLUTA

Direção Artística, Coreografia e Interpretação
Jonas Lopes e Lander Patrick
Interpretação
Lewis Seivwright, Mathilde Bonicel, Francisca Pinto
Intérprete de substituição
Ana Vaz
Cenografia e Adereços
Rita Torrão
Cenografia, Desenho de Luz e Direção Técnica
Rui Daniel
Assistência Técnica e à Robótica
Joana Mário e Filipe Metelo
Make Up
Filipa Vieira da Silva
Gestão e Produção
Patrícia Soares
Difusão Nacional
Produção d’Fusão
Difusão Internacional
Ingrida Gerbutaviciute
Produção
Sinistra Associação Cultural
Coprodução
Rede 5 Sentidos (Centro Cultural Vila Flor, Centro de Artes de Ovar, O Espaço do Tempo, Teatro Académico Gil Vicente, Teatro Micaelense, Teatro Municipal da Guarda, Teatro Municipal do Porto - Rivoli, Teatro Nacional São João, Teatro Virgínia, Teatro Viriato), Teatro Freiburg (DE), Teatro do Bairro Alto

Apoio a Residências Artísticas
Rede 5 Sentidos, Arts Printing House, Estúdios Victor Cordon, Fabrik Potsdam, Município de Montemor-o-Novo
Apoio
Polo das Gaivotas | Câmara Municipal de Lisboa
Agradecimentos
CINEL, Município do Cartaxo, Joana Lino, Município de Ilhavo - 23 Milhas
Projeto inserido no Programa de Convite à Criação Artística Nacional da Rede 5 Sentidos
Projeto apoiado pela República Portuguesa - Ministério da Cultura / Direção-Geral das Artes
-
Duração
c. 80 min.
Maiores de 6
Preço
7,50 eur / 5,00 eur c/d

Taxidermy, various animalia, robots ... creatures and visions of other worlds

We return to the idea of taking detours in order to enter the world of Jonas Lopes and Lander Patrick. After *Adorabilis*, which premiered in the 2017 edition of GUIDance, they now return with *Lento e Largo* (*Slow and Very Slow*). Given that this is another premiere in the festival, the conversation took place a few months earlier, when they were still experimenting with ideas, which may gain a radically different existence when they are performed on stage. In the world of Jonas and Lander the game is based on excess, an excess that undertakes a deviation of the gesture to any natural or realistic image. We are in another dimension of delirium, the absurd and the surreal. This is also an excess of implication, of a millimetric search for dominance and surrender to the created movement which, in itself, generates its own a vocabulary, simultaneously outside the world that we recognise, while deeply connected to it. It is a game of appearances, puppets, of figures that behave in a category between the human, animal and artificial, between the spiritual, magical and mundane, between the ancient, mythological and futurism. Always inhabited by a breath and intense internal breathing, even when the heartbeat and cadence slow down. There is a dimension of mystery, which is

generated by the intersection of all the aforementioned lines.

At the end of *Adorabilis*, the three performers - including Jonas and Lander - kneel side by side, in front of the audience, their arms behind their backs. In the semi-darkness, we can merely glimpse the bare breasts that seem to rise and fall - filling and emptying - to the sound and beat of audible breathing, which chants a kind of song, incessantly repeating, at the same pace, the opening and closing of the legs, from the knee down, like a fish that repeatedly shakes its fins. The watery tone that crosses *Adorabilis'* vocabulary, and which gives rise to a strange idea of a kind of octopus-style movement - or “octopus performer”, in Lander’s words - returns, in evocation of a certain “animalia”, or at least reappears as the temperament of seeking a new vocabulary, named after a term from classical music - *Lento e Largo* (*Slow and Very Slow*).

“*Adorabilis* ends up being melancholic and submersive, with a song that places us in a relationship with a god who is a shark, an octopus, a fisherman ... We are like fish, before a god who isn’t Catholic or Buddhist, it’s everything that is above us and influences us, consciously or unconsciously, it is everything that we experience, in a great relational network, in which many things influence us, some coming from distant places and times. These include laws, which influence our daily, family and

não é católico ou budista, é tudo o que está sobre nós e nos influencia, consciente ou inconscientemente, é tudo o que vivemos, numa grande malha relacional em que muitas coisas nos influenciam, algumas provenientes de lugares e tempos longínquos. Incluem-se aqui leis, que nos influenciam a vida quotidiana, familiar e íntima. O *Adorabilis* já encerrava um bocadinho com este *Lento e Largo*”, diz Jonas. Lander acrescenta: “essa categoria define-se por uma qualidade melancólica em que o tempo é mais lento e largo, que também já usávamos no medley musical no *Adorabilis*, que incluía o *Lento e Largo* do Goreki. Na verdade, estamos talvez a desmembrar a peça anterior e trabalhar no seu oposto”. Ao que Jonas complementa, como num pingue-pongue verbal: “há, talvez, uma qualidade mais pesada, um movimento mais espesso, que não tem aquela leveza e rapidez do *Adorabilis*, embora a música tenha vindo daí”. O romper o espaço entre cena e público é tema recorrente de pesquisa: ele está em *Arrastão*, dirigido por Lander Patrick, em que o artista dirige o público, como se este fosse uma orquestra e, seguindo instruções do performer, vai produzindo sons por via da manipulação de balões, ou quando recorrem a peixes gigantes voadores telecomandados – *Matilda Carlota* e *Adorabilis* – que viajam por cima das cabeças dos espetadores, ou mesmo quando brindam com farinha e champanhe o

público, em *Adorabilis*. A morte é outra recorrência. Surgiu em *Matilda Carlota* e reaparece em *Adorabilis*, mas sempre perversamente íntima do riso, do humor desbocado e da sedução. Aqui, volta a ser uma questão em pesquisa. “Estamos a trabalhar numa ideia de requiem. Há algumas alusões a possíveis funerais ou ritual funeral. Simultaneamente estamos a trabalhar com um espaço aquático, o que imprime um uma atmosfera ritualística no palco, que é um lago vermelho quadrado”, diz ainda Jonas. De algum modo, tudo indica que há um caminho de amplificação espacial do total envolvente que tem surgido nas outras obras, no sentido da utilização de uma totalidade do espaço, envolvendo assim nessa paisagem artistas e público. Lander define essa amplificação espacial como “aumentar a tridimensionalidade”. A terra e o ar eram implicados nas suas narrativas surreais; a plateia e o público eram atravessados como derrubando as fronteiras; a água estava presente por via da sugestão evocativa da qualidade dos movimentos, que por vezes no conduzem para o comportamento físico anfíbio, mas também no uso de aquários. Em *Lento e Largo* concretiza-se na presença em cena de algo semelhante de um lago, de cerca de 3 metros – na residência em Montemor-o-Novo, em 2018, experimentaram a construção de uma espécie de mini-piscina num estúdio de dança.

intimate lives. *Adorabilis* already contained a little of this Lento e Largo (Slow and Very Slow)”, suggests Jonas. Lander adds: “this category is defined by a melancholy quality, in which time is slower and much slower, which we also used in the musical medley in *Adorabilis*, which included Gorecki’s symphony, Lento e Largo. In fact, we are perhaps dismembering the previous work and working on its opposite.” Jonas continues, as if in a verbal ping pong: “there is perhaps a heavier quality, a thicker movement, which doesn’t have the lightness and speed of *Adorabilis*, although the music has come from there.” Breaking the gap between the stage and the public is a recurring theme of their research: we find this in *Arrastão*, directed by Lander Patrick, in which the artist directs the audience, as if it were an orchestra and, following instructions from the performer,

the audience members produce sounds through the manipulation of balloons, or alternatively they use remote-controlled giant flying fish - *Matilda Carlota* and *Adorabilis* - that fly over the spectators’ heads, or even toast the audience with flour and champagne, in *Adorabilis*. Death is another recurrent element. It was featured in *Matilda Carlota* and reappears in *Adorabilis*, but always perversely intimate with laughter, outbursts of humour and seduction. Here, it’s once again a question being researched. “We are working on an idea of requiem. There are some allusions to possible funerals or a funeral ritual. Simultaneously we are working with an aquatic space, which generates a ritualistic atmosphere on stage, of a square red lake,” says Jonas. Somehow, everything indicates that there is a path of spatial amplification of the

total surroundings featured in the previous works, through use of all the space, thus involving artists and the audience in this landscape. Lander defines this spatial amplification as “expanding the three dimensionality”. Earth and air were implicated in his surreal narratives; the seating area and audience were crossed, as if breaking down borders; water was present through the evocative suggestion of the quality of movements, which sometimes does not lead to amphibian physical behaviour, and also the use of aquariums. In *Lento e Largo* this is achieved through the presence of something that is similar to a lake, about 3 metres long. During their residency in Montemor-o-Novo in 2018, they tried to build a kind of mini-swimming pool in a dance studio. This design of the diversity is expanded with another reference that they develop

Este desenho da diversidade expande-se com uma outra referência que trabalham nesta peça, as pinturas “O Jardim das Delícias” e “As tentações de Santo Antão” de Hieronymus Bosch, no sentido de “uma paisagem cheia de criaturas surrealistas e absurdas, onde convivem homens com animais e animais com outros animais e objetos com pessoas”, diz Jonas. Nestes quadros mirabolantes, ocorrem muitos pequenos episódios, alguns desconcertadamente banais e quotidianos, introduzindo uma dimensão da vida mundana, social, neste imenso delírio da imaginação. “Os quadros do Bosch retratam também a vida na Holanda, do cobrador de impostos, por exemplo”, diz Lander. “Não queremos falar sobre os jurros em Portugal mas há uma dimensão da relação entre mitologia e realidade que nos interessa”. No mundo de Jonas & Lander surgem novas mitologias e novos animais mitológicos, criaturas várias, numa fusão entre ficção e realidade, passado e futuro. Para povoarem este mundo, composto como “um jardim/lago paisagístico”, vão usar dois robots e 3 drones, que vão compor explorando possibilidades de configurações físicas... talvez... delirantes? Inspiraram-se na taxidermia, usada na Idade Medieval, familiar a Bosch. Segundo Lander: “a taxidermia servia muitas vezes para comprovar a existência de animais mitológicos. Ou seja, um aldeão que encontrasse um anima

in this work, Hieronymus Bosch’s paintings, “The Garden of Earthly Delights” and “The Temptations of Santo Anthony”, in the sense of “a landscape filled with surrealistic and absurd creatures, where people live with animals, and animals live with other animals and objects live with people”, says Jonas. In these frightening pictures, there are many small episodes, some of which are bewilderingly banal and mundane, introducing a dimension of an everyday social existence in this immense delirium of the imagination. “Bosch’s paintings also portray everyday life in the Netherlands, the work of a tax collector,” says Lander. “We don’t aim to talk about interest payments in Portugal but we are interested in a dimension of the relationship between mythology and reality.” In Jonas’ & Lander’s world new kinds of new mythologies and mythological animals

que era um cruzamento de galinha com cabra, isso poderia provar a existência dessas criaturas. As pessoas davam-se ao trabalho de montar animais efabulados para poder comprovar as suas ficções. Interessa-nos essa ação de misturar ou de ‘remix’ de realidades distintas para confirmar ou reafirmar uma ficção”. “Queremos trabalhar uma tensão entre o robot e materiais orgânicos”, explica Jonas. “Queremos revestir os robots de penas e escamas, gostávamos que se tornassem criaturas deste universo absurdo.” Os robots e os drones trazem assim a potência de “uma criatura interventiva, uma criatura disruptiva, que possa atrapalhar, complementar, possa dar ordens, massajar...”, podem sobrevoar o público, “complementar” o que os bailarinos não conseguem fazer e “povoar o espaço vazio”. O intérprete que pesquisam, diz Lander, “continua a ser um intérprete-polvo, como no *Adorabilis*, que executa várias funções em simultâneo: os pés fazem uma coisa, os braços fazem outra, a cabeça faz outra”. Também prosseguem na pesquisa da “animália”. O que significa? Responde Lander: “trabalhamos referências animais para a gestão do corpo e do movimento, para a gestão das ideias. No *Lento e Largo* essa lógica talvez se torne um grito”.

arise, various creatures, in a fusion between fiction and reality, past and future. In order to populate this world, which is composed a bit like “a landscaped lake/garden”, they will use two robots and three drones, which will explore various possibilities of physical ... perhaps... delirious configurations? They have been inspired by taxidermy, that was used in the Medieval Period, with which Bosch was familiar. According to Lander: “taxidermy often served to prove the existence of mythological animals. In other words, a villager who found an animal that was a cross between a hen and a goat, could prove the existence of these creatures. People went to the trouble of assembling fabled animals to prove their fictions. We are interested in this action of mixing or ‘remixing’ distinct realities to confirm or reaffirm a fiction.” “We want to explore a tension between the robot and

organic materials,” explains Jonas. “We want to cover the robots with feathers and scales, we would like them to become creatures of this absurd universe.” Robots and drones thus bring the power of “an active, disruptive creature, who can wreak havoc, complement, give orders, massage ...” can fly over the audience, “complementing” what the dancers can’t do, and “populate the empty space”. The performer that they seek, says Lander, “continues to be an octopus-performer, as in ‘*Adorabilis*’, which performs several functions simultaneously: the feet do one thing, the arms do another, the head does another.” They also continue their research into animalia. What does this mean? Lander responds: “We work with animal references for management of the body and movement, for the management of ideas. In *Lento e Largo* this logic may become a cry”.



© Tiago Coelho

DANEM-SE! E QUE VENHAM OS ARTISTAS NO- VAMENTE DECA- DENTES!

“Chamem de inconsciência, na medida de vossa mesquinhez, o movimento que arrasta a criança de 15 anos ao delito ou ao crime; de minha parte, batizo-o com outro nome. Pois é preciso ter uma bela disposição e muita ousadia para se opor a uma sociedade tão forte, às instituições mais severas, às leis protegidas por uma polícia cuja força está de tal maneira inscrita sob um temor fabuloso, mitológico, que ela se instala tanto na alma das crianças como em sua organização.” (Jean Genet, em “A Criança Criminosa”)

referência leva a outra... Ainda assim, as referências – literárias, de vida, filosóficas ou outras – aqui suscitadas são sempre menos do que o mundo convocado pelos dois artistas. Perante o espetáculo, talvez nada disto que se lê – por exemplo na citação de Genet – será evidente. No entanto, está lá tudo. E muito mais. Eles começam por aí, pelas leituras. “Sodoma Divinizada” de Raul Leal, “Funâmbulo” e “A Criança Criminosa”

Este é um texto a ler, enfatiza Hugo Calhim Cristovão. Está longe ainda a estreia da nova criação [a entrevista acontece em outubro de 2018], *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade*. Por ocasião da conversa, estão no início dos ensaios de pesquisa de materiais. Começaram por ler Raul Leal. “A Criança Criminosa” chegou depois. Porque é assim que coisas se passam, explica Hugo, uma ideia e uma

de Jean Genet e “Van Gogh, o Suicidado da Sociedade” de Artaud surgiram no início. Estes são textos que trazem uma implicação do viver que desafia normas e convenções, e procura um sentido sempre na inconformidade. As primeiras ideias correm soltas, como diz Hugo. “Gostei muito do texto ‘Sodoma Divinizada’, da temática. Por outro lado, a Joana queria trabalhar sobre algo que tivesse a ver com vício, e surge a ‘Justine, ou os infortúnios da virtude’ do Marquês de Sade. Portanto, temos ‘Sodoma Divinizada’, Marquês de Sade, a relação entre dois homens, depois uma relação sexual escondida, o vício...” E assim se vai desenrolando o novelo de uma ideia que chegará a cena. Muitas questões são recorrências, como o fascínio por Artaud. “O Artaud é um desafio muito grande para mim há muito tempo”, diz Hugo. “Não tanto os textos mais conhecidos. O tema da morte fascina-me imenso.” E juntam-se assim, por via destas associações, outras questões à pesquisa. A teia que se tece faz-se destes mundos e processos de raciocínio que passam por palavras como: sexo, vício, Bataille, a pequena morte, Eros e Tanatos e vamos descobrindo...” Eros é o nome do deus grego do erotismo e desejo.

SÁBADO 16 FEVEREIRO, 18H30
CIAJG / Black Box

**JOANA VON
MAYER
TRINDADE &
HUGO CALHIM
CRISTOVÃO**
**Dos Suicidados – O
Vício de Humilhar a
Imortalidade**

ESTREIA ABSOLUTA

**Damn it!
And let artists be decadent
once again!**

“So, if your soul is low, call the movement that carries the child aged fifteen to an offence or a crime ‘thoughtlessness’. I will use another word. For you need a ferocious nerve, a lovely courage, to stand against a society this strong, institutions this severe, laws protected by a police whose strength is as much in the fabulous, mythical, unformed fear that it installs in the souls of children as in its organization.” (Jean Genet, in “The Criminal Child”)

This is a text that should be read, emphasises Hugo Calhim Cristovão. The premiere of their new work, *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade*, was still a long way off (the interview took place in October 2018). At the time of the interview, they were still at the beginning of rehearsals, seeking useful materials. They began by reading Raul Leal. “The Criminal Child” came later. Because that’s how things develop, Hugo explains. One idea or reference leads to another ... Nonetheless, the references - literary, life, philosophical or other - raised herein are always less than the world conjured up by the two artists. At the time of the performance, perhaps none of the things that have been read - for example the citation from Genet - will be

evident. However, everything is there. And much more. That’s how they began - by reading, starting with Raul Leal’s “Sodoma Divinizada” (Divine Sodoma), Jean Genet’s “The Tightrope Walker” and “The Criminal Child” and Artaud’s “Van Gogh, the Suicide Provoked by Society”. These are texts that convey an approach to life that challenges norms and conventions, and seeks meaning, but always in nonconformity. The initial ideas flow freely, says Hugo. “I really liked the text, “Sodoma Divinizada”, and its themes. On the other hand, Joana wanted to work on something related to secret vices, and we came across the Marquis de Sade’s ‘Justine, or the Misfortunes of Virtue’. So we have “Sodoma Divinizada”, Marquis de Sade, the relationship between two men, then a hidden sexual relationship, secret vices...” And that’s how the story of an idea that will be enacted on stage unfolds. Many issues are recurrent aspects, such as our fascination with Artaud. “Artaud has been a very big challenge for me, for many years”, explains Hugo. “Not so much because of his best-known texts. I’m fascinated by the subject of death. “And therefore, through these associations, we added other questions to our research. We wove a web made up of these different worlds and rationales, that involve words such as: sex, secret vices, Bataille, the little death, Eros and Thanatos and we are discovering more ... “Eros is the name of the

Direção, Coreografia, Dramaturgia e Formação
Hugo Calhim Cristovão & Joana von Mayer Trindade
Interpretação
Francisco Pinho e André Araújo
Teoria e Filosofia
Ana Mira, Celeste Natário, Cláudia Galhós, Cláudia Marisa, Cristina Aguiar, Ezequiel Santos, Mariana Pinto dos Santos, Mário Correia, Sofia Vilar e Rui Lopo
Desenho de Luz e Acompanhamento Técnico
Cárin Geada
Figurinos
UN T
Colaboração Cenográfica
Jérémy Pajeanc
Design
Eduardo Ferreira
Vídeo
Andrea Azevedo
Fotografia
Susana Neves
Produção e Difusão
Patrícia do Vale - Nuisis
Zobop
Coproduções
Centro Cultural Vila Flor, Teatro Municipal do Porto, Teatro Circo e Asta-Festival ContraDança
Parcerias
Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Instituto de Filosofia Luso-Brasileira
Residências Artísticas
Forum Dança, Materiais Diversos / 23 Milhas, Circolando, Centro de Criação de Candoso, Teatro Municipal do Porto-Rivoli e Teatro do Campo Alegre, Companhia Instável e Espaço do Tempo
Projeto Financiada pela República Portuguesa – Ministério da Cultura / Direção-Geral das Artes
Duração
c. 90 min.
Maiores de 16
Preço
7,50 eur / 5,00 eur c/d



© Eduardo Ferrer

Thanatos é o deus grego da morte. Os dois termos foram usados por Freud, na sua psicanálise, como opostos: Eros seria o instinto de vida e Thanatos o instinto de morte. E ainda nem chamamos à conversa Deleuze, que também andou por ali... Hugo reforça: “Vamos descobrindo...”, por exemplo, que o Artaud escreveu um texto em 1925 sobre o suicídio...”. E vão nesse caminho de descoberta a dois, Joana e Hugo. A Joana tem uma sensibilidade para imagens, o visual, “que toca um irracional”, diz Hugo. “Eu tenho mais sensibilidade para textos”... O processo de estúdio é todo um outro mundo. “Implica a relação com os outros, com o espaço, e aí o material começa a ganhar força por si, não é ilustrativo.”

Com Joana, entramos no vício: “A libido, a sexualidade é reprimida socialmente, daí vem muita da subjetividade do corpo. Isso fascina-me, o poder ver um corpo em palco em que a sexualidade não está abafada, que faz parte de um todo, quando a tendência é não estar presente. Todos esses autores, o Genet, o Artaud, o Sade... nunca permitiram que esse corpo sexual fosse amordaçado. Tem muito a ver com pulsão de morte na vida que temos todos, de que o Hugo fala. Talvez seja por isso que dançar me dê um sentido de vida e de existência. A dança é um dos poucos espaços onde não tenho de me comportar de acordo com certas normas.” Surge então um corpo visceral, mais potente do que

qualquer gesto opressor que o tenta calar. E Joana dá como exemplo Sade ou Genet que, mesmo presos, não eram amordaçados, “encontram sempre um espaço de revolta e de liberdade, por muito que essa liberdade lhes seja cortada exteriormente. Mesmo fechados numa prisão ou num manicómio, conseguem sempre encontrar um espaço interior de liberdade”. Esse é um fascínio que, para Joana, já se manifesta na psicologia que também estudou. E chegados quase ao fim, podíamos começar este texto novamente. Por aqui: “não há nus, não há sexo ao vivo, há um panorama de envolvimento que tende a uma certa domesticação, que é da ordem social e política, e talvez o centro de batalha seja o corpo”. As palavras são de Hugo. São múltiplas as formas de domesticação, a fascista é talvez a mais evidente mas não a única. É o controlo sobre o corpo, a forma de mover, de falar. Até de pensar? Há toda uma dimensão de existência interior que precisa de ser considerada. Há toda uma reformulação das relações entre indivíduos e sociedade, que se tem manifestado em atos públicos de revolta, de que os ‘coletes amarelos’ franceses são apenas um exemplo. Esse produto de uma sociedade dramaticamente desigual, repressora das liberdades individuais, faz surgir vozes de algum radicalismo, até na escrita. Na França, há um novo autor que anda a dar que falar e que escreve

suppressed socially, which is the source of much of the subjectivity of the body. This fascinates me, being able to see a body on stage, where sexuality is not muffled, is part of a whole, when the tendency is to exclude this dimension. All these writers - Genet, Artaud, Sade ... -never allowed this sexual body to be muzzled. This has a lot to do with the death instinct in the lives we all lead, that Hugo talks about. Perhaps that's why dancing gives me a sense of life and existence. Dance is one of the few spaces where I don't have to behave according to certain norms. “A visceral body then appears, more powerful than any oppressive gesture that tries to silence it. Joana cites the examples of Sade or Genet, who, even when they were in prison, were not gagged, “they always found a space of revolt and freedom, however much that freedom was restricted from the outside. Even when

they were locked up in a prison or in an insane asylum, they always found an inner space of freedom”. This is a fascination that Joana considers is already manifested in psychology, which she also studied. And as we come to the end of this text, we could start it anew. Herein: “There are no nudes, there is no live sex, there is a panorama of involvement that tends towards a certain domestication, that of the social and political order, and perhaps the body lies at the centre of the battle,” says Hugo. There are multiple forms of domestication - the fascistic approach is perhaps the most obvious, but it's not the only one . It involves control over the body, the way of moving, talking. Even thinking? There is an entire dimension of inner existence that must be considered. There is an entire reformulation of the relations between individuals and society, which has been manifested in public

sobre o grau de violência a que toda uma população empobrecida é sujeita, direta e indiretamente, pela sociedade e pelos políticos, como escreve a nova estrela da literatura francesa revolucionária, Edouard Louis, nas suas obras “A história da violência” ou “Para acabar com Eddy”. “Na domesticação fascista”, é novamente Hugo quem fala, “o controlo é sobre o desejo que exprimes, a intensidade que exprimes, e é exercido sobre formas de mover o corpo, de que o passo de ganso da marcha nazi é um exemplo... Em tudo isso, há uma enorme domesticação do corpo. Sinto que há também uma enorme domesticação da imagem do que é o bailarino, do que é o ator. Apesar de extremamente belos, são corpos inofensivos, não são corpos disruptores. Numa via da história da arte, há todo um outro campo, da performance, desde os Vienna Actionists aos happenings, que são corpos caóticos, disruptivos, até no sentido da mera expressão catártica”. Daqui tocamos em Raul Leal. Prosseguimos com Hugo. “Nesse impulso transformador, esta peça toca a doutrina estética do Raul Leal, que fala que a estética de formas é muito limitada. É bonito, é belo, se sustentado na relação de fruição prazerosa para o espetador. Aí estamos ao nível do gosto. Depois, temos outra coisa, que ele define como ‘a estética da vertigem’, que transforma as coisas em indefinidas, indeterminadas, impuras, berrantes e bestiais. Determinar, rendê-

acts of revolt, of which the French ‘yellow vests’ are just one example. This product of a dramatically unequal society, that represses individual freedoms, leads to the emergence of voices with a certain degree of radicalism, even in terms of writing. In France, there is a new author who is making a name for himself, who writes about the degree of violence to which an entire impoverished population is subjected, directly and indirectly, by society and politicians, according to the rising star of French revolutionary literature, Edouard Louis, in his novels “History of Violence” or “The End of Eddy”. “In Fascistic domestication,” says Hugo, “there is control over the desire you express, the intensity you express, and it is exercised over ways of moving the body, wherein the Nazi goose-step is one example. In all this there is huge domestication of the body. I

-la a uma imagem redutora, é pecado, é mentir, e ele também encontra essa estética de vertigem na força do vício, da obsessão, da sexualidade.” E voltamos ao princípio, mas agora ao texto de Raul Leal, e a uma forma de falar que – de modo diverso mas paralelo à dança de Hugo e Joana – tem muito de mistério e desejo de tocar na ponta dos dedos o mundo, carne-espírito delirante. E no tom polemista que entretanto caiu em desuso, no excesso do vocabulário que se permite liberdades irreprimíveis, eis Raul Leal, num excerto de “Sodoma Divinizada”, a sugerir que é realmente de dança que aqui se trata, mas não como a conhecemos:

“O culto erótico, o culto do excessivo divino que é a Vertigem pura, bestial encarnada mundanamente na luxúria, é a vertiginização do culto estético que, elevado assim a um atordoamento delirante, atinge o supremo paroxismo. A emoção luxuriosa é a emoção estética convulsivamente infinitizada. O esteticismo simples atinge só a beleza determinada e pois com limites a delimitá-la, ao passo que o erotismo puro vai além de todos os limites, atingindo a vertigem do Infinito. A diferença, se é qualitativa, é por excesso absoluto de quantidade: o Infinito qualitativamente se distingue do Limitado mas porque se distingue dele quantitativamente em excesso. O erotismo e a luxúria são pois bem o paroxismo infinitamente convulsivo, vertigoso do esteticismo puro...”

Cláudia Galhós

feel that there is also a huge domestication of the image of what the dancer is, what the actor is. Although extremely beautiful, they are harmless bodies, not disruptive bodies. Along a path of art history, there is another field of performance, from the Vienna Actionists to the happenings - which are chaotic, disruptive bodies, even in the sense of mere cathartic expression. “ From here we address Raul Leal. Hugo continues: “In this transformative impulse, this work touches Raul Leal’s aesthetic doctrine, which says that the aesthetics of forms is very limited. It is beautiful, it is beautiful, if it is sustained by the relation of pleasurable enjoyment for the spectator. In this case we are at the level of taste. Then we have something else, which he defines as ‘the aesthetic of vertigo’, which turns things into something which is indefinite, indeterminate, impure, gaudy and bestial.

Determining, yielding to a reductive image is a sin, it is a lie, and he also encounters this aesthetic of vertigo in the force of secret vices, obsession and sexuality. “ And thus we return to the beginning, but in this case to Raul Leal’s text, and to a way of speaking that - in a different manner, but in parallel to the dance performance of Hugo and Joana - incorporates a great deal of mystery and desire to touch the world with our fingertips, a delirious flesh-spirit. And in the polemical tone that has fallen into disuse in the meantime, in the excess of vocabulary that permits irrepressible freedoms, we find Raul Leal, in an excerpt from “Sodoma Divinizada”, suggesting the issue at stake here is dance, but not as we know it:

“The erotic cult, the worship of the excessive divine, which is the pure, bestial, Vertigo, mundanely embodied in lust, is the vertigo of the aesthetic cult that, thereby raised to a delirious bewilderment, attains supreme paroxysm. Lustful emotion is the convulsively infinite aesthetic emotion. Simple aestheticism only attains a determined beauty and is therefore bounded with limits, while pure eroticism passes beyond all limits, and reaches the vertigo of the Infinite. The difference, if it is qualitative, is through absolute excess of quantity: the Infinite is qualitatively distinguished from the Limited, but because it differs from it quantitatively, through excess. Eroticism and lust are therefore the infinitely vertiginous convulsive paroxysm, of pure aestheticism ... ”

ATIVIDADES PARALELAS

MASTERCLASSES

Sexta 8 fev, 16h00-18h00
CCVF / Sala de Ensaios
Masterclasse com Company Wang Ramirez

Sexta 15 fev, 16h00-18h00
CCVF / Sala de Ensaios
Masterclasse com Michael Clark Company

As masterclasses programadas no âmbito do GUIDance são uma experiência única de trabalho criativo que permitem a bailarinos/as e alunos/as de dança de nível avançado um contacto privilegiado com alguns dos mais conceituados criadores internacionais da dança contemporânea. Este ano, as masterclasses do GUIDance serão orientadas pelas companhias Wang Ramirez e Michael Clark. Como tarefa complementar da formação, é possibilitado o acesso aos espetáculos das companhias que orientam as masterclasses.

The masterclasses included in the GUIDance programming are a unique experience for creative growth, enabling dancers and advanced level students of dance a coveted opportunity to work with some of the most prominent international names in contemporary dance. This year, the GUIDance masterclasses will be led by Company Wang Ramirez and Michael Clark Company. In addition to the educational benefits, participants will be able to attend the performances of the companies giving the masterclasses.

Público-alvo Profissionais e alunos de dança de nível avançado
Nº máximo de participantes 20
Data limite de inscrição 3 fevereiro
Preço 15,00 eur por masterclasse [com direito a bilhete para o espetáculo da companhia que orienta a masterclasse]

DEBATES

Sábado 9 fev, 16h00
CIAJG / Sala de Conferências
A dança e as outras artes - parte I
Moderado por Cláudia Galhós

Sábado 16 fev, 16h00
CIAJG / Sala de Conferências
A dança e as outras artes - parte II
Moderado por Cláudia Galhós

A dança como arte e linguagem relacional. Desde logo entre artes e linguagens artísticas e domínios diversos do saber, de que a edição de 2019 dá amplos testemunhos: relação entre dança e música, tendencialmente mais em territórios do punk-rock, mas também com o teatro, a literatura ou a filosofia. Por outro lado, relacional também entre graus diferentes de imersão em intimidade e visões mais desumanizadas da vida, entre uma expressividade mais humana e outra mais formal e composta. Em todos eles, há uma perspetiva do mundo que é formulada e posta em tensão, expondo as contradições e incoerências que expressam a pulsão da vida, visceral, bestial, luxuriosa e convulsiva. O belo é sempre um conceito em construção e que está muito no olhar de quem vê.

Dance as art and relational language. First of all, between arts and artistic languages and different fields of knowledge, the 2019 edition gives ample testimonies: the relationship between dance and music, tendentially more in the territories of punk rock, but also with theater, literature or philosophy. On the other hand, also relational between different degrees of immersion in intimacy and more dehumanized visions of life, between a more human expressiveness and a more formal and composed one. In all of them there is a perspective of the world that is formulated and put into tension, exposing the contradictions and inconsistencies that express the drive of life, visceral, beastly, lustful and convulsive. The beautiful is always a concept under construction and it is very much in the eye of the beholder.

Todas as idades | Entrada livre

TALKS: CONVERSAS PÓS-ESPETÁCULO

Sábado 9 fev
Após EVERYNESS
CCVF / Foyer do Grande Auditório
Talk com Company Wang Ramirez

Quarta 13 fev
Após Fuga Sem Fim
CCVF / Foyer do Grande Auditório
Talk com Victor Hugo Pontes

Sábado 16 fev
Após to a simple, rock 'n' roll . . . song.
CCVF / Foyer do Grande Auditório
Talk com Michael Clark Company

Via aberta para a conversa com os criadores. Três das mais importantes presenças artísticas na 9ª edição do GUIDance, marcam encontro com o público após os respetivos espetáculos, para um momento de proximidade descontraído e interativo.

Open way for a conversation with the creators. Three of the most important artistic presences in the 9th edition of GUIDance, have a meeting with the audience after the respective performances, for a moment of relaxed and interactive proximity.



EMBAIXADORES DA DANÇA

Terça 5 fev
Escola Secundária Francisco de Holanda
Adolfo Luxúria Canibal

Segunda 11 fev
Escola Secundária Caldas das Taipas
Victor Hugo Pontes

Nestes encontros, convidamos alguns coreógrafos a partilhar o seu percurso, a sua experiência de vida e as suas visões artísticas em contexto de sala de aula. Uma visita devolvida depois pelos alunos, para assistirem ao espetáculo do criador que com eles estabeleceu um sentido de partilha.

For these encounters, we have invited certain choreographers to share moments from their careers, their life experiences, and artistic visions in a classroom style context. Afterwards, the students will become more involved as they attend a performance of the creative artistic with whom they have just established a greater sense of sharing.

CONFERÊNCIAS NAS ESCOLAS

Cláudia Galhós

Quinta 7 fev
Escola Secundária Santos Simões
Sexta 8 fev
Asas de Palco - Escola de Artes Performativas
Quarta 13 fev
Escola Secundária Martins Sarmiento
Quinta 14 fev
Academia de Bailado de Guimarães

Esta é uma espécie de aula-conferência sobre a história da dança contemporânea, com a jornalista e crítica de dança Cláudia Galhós, na qual se misturam olhares e processos da criação artística ao longo dos tempos.

This event is a type of class-conference on the history of contemporaneous dance with journalist and dance critic Cláudia Galhós in which the discussion will include different perspectives and the processes involved in artistic creation over the years.

OFICINAS PARA FAMÍLIAS

Domingo 10 fev, 11h00
CIAJG
Máquina de fazer Museus
O corpo como voz do museu
Ángela Diaz Quintela

O Centro Internacional das Artes José de Guimarães será a inspiração de uma oficina de movimento, que olha para a arte como território de experiência e de liberdade. Um diálogo entre o corpo, o museu, a memória e a imaginação.

The José de Guimarães International Centre for the Arts will be the inspiration for a movement workshop, that explores art as a field of experience and freedom. A dialogue between the body, museum, memory and the imagination.

Criação e Orientação Ángela Diaz Quintela
Público-alvo Maiores de 5
Duração 90 min.
Lotação mín. 10 / máx. 20 pessoas
Preço 2,00 eur
—
Inscrição até 7 fevereiro, através de telefone 253424700 ou e-mail mediacaocultural@aoficina.pt

Domingo 17 fev, 11h00
CDMG
Domingos em Casa
O corpo como território de memória
Ángela Diaz Quintela

Esta oficina propõe uma viagem através do território de Guimarães onde o veículo será a nosso próprio corpo. Da mesma forma que a memória de um território se constrói e arquiva, o corpo também tem a sua própria memória em constante transformação.

This workshop proposes a trip through Guimarães, in which the vehicle will be our own body. Just as the memory of a territory is built and archived, the body also has its own memory in constant transformation.

Criação e Orientação Ángela Diaz Quintela
Público-alvo Maiores de 5
Duração 90 min.
Lotação mín. 10 / máx. 20 pessoas
Preço 2,00 eur
—
Inscrição até 14 fevereiro, através de telefone 253424700 ou e-mail mediacaocultural@aoficina.pt



Financiamento



Cofinanciamento



Parceria Residências Artísticas



Apoios



GRAND

FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA

GUIDANCE 9ª EDIÇÃO

FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA

GUIDANCE 9ª EDIÇÃO

FEST

DRAMA

GUIDANCE 9ª EDIÇÃO

FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA

GUIDANCE 9ª EDIÇÃO

FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA

COFFEE