GUIdance

Festival
Internacional
de Dança
Contemporânea

Guimarães
02—11
Fevereiro
2017

GUIDANCE

CENTRO CULTURAL VILA FLOR
GUIMARÃES

PLATAFORMA DAS ARTES
E DA CRIATIVIDADE

GUIMARÃES
ARTE E CULTURA

ASSINATURAS GUIDANCE 2017

GERAL 40,00 eur
(acesso a todos os espetáculos + uma visita às exposições patentes no Centro Internacional das Artes José de Guimarães e no Palácio Vila Flor)

1ª semana 20,00 eur
(acesso aos espetáculos de 02 a 04 de fevereiro + uma visita às exposições patentes no Centro Internacional das Artes José de Guimarães e no Palácio Vila Flor)

2ª semana 25,00 eur
(acesso aos espetáculos de 08 a 11 de fevereiro + uma visita às exposições patentes no Centro Internacional das Artes José de Guimarães e no Palácio Vila Flor)

PREÇO ESPECIAL ALUNOS DE ESCOLAS DE ARTES PERFORMATIVAS 4,00 eur
(preço aplicável aos espetáculos que se realizam no Grande Auditório e no Pequeno Auditório do CCVF)

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
oficina.bol.pt
Centro Cultural Vila Flor
Plataforma das Artes e da Criatividade
Multiusos e Complexo de Piscinas de Guimarães
Lojas Fnac, El Corte Inglés, Worten
Entidades aderentes da Bilheteira Online

18 **Quinta 02, 21h30 · CCVF / Grande Auditório**
CONCEAL | REVEAL — Russell Maliphant [Estreia Nacional]

13 **Sexta 03, 21h30 · CCVF / Pequeno Auditório**
AUTOINTITULADO — João dos Santos Martins & Cyriaque Villemaux

26 **Sábado 04, 18h30 · PAC / Black Box**
ADORABILIS — Jonas & Lander [Estreia Nacional]

28 **Sábado 04, 21h30 · CCVF / Grande Auditório**
CAPTADO PELA INTUIÇÃO — Tânia Carvalho [Estreia Absoluta]

31 **Quarta 08, 21h30 · PAC / Black Box**
DE MIM NÃO POSSO FUGIR, PACIÊNCIA! — Tânia Carvalho [Remontagem]

11 **Quinta 09, 21h30 · CCVF / Grande Auditório**
A TUNDRA — Luís Guerra

23 **Sexta 10, 21h30 · CCVF / Pequeno Auditório**
THIS IS CONCRETE — Jefta van Dinther e Thiago Granato [Estreia Nacional]

16 **Sábado 11, 18h30 · PAC / Black Box**
A IMPORTÂNCIA DE SER desNECESSÁRIO — Ana Jezabel + António Torres [Estreia Absoluta]

20 **Sábado 11, 21h30 · CCVF / Grande Auditório**
SPEAK LOW IF YOU SPEAK LOVE — Wim Vandekeybus [Estreia Nacional]

35 **ATIVIDADES PARALELAS**

Masterclasses
Quinta 02
CCVF / Sala de Ensaios
11h00-13h00
Masterclasse com Russell Maliphant
—
Sexta 10
CCVF / Sala de Ensaios
18h30-20h30
Masterclasse com Nuhacet Guerra (Ultima Vez / Wim Vandekeybus Company)

Talks: Conversas Pós-Espetáculo
Quinta 02
CCVF / Foyer do Grande Auditório
Conversa com Russell Maliphant
—
Quarta 08
PAC / Cafetaria
Conversa com Tânia Carvalho
—
Sábado 11
CCVF / Foyer do Grande Auditório
Conversa com Ultima Vez (Wim Vandekeybus Company)

Debate
Sábado 04
PAC / Sala de Conferências / 16h00
Autoria: O Outro a partir de Nós [Parte 1]
Moderado por Cláudia Galhós
—
Sábado 11
PAC / Sala de Conferências / 16h00
Autoria: O Outro a partir de Nós [Parte 2]
Moderado por Cláudia Galhós

Sessões para Escolas do Concelho de Guimarães
"A Dança é um Estar Juntos"
Por Cláudia Galhós

Embaixadores da Dança
Com Tânia Carvalho e João dos Santos Martins

Meeting Point do Festival
Sexta 03 e Sábado 04
Sexta 10 e Sábado 11
CCVF / Café Concerto
24h00
Dj Set

AUTORIA: o outro a partir de nós.

Pensar um festival ano após ano é, em primeiro lugar, um ato de atenta observação e escuta do território, país e mundo, para depois tentar configurar um dispositivo que possa arrancar-nos da indiferença. Uma indiferença cada vez mais instalada de forma opressiva pela justaposição da vertigem e que vai desativando as nossas vontades mais genuínas.

A partir deste ponto inicial de observação e dos diálogos estabelecidos na edição anterior, quisemos estruturar o festival deste ano num jogo de tensões e ambiguidades no qual o público terá o papel principal: o de procurar e se apropriar do sinal dessas relações amplificando-as para si mesmo.
Lançamos, assim, no programa uma questão, a da autoria, mas que surge agora reconfigurada, para suscitar discussões, vivências e outros nexos que possibilitem o regresso à arte de sonhar o que falta fazer: ou seja, o resgate de um futuro que nos escapa.
Será hoje o olhar do autor, nesse exercício pleno da criação, um veículo de manifestações cuja constituição da obra resulte da assemblagem e demolição de influências e imposições do seu tempo? Interrogações que nos assaltam na construção deste programa, mas geradoras de uma ambiguidade relevante para o papel do espetador, que chamará a si gesto e significado apropriados, para a validação da sua experiência nesse encontro com o artista. Não falamos aqui de gosto, mas antes de uma inter-relação que se desencadeia. Vejamos, então, que pulsão nos propõe o corpo do programa #7 do GUIdance, para esses vários encontros que nos esperam.
Entre o caminho percorrido e um futuro imediato, a abrir o festival, teremos Russell Maliphant pela primeira vez em Portugal, num momento em que celebra 20 anos de carreira. Outra presença a sublinhar é a de Wim Vandekeybus, que fechará o GUIdance 2017, também ele a assinalar a notável longa existência da sua companhia (Ultima Vez) fundada há 30 anos.

Apresentadas as balizas, importa referir que o festival destacará este ano Tânia Carvalho, coreógrafa central no panorama da dança contemporânea em Portugal, com a estreia absoluta de uma nova criação ("Captado pela Intuição") e reposição de uma peça do seu valioso reportório ("De Mim Não Posso Fugir, Paciência!"). Um solo e uma peça de grupo, mostram-nos 2 ângulos de abordagem à sua particular forma de criar.
E se a parte autoral de caráter mais individualista se revela marcante, quisemos também fazer refletir no programa a cocriação, através de uma série de peças de duplas, algumas em regresso e num processo de afirmação internacional como Jefta Van Dinther ou João dos Santos Martins, outras na zona de gosto pelo risco ou emergência que o festival mantém por novos autores (Jonas & Lander; Ana Jezabel + António Torres). Uma missão que fica mais completa com a presença de quem justifica palco e atenção maiores da nossa parte: Luís Guerra.
Finalmente, as várias atividades paralelas, tão fundamentais para a edificação do festival, aproximarão público, artistas, escolas e pensadores, afirmando o GUIdance como um importante acontecimento artístico no calendário de inverno.

Rui Torrinha

AUTHORSHIP: the other that emerges from within us.

Contemplating the Festival year after year is, firstly, an act requiring keen observation and attentive listening to the territory, the country, and the world in an attempt to configure a device that can pull us away from indifference. An indifference that is increasingly ingrained by the oppressive overlaying of dizziness which is deactivating our most genuine desires.

Stepping off then from this initial point of both observation and the dialogue established with last year's edition, we have structured this year's Festival upon the interplay of tensions and ambiguities, one in which the public will have a major role – that of seeking out and grabbing hold of these relationships and projecting them back toward themselves.
In the programme, we have thus introduced a theme – that of Authorship – but one which now emerges after being reconfigured in order to spark discussions, experiences and other connections which will allow for the return to the art of envisioning what there is still left to do, in other words, to go out to rescue a future that is escaping from us.
Might the perspective of the Author, in this complete exercise of the act of creation, become a vehicle to manifest how the composition of the final work can result from the assembling or demolition of influences and impositions of its time?
Questions have beleaguered us in the construction of this programme, ones generating a relevant sense of ambiguity concerning the role of the audience member, who will beckon to him/herself the appropriate gestures and meanings for the validation of the experience each person is to have with the artist. We are not speaking here of taste but instead of the interrelationship that unfolds.
Let us thus see what type of pulse is pounding in the body of Programme Nº7 at GUIdance in the various encounters which await us.
Between the path taken thus far and the one leading to the future, the Festival opens with Russell Maliphant, appearing for the first time in Portugal at a moment of celebration of a career spanning 20 years. Another artist to highlight is Wim Vandekeybus, whose performance will close GUIdance 2017 and who is also to be applauded for the longevity of his company, Ultima Vez, founded 30 years ago.
Having noted the bookend performances, the Festival this year will also feature Tânia Carvalho, a choreographer who is a core figure on Portugal's contemporary dance scene, with the world premiere of a new show entitled "Captado pela Intuição" ("Grasped by Intuition") and the repeat performance of a piece from her valued repertory, "De Mim Não Posso Fugir, Paciência!" ("I Can't Very Well Run Away From Myself, Too Bad!"). A solo and a group piece, the performances show two angles to her unique approach to creating.
And even with the more individualistic nature of authorship given the limelight, we also wished to focus the programming on co-creation via a series of paired pieces, some of which are favourites returning to the stage and others on the rise internationally, such as the work of Jefta Van Dinther or João dos Santos Martins, whereas others lean more toward risk-taking or the emergent thread which the Festival maintains with new performers (Jonas & Lander; Ana Jezabel + António Torres). This is a mission which seems more complete with the presence of an individual who deserves both our stage and our closer attention: Luís Guerra.
Finally, a variety of parallel activities, so fundamental for the edification of the Festival, will bring together the public, the artists, our schools and thinkers to affirm GUIdance as an important artistic happening on the winter calendar.

Rui Torrinha

DANÇA COM O LIVRO DO MUNDO

"os dias passam a escrever,
com o livro do mundo ao lado. Não fico só."
/
"the days are spent writing,
with the book of the world by my side. I am not alone."

Maria Gabriela Llansol,
em / in "Onde vais drama-poesia?"

PRIMEIRO MOVIMENTO

Variações de Ruptura e Continuidade.

Que curioso. Há uma louvável atitude ética em muita da criação contemporânea. Está no GUIdance. Observamos o fluxo de renovação geracional, tomando como caso concreto a dança mas podíamos estendê-lo a uma visão do mundo mais global, e não detetamos à primeira vista sinais de rompimento profundo com os que vieram antes, não é imediatamente percetível a 'morte do pai' ou um movimento de recusa, condenação e rejeição absolutos da norma precedente. Mas será que é mesmo assim?

Na edição de 2017 do GUIdance, muitas das questões que emergem do discurso artístico dos vários criadores são recorrentes, já foram colocadas e são reequacionadas novamente. Por exemplo: O que significa autoria num mundo onde tudo em redor é cópia? Autoria é sinónimo ou antónimo de autoridade? Como colaborar num tempo em que o dispositivo da colaboração, com todas as conotações éticas, sociais e políticas, está exausto? Qual a identidade do corpo num contexto performativo onde todos os recursos são possíveis? Porque se torna importante ficcionalizar o corpo? Como habitar de intimidade e intuição um gesto concebido por um raciocínio lógico e até matemático? Que espaço para o sexo num mundo material e materialista? Como construir a diferença a partir de uma comovente consciência de participação de uma comunidade? Como relacionar o virtuosismo técnico com a poesia da fragilidade e erro humanos? Tantas mais...

Um olhar mais atento permite identificar que esse movimento de rutura está lá, que há uma operação de mudança, mas, em muitos casos, talvez nos mais interessantes, contenham em si uma novidade basilar: é o efetivo exercício de liberdade de pessoas, que calha serem artistas – coreógrafos e intérpretes na maioria – verdadeiramente emancipados em todo o sentido da palavra. Emancipados da vinculação a um género artístico, da pressão das tendências, do conformismo. Emancipados do rumorejar dos dias. Num tempo em que vale tudo, eles fazem uso dessa possibilidade, mas com inteligência e curiosidade críticas. Integraram e inscreveram conhecimento, no corpo e na mente, e por via das estratégias, metodologias e universos pessoais distintos, constroem em cena um lugar muito específico, relativo a cada um, que se desdobra em múltiplos diálogos, com fontes muito distintas – tanto a nível temporal, como geográfico, como de campos do saber ou do viver – e se apropriam delas, tendo toda a legitimidade de assinar por cima como sendo criações originais e de sua autoria, porque efetivamente o são no resultado da combinação ou seleção singular como manejam, deslocam e fazem uso de todos os elementos ao seu dispor.

João dos Santos Martins, por exemplo, inscreve-se na linhagem de referências que tomam Yvonne Rainer como um caso exemplar, entre outros, que estava já presente na obra “Projecto Continuado” (estreado no GUIdance de 2015) e que permanece válido no dueto com Cyriaque Villemaux, na peça “Autointitulado”. Yvonne Rainer é uma das figuras centrais de amadurecimento crítico da dança, que se aproxima, tardiamente das artes visuais. Um dos fatores centrais, presente na obra de João, é que por mais que queiramos dar destaque e discutir as ideias da dança que as peças suscitam, elas implicam uma relação muito mais complexa com o mundo. Sempre acompanhado, João conhece esse estado dos dias que passam a viver, com o livro do mundo ao lado. A propósito de “Projecto Continuado” falava da peça como um todo, “um pensamento completo que articula pensamento filosófico, pensamento antropológico, numa relação pessoal e imediata com questões políticas, uma ideia de colagem em termos de composição coreográfica, de citação”. Toda essa diversidade consta da matéria inerente ao trabalho artístico mas não sustentam, ou reduzem a uma perspetiva única, uma temática de trabalho. “O meu problema com a *fetichização* sobre a questão da história, é que sinto que a relação da peça com a história é referida como sendo um aspeto prioritário, quando para mim já é um dado adquirido, está ultrapassada a utilização enquanto 'ready-made', enquanto objeto presente que pode ser usado na coreografia como qualquer outro... Vivemos períodos heterogéneos e heterocrónicos e esta faz parte disso.”

First movement.
Variations on rupture and continuity.

How curious. There is a praiseworthy and ethical attitude in much of contemporary creation. It is part of GUIdance. We observe the ebb and flow of generational renovation, taking dance as a real and true case, but we might also well extend it to a more global vision of the world. We do not detect at first sight any sign of the radical break from those who came before; no ‘death of the father’ nor movement of absolute refusal, condemnation or rejection of preceding norms is immediately perceptible. But is this really the case?

In the 2017 edition of GUIdance, many of the questions emerging from the discourse of the various artists are ones that have already been asked and, as such, are being addressed once again. For example: What does authorship mean in a world where everything around us is a copy? Is authorship a synonym or antonym to authority? How can one collaborate at a time in which the mechanism for collaboration – with all its ethical, social, and political connotations – is exhausted? What type of identity does the body have within a performance context where all resources are possible? Why has it become important to fictionalize the body? How can one use intimacy and intuition to inhabit a gesture that is conceived from logical and even mathematical reasoning? What space is there reserved for sex in a material and materialistic world? How can one construct something different from out of a community’s intense drive for participation? How can one relate technical virtuosity with the poetry of fragility and human error? And so many others…

A more attentive glimpse will enable one to note that indeed this movement of rupture is present and that an operation of change truly exists. Yet in many cases, perhaps in the most interesting ones, they contain something that is a fundamental novelty: it is the true exercise of liberty of persons – choreographers and performers for the most part – who are truly emancipated in the fullest sense of the world. Emancipated from the bonds to an artistic genre, from the pressure of trends and conformism. Emancipated from the daily rumoring. At a time when ‘anything goes,’ they make use of this possibility but with critical intelligence and curiosity. They integrate and inscribe knowledge in the body and the mind, and through strategies, methodologies, and distinct personal universes they construct a rather specific place on stage, one that is relative to each individual and which unfolds in multiple dialogues with very distinct sources – on the temporal as well as the geographical plane, as in fields of knowledge or experience – and they appropriate them with all the legitimacy to put their signatures on them as being original creations of their own authorship because in fact they are such, as the result stems from their combination or unique selection of how they maneuver, move, and make use of all the elements at their disposal.

João dos Santos Martins, for instance, is part of the lineage of prominent figures who look to Yvonne Rainer as an exemplary case, (among others), having performed at GUIdance in 2015 with his premiere “Projecto Continuado,” and still quite present in his duet with Cyriaque Villemaux in the piece “Autointitulado.” Yvonne Rainer is one of the central figures in the critical maturing process of the dance, which later becomes closer to the visual arts. One of the main factors present in João’s work is that for as much as we would like to highlight and discuss the ideas of dance which his pieces evoke, they imply a much more complex relationship with the world. Always performing accompanied on stage, João knows what kind of days we are living in, with the book of the world at his side. As for “Projecto Continuado,” he spoke of the piece as a whole, “a complete thought that articulates philosophical thought, anthropological thought, in a personal and immediate relationship with political issues, an idea of collage in terms of the choreographic composition, of citation.” All this diversity consists of the material that is inherent to artistic work, but they do not sustain or reduce down to a unique perspective, a theme of the work. “My problem with the fetichization of the question of history is that I feel that the relationship of the piece with history is referred to as being a priority whereas for me it’s something I take for granted. What is out-of-date is its ‘ready-made’ use, its use as an object that is present and can be employed in the choreography like any other…We are living in heterogeneous and heterochronic times and that is a part of it.”

SEGUNDO MOVIMENTO

Partir as Referências.

Jonas Lopes & Lander Patrick, pela voz de Jonas, articula um mesmo espírito do tempo, mesmo que os mundos artísticos sejam muito distintos (entre estes dois e João dos Santos Martins), refletindo sobre a peça que agora estreiam no GUIdance, “Adorabilis”, e a relação que cultivam com as referências e as inspirações para a criação de uma obra.

“Ao longo da criação foi complicado responder à questão habitual de: estão a trabalhar sobre o quê? Da mesma forma que há quase uma convenção em que todos trabalhamos a partir de improvisação, parece que também temos de trabalhar a partir de um tema ou uma referência específicos. Andamos com estes jogos de referências para todo o lado. Pode acontecer que o início de um processo signifique partir para qualquer coisa, e podemos escolher partir de referências. Mas também podemos querer partir as referências. É como quem escreve uma música, está ainda a compor uma melodia, está ainda a descobrir, não tem de estar a fazer uma canção sobre a noite, o dia ou a água. Está a fazer uma música e a descobrir o que é a música.”

Percorrendo toda a programação, encontramos movimentos em direções várias, tomando como primeiro pressuposto a inclusão da diversidade na obra, que torna cada uma singular. Sendo que nos extremos encontramos duas configurações que, na realidade, podem coexistir naturalmente, como paradoxo, numa obra só: a acumulação versus a redução. No caso de Luís Guerra, que apresenta uma nova peça, “A Tundra”, tendo em conta todo o percurso anterior como criador, a sua construção de um país imaginário, Laocoi, e as posteriores incursões por movimentos que suscitam relações com a natureza – como “Nevoeiro” (2013) ou “Trovoada” (2014) –, há duas escalas do olhar: o global, de longe, que pode identificar uma configuração geopolítica, em alguns casos (tal como acontece nos desenhos que faz) e outro mais profundo, que descobre mil minúcias e detalhes. Excluir uma das visões é redutor mas, paradoxalmente, há no trabalho de Luís um exercício de redução. E pacificação.

“É como se estivesse a fazer uma viagem. Como se viesse de um lugar de fúrias e guerras para algo mais sereno. Talvez também corresponda ao trajeto pessoal que estou a fazer, de não conflito, de não-violência, para um sítio onde tenha mais paz de espírito, tentando não me pôr muito nos assuntos do mundo. Talvez até ir contra isso e, possivelmente, no fundo, procurar refúgio.”

De forma mais ou menos evidente, são mundos muito pessoais que estão aqui em causa. E mesmo que, de um modo geral, não haja estéticas naturalistas nem fabrico de ilusões que enganam o espetador a pensar o teatro como o lugar do real, há generosidade, partilha de fragilidade, dádiva de exposição de intimidade mas olhando para fora. É difícil imaginar que as pessoas na plateia não o sintam. É difícil imaginar que as pessoas na plateia não se desliguem da lógica superficial de mercado em que varia a discussão entre gosto ou não gosto, entre um juízo que diga “é bom para consumir” ou “não é bom para consumo”. Há aqui matéria humana que ultrapassa contabilidade do julgamento do outro. O que aqui está em causa é de outra ordem de valores.

António Torres e Ana Jezabel, a mais jovem dupla presente neste GUIdance, estreiam a segunda peça que criam em colaboração, “A Importância de ser (des)Necessário”. A primeira, “Outro em mim que eu ignoro” (2015) foi surgindo sem a pressão da decisão prévia de que iam criar uma obra. Começou quando, depois de terminarem a Escola Superior de Dança e terem as primeiras experiências profissionais como bailarinos, depararem-se com o vazio do tempo sem projetos. Começou pela exploração de algumas ideias em estúdio, e resultou numa peça. Nessa, a condição em que se encontravam fez parte da matéria de inspiração e colou-se ao corpo paralelamente a uma multiplicidade de outras fontes, como textos, imagens... Na segunda também há traços desse primeiro impulso, em aspetos de continuidade que os dois identificam na nova obra. É a dimensão da honestidade a que não podem escapar, de que fala Ana.

“Esses elementos estão lá talvez por nos encontrarmos nesse momento de incerteza e fragilidade, que faz parte da vida e todas as pessoas passam por isso, a ansiedade de cada dia, o não sentir-se plenamente satisfeito, a intranquilidade... Há vivências bonitas e felizes, e também as vivenciamos, mas há o outro lado, mais pesado. Traduz, de algum modo, como nos sentimos, num limbo e numa incerteza, e isso permanece na nova peça. É normal que assim seja. Enquanto criávamos a primeira, essa era uma sensação nova que experimentávamos e sentíamos necessidade de mostrar um lado mais cru, mais frio. Sentíamos que é preciso uma certa pressão, passar por baixo de alguma coisa, um movimento mais denso. Foi a partir do que sentíamos e de onde nos encontrávamos que surgiu uma atmosfera. A música também é fundamental.”

Second Movement.
Doing Away With The References.

Jonas Lopes & Lander Patrick, through Jonas’ voice, articulate a same spirit of time (even though the artistic worlds of this pair and João dos Santos Martins are quite distinct) and they have reflected on the piece that they are about to premiere at GUIdance, “Adorabilis,” and the relationship that they cultivate with the references and the inspirations used for creating a work.

“Along the process of creation, it was difficult to respond to the usual question ‘What are you working on?’ In the same way, there is almost always a convention that we all work beginning with improvisation, it seems that we also have to step off from a specific theme or reference. We go about with these ‘games of reference’ on all sides. It might happen that the initial phase of a process means leaving to find something else and we can choose to begin with references. But we can also want to do away with the references. It’s like someone writing a song: he’s composing the melody, he’s still discovering, he doesn’t have to be writing a song about the night, or the day, or about water. He’s writing a song and discovering what music is.”

Looking across the programming in its entirety, we found movements in various directions, using as their first supposition the inclusion of diversity in the work, that which makes each one unique. In the extremes we have found two configurations which in reality can coexist naturally and paradoxically in one whole: accumulation and reduction.

As for Luís Guerra, who is presenting his new piece entitled “A Tundra,” (“The Tundra”), and bearing in mind his past as a creator, his construction of the imaginary land of Laocoi and his previous pieces featuring movements which suggest a relationship with nature – such as the 2013 piece “Nevoeiro” (“Fog”) or the 2014 piece “Trovoada” (“Thunderstorm”) – there are two scales of perspective: the global, which from far away may characterize in some cases a geo-political configuration (as in what occurs in the designs he makes), and another deeper one, which discovers thousands of minute details. To exclude one of the visions has a reducing effect, but paradoxically, there is in Luís’ work a penchant for the exercise of reduction. And pacification.

“It is almost as if I were on a journey. As if I had come from a place of mayhem and warfare to arrive at something more serene. Perhaps it also corresponds to the personal journey that I am on, one of non-conflict and non-violence where I’m heading toward a place offering more peace of mind and removed from the affairs of the world. Perhaps I’m even against all this, and perhaps in the end what I’m looking for is a refuge.”

It is rather evident that what is at issue here is the notion of very personal worlds. And even though there are, generally speaking, neither naturalistic aesthetics nor the fabrication of illusions to fool the audience into thinking of the theatre as a place of the real, there is generosity, the sharing of fragility, and the gift of exposing one’s intimate side but looking outwards. It is difficult to imagine that the people on the stage do not feel it. It is difficult to imagine that the people on the stage do not disconnect from the superficial logic of the market in which the discussion varies between ‘what I like and what I don’t like,’ or between the views on something ‘that’s good to consume’ or ‘that’s not good to consume.’ Here we have the stuff of humanity which surpasses the accounting for the judgements of others. What is called into question here relates to another order on the scale of values.

António Torres and Ana Jezebel, the youngest pair set to perform at GUIdance, will premiere the second piece which they have collaborated on, “A Importância de ser (des)Necessário” (“The Importance of Being (Un) necessary”). Their first piece, “Outro em mim que eu ignoro” (“The Other In Me Which I Ignore”), in 2015, happened without any pressure from a pre-decision to create a work together. It came about after they had finished their studies at the Escola Superior de Dança and began to have their first professional experiences as dancers when they had spare time between projects. They began with the exploration of certain ideas in the studio and a piece ensued, one where the condition in which they found themselves was part of their inspiration, sticking to the body alongside the multiple other sources, such as texts and images. In their second collaboration, there are traces of their first experience in regard to certain aspects of continuity which the pair has identified in their new work. It is the dimension of honesty which they cannot escape, says Ana.

“These elements are there perhaps so that we can find ourselves in this moment of uncertainty and fragility which is part of life and which everyone goes through, the anxiety we feel every day, the feeling of not being totally happy, an uneasy feeling… There are beautiful and happy experiences and we have also had them, but there is also another, heavier side. To a certain extent it conveys how we feel, in limbo and in doubt, and this remains in the new piece. It’s normal to be like that. While we were creating our first piece together, this was a new sensation we experienced, and we felt the need to show a more naked, colder side. We felt that a certain amount of pressure is needed to be able to delve underneath something, a more dense movement. An atmosphere emerged from what we felt and where we were. The music is also fundamental.”

TERCEIRO MOVIMENTO

Transgressão de Lógicas e Estados Percetivos.

No despudor e no à-vontade com que traficam códigos e baralham e interrompem de forma intencional as correspondências entre significado e significante, produzem a operação de exploração de possibilidades poéticas e de construção de sentidos múltiplos. Herdaram com espírito crítico e inventividade as ruturas do século passado, como os "ready made" de Duchamp.
É um posicionamento que se abre ao todo, de apropriação de todas as possibilidades, e no investimento na descoberta, na aprendizagem de sentir-se bem no caos e instalar-se confortavelmente em todas as contradições e incoerências inerentes a este (o caos), à vida, a crescer enquanto cidadão, pessoa interventiva na sociedade, com capacidade de pensamento e decisão. É disto que fala Lander quando fala do que a dança significa para ele.

"Para mim é uma fase de *fetichização* também, permite trabalhar a linha de pensamento. É *fetichização* porque jogamos com o perverter lógicas de pensamento, ou repensar construções lineares e não lineares. Podemos desconstruir as semióticas, provocar o espetador ou provocar o estado em que o espetador entra. Isto, para mim, é mexer com o pensamento. É como se estivéssemos a propor um workshop 'plástico' de mexer o pensamento. Pensamos cada vez mais nisto, as possibilidades de guiar/direcionar, de não guiar/direcionar, de sermos guiados/dirigidos. Era assim desde o início, mas transformou-se, está mais maduro."

De modo diverso, transportar para a arte uma experiência de estados alterados da mente, provocando interrupções, desvios ou transformações da forma como percecionamos o mundo em nosso redor, os materiais que este contém e mesmo nós próprios, faz parte da peça que Jefta van Dinther traz ao GUIdance, numa cocriação com Thiago Granato, "This is Concrete".

"Penso que a cada peça quero abrir uma dimensão de perceção desconhecida para mim. Continuo a sentir-me curioso a cada nova criação. É uma curiosidade por aquilo que não conheço, pelo que não domino, talvez seja por um não conhecimento na forma como essas outras dimensões de perceções operam em mim. Tento encenar algo que interrompa ou seja disruptível em relação com a forma como normalmente lidamos com os objetos, os materiais. Se tomarmos como exemplo o que existe em nosso redor, podemos entender o que faço como brincando com a noção de hierarquia. Pode parecer banal, mas tem a ver com a relação com o que nos rodeia. Tem a ver com interrogações como: o que define o meu corpo? Onde começo? Onde termino? Será que a minha pele determina quem sou? Nesta peça falamos de extensões do corpo. A voz faz parte do corpo? É algo que me pertence? Onde ou a quê ou a quem pertencem as coisas? De onde surgem as perceções que criamos e a onde pertencem?

"Jogo com uma espécie do dissipar ou confundir dos sentidos e das fronteiras. Uma das palavras que estava muito presente no 'Grind' era sinestesia, que, de certo modo, é como um defeito organismo e pode ser explicado pela ciência.
Não estou muito interessado em ir para a ciência para fazer o meu trabalho. Mas é muito interessante a ideia de sinestesia, é algo que observo nos clubes noturnos, nos meus sonhos, enquanto tenho sexo, quando estou a sonhar acordado, quando estou a meditar. Em qualquer estado alterado da consciência, mesmo que levemente, estas coisas acontecem-me e, para mim, no meu trabalho, quero trazer algo desafiador relativamente à experiência da perceção, talvez fundamentalmente sobre a noção, ou perceção, que temos de nós próprios."

Third Movement.
The Transgression of Logic and States of Perception.

In the shamelessness and the ease with which codes are trafficked, and how they intentionally confuse and interrupt the correspondence of the signified and the signifier, the operation to explore poetic possibilities and to construct multiple meanings has come about. They have inherited the breaks with the 20th century with a critical spirit and inventiveness, such as Duchamp's 'ready-made.' It is a positioning which is open to everything – from the appropriation of all the possibilities and in the investment in discovery and in the learning to feel good in the chaos (and settling in comfortably with all the contradictions and incoherencies inherent to this chaos), to life, growing for the citizen, the person intervening in society with the capacity for thought and decision. This is what Lander is speaking about when he speaks about what dance means to him.

"For me, it is also a phase of fetichization which allows me to focus on a certain line of thought. It is fetichization because we play with perverting various logics of thought or rethink linear and non-linear constructions. We can deconstruct the semiotics, provoke the audience, or provoke the state that the individual walks into. For me, this is mixing it up with thought. It's almost as if we're holding a 'plastic arts' workshop to mix thoughts around. We are increasingly thinking about this: the possibilities of guiding/directing, not guiding/not directing, being guided/being directed. It's always been this way from the beginning, but it has been transformed, it is more mature."

In a broad way, taking an experience of altered states of mind and causing interruptions, diversions or transformations as a way to perceive of the world around us and the material which the world and we ourselves contain and transporting it to art – this is part of the piece which Jefta van Dinther brings to GUIdance in his co-creation with Thiago

A TUNDRA

Quinta 09, 21h30 | **CCVF / Grande Auditório**

Direitos Reservado

Luís Guerra
–
Direção e coreografia
Luís Guerra
Intérpretes
Alice Lopes, António Cabrita, Gonçalo Ferreira de Almeida, Luís Guerra e Luís Marrafa
Composição musical original
Darr Tah Lei
Figurinos
coletes confecionados por Luzia Arieira e bordados à mão por Carol Carvalho
Direção técnica e desenho de luz
Zeca Iglésias
Produção
Andreia Abreu
Coproduzido por
Rede 5 Sentidos (Teatro Viriato, Teatro da Guarda, Teatro Maria Matos, Centro Cultural Vila Flor, Teatro Virgínia, Centro de Artes de Ovar, Teatro Académico Gil Vicente, Teatro Micaelense, Teatro Nacional de São João, Teatro Municipal do Porto, O Espaço do Tempo)
Duração 60 min. s/ intervalo
Maiores de 6
Preço 10,00 eur / 7,50 eur c/d

De forma diversa mas com a partilha de alguns elementos na sua essência, Luís Guerra fala da nova criação, "A Tundra", como o desejo de criar uma experiência de meditação coletiva.

"'A Tundra' está, de algum modo, relacionada com o fascínio pela meditação e o aceder a alguns estados em que há um desacelerar da respiração, de muita concentração.
A tundra parece-me um ecossistema que contém uma possibilidade de linguagem poética próxima do que ando a pesquisar, porque é o lugar geográfico que vem imediatamente antes da paisagem totalmente branca. É um belo que se desenha por entre ventos fortíssimos. No último texto que escrevi sobre a peça, faço um convite para que as pessoas venham ver o espetáculo dispostos a deixar de lado o pensamento racional, quase como que disponíveis para uma sessão de meditação, integrando um elemento visual e portanto uma meditação contemplativa."

Os materiais, recursos, experiências, questões que entram nas peças surgem dos mais diversos universos, incluindo opções tradicionalmente rejeitadas por uma certa noção mais conceptual do contemporâneo, como o recurso à mímica ou ao folclore – que está ultrapassado, está inclusive muito 'no espírito do tempo' o diálogo com o tradicional. A rutura já deu a volta e questiona a questão neste momento. Por exemplo, no interrogar a insistência em certos sistemas de valores e padrões de procedimentos mais recorrentes associados à dança que, tendo surgido para pôr em causa a rigidez e desfasamento de uma lógica de normas e convenções fixas – que a escola clássica representa –, mantêm-se agora como que formas de perpetuação que se fixam como normas. O recurso à improvisação livre é um exemplo. Do mesmo modo que se questionam estratégias integradas mais recentemente que tendem a cristalizar-se apesar de terem surgido como alternativas críticas de qualquer hierarquia ou norma que designa uma forma única de 'como fazer bem', também não há limites quanto até onde podem ir na exploração de todas as referências, combinando excessos, música pop com forte carga sexual norte-americana, ou um dar-se ao ridículo sem 'pudores'. E os artistas que importam, os que operam mudança, fazem-no com um rigor, qualidade e exigência virtuosa. Tanto vão buscar o *mainstream* e as novas tecnologias como mergulham nos códigos da dança clássica e/ou contemporânea. O que não existe é uma uniformização nem um conformismo. O que existe são mundos identitários muito particulares e

que, neste GUIdance, partilham, quase todos, curiosamente, em diferentes graus, uma profunda criação relacional, que diz respeito a autorias partilhadas – duas peças afirmam que o seu primeiro pressuposto foi o desafio da cocriação: "Autointitulado" de João dos Santos Martins e Cyriaque Villemaux, que entendem como "um solo para duas pessoas"; "Adorabilis" de Jonas Lopes e Lander Patrick –; duas outras fundam na partilha de áreas artísticas distintas a especificidade das obras criadas: "Conceal | Reveal", peça de abertura do festival, que celebra duas décadas de colaboração entre o coreógrafo Russell Maliphant e o designer de luz Michael Hulls; e "Speak low if you speak love", de Wim Vandekeybus, que reafirma a cumplicidade com o músico Mauro Pawlowski, com quem criou "nieuwZwart" (2009). Uma análise mais pormenorizada deteta o elogio da partilha da complementaridade e diferenças, sendo que mais duas peças são duetos cocriados pelos intérpretes: "This is Concrete" de Jefta van Dinther e Thiago Granato e "A Importância de ser (des)Necessário" de António Torres e Ana Jezabel. E ainda não entrámos na camada mais profunda dos laços afetivos pessoais que também recorrem, ou do trabalho da intimidade, de si para consigo, e mesmo sexual.

No multiplicar dos jogos possíveis de rutura e nos vários movimentos de desvios entre significado e significante, nas articulações inusitadas da semiótica, nasce um movimento genuíno criador. É aqui que reside uma lógica de criação de novos mercados de valor simbólico, gerador ele próprio da simbologia, que facilmente se despega do real, ao mesmo tempo que mantém uma relação profunda de distância crítica com esse mesmo real. Um aprofundar ou um passo mais à frente dado na lógica herdada do século XX, no sentido em que o sistema de criação de valores se desloca de um contexto para outro, de que o trabalho intelectual desenvolvido por Foucault, Derrida e Deleuze dá conta, tal como François Cusset[1] identifica, neste caso em múltiplas direções e não necessariamente na direção de uma transformação do popular para formas mais marginais de conceção do valor:

"Quando a revolução é reinterpretada como uma rebelião estilizada, quando as forças sociais se transformam em identidades políticas (…) quando 'slogans' surgidos nas marchas do 'Rive Gauche' de Paris estão a ser re-usadas nas galerias de arte de Nova Iorque, então podemos falar de um 'mal-entendido estrutural', não no sentido de mal interpretado, um erro, uma traição de algum original, mas no sentido de uma transferência de palavras e conceitos produtiva de um mercado específico de bens simbólicos para outro."

In a broad way, but also sharing some of the elements of its essence, Luis Guerra speaks of his new creation, "A Tundra" ("The Tundra") as his wish to create an experience of collective mediation.

"To a certain extent, 'The Tundra' is related to my fascination with meditation and being able to connect to physical states where the breathing slows, ones of great concentration. The tundra seems to me to be an eco-system which offers the possibilities for poetic language most akin to those I've been searching for because it is the geographic designation of the land that comes immediately before the totally white landscape. It is beauty that is drawn in and amongst very strong winds. In the most recent text which I wrote about the piece, I invited people to come see the show predisposed to leave behind their rational thinking and be open to a session of meditation, one including a visual element and thus an aspect of contemplative meditation. "

The materials, resources, experiences, and questions which enter these pieces appear from the most diverse universes, including options traditionally rejected by a certain more conceptual notion of the contemporary, as in recourse to mimicry and folklore, which is no longer in fashion but more in touch with 'the spirit of the times' and the dialogue with the traditional. Breaking with the past has just made a turn-around and questions the issues at the moment. For example, in questioning the insistence on certain value systems and the most recurring patterns of procedures associated with dance which have emerged to challenge the rigidity and gap in logic of fixed norms and conventions – as represented by the classical school – they are kept nowadays as the forms to perpetuate how norms are established. Recourse to free improvisation is an example.

In the same way that questions have more recently been directed toward the integrated strategies which tend to materialize despite their having appeared as critical alternatives to any hierarchy or norm which designates only one single way 'to do things right,' there are also no limits in terms of just how far one can go in the exploration of all the references, such as the combination of excesses and pop music with a heavy American sexual component, in other words, a fawning over the ridiculous without 'modesty.' And the artists who matter, those who institute change, do so with the rigor, quality and distinction of a virtuoso. They go in search of the mainstream and of new technologies as much as they dive into the codes of classical and/or contemporary dance. What does not exist is uniformization or conformism. What does exist are very special worlds of identity, and in this year's GUIdance almost all of them, curiously, (and on different levels) share a deep relationship-based concept of creation which focuses on shared authorship. Two pieces have affirmed that their founding premise was the challenge of co-creation: "Autointitulado" ("Self-Titled") by João dos Santos Martins and Cyriaque Villemaux, which they have labelled "a solo for two people" and "Adorabilis" by Jonas Lopes and Lander Patrick. Two others are based on the overlapping of distinct artistic areas and the specificity of the works created: the Festival's opening show, "Conceal | Reveal," which celebrates two decades of collaboration between choreographer Russell Maliphant and lighting designer Michael Hulls, and "Speak low if you speak love" by Wim Vandekeybus, who is once again working closely with Mauro Pawlowski, with whom he created "nieuwZwart" in 2009. A keener eye detects the praiseworthy sharing of complementary vision (and differences) seen in still two other pieces that are duet pieces created by their respective performers: "This is Concrete" by Jefta van Dinther and Thiago Granato and "A Importância de ser (des)Necessário" ("The Importance of Being (Un) necessary") by António Torres and Ana Jezabel. And we have yet to touch upon the deeper level of the bonds of underlying personal affection or intimate collaborative work, in and of itself, and in the sexual context.

In the multiplication of the number of possible games of rupture and in the various movements in which the signified and the signifier divert, and in the uncommon articulations of semiotics, a genuine creative movement is born. Herein resides a perspective of creating new markets of symbolic value, which itself originates a symbology which easily unfastens from the real and at the same time maintains a profound relationship of critical distance from this same reality. A deepening or a step forward in the perspective inherited from the 20th century, and considering that the system for the creation of values moves about from one context to the other, which the work of Foucault, Derrida and Deleuze has developed, and as François Cusset1 has noted, in this case in multiple directions and not necessarily in the direction of a transformation of the popular into more marginal form of the conception of value:

"When the revolution is re-interpreted as a stylized rebellion, when the social forces transform themselves into political identities, (…) when slogans fashioned from the Left Bank in Paris are being re-used in the art galleries of New York, then we can speak of a 'structural misunderstanding,' but in the sense of something interpreted wrongly, an error, or a betrayal of something original but rather intended to signify a productive transference of words and concepts from a specific market of symbolic goods to another."

QUARTO MOVIMENTO

AUTOINTITULADO

Sexta 03, 21h30

CCVF / Pequeno Auditório

João dos Santos Martins & Cyriaque Villemaux
–
Projeto de e por Cyriaque Villemaux e João dos Santos Martins
Desenho de luz Rui Monteiro
Operação de luz Pedro Correia
Coprodução Circular Festival de Artes Performativas, Alkantara Festival
Produção executiva e difusão Circular Associação Cultural
Residências artísticas Alkantara, O Espaço do Tempo, danceWeb no contexto do projeto Life Long Burning subsidiado pelo programa Cultural da União Europeia, A22, Graner, Circular Festival de Artes Performativas
Coapresentação Alkantara com o apoio DNA/Programa Cultura da União Europeia
Apoio Fundação Calouste Gulbenkian, Teatro Sá da Bandeira - Santarém
Agradecimentos Fórum Dança, O Rumo do Fumo, Nome Próprio, O Espaço do Tempo, Aristide Bianchi, André e. Teodósio, Diana dos Santos Martins, Manuel João Martins, Polina Akhmetzyanova
Duração 70 min. s/ intervalo
Maiores de 12
Preço 7,50 eur / 5,00 eur c/d

Mergulhar.
Inscrever.
Criticar.
Apagar.
Transformar.

Estas podiam ser etapas de um processo de raciocínio e relação com a arte de João dos Santos Martins, mas o mais certo será ele não concordar com isso, porque há sempre algo de insondável e inesperado que lhe ocorre pensar ou dizer numa conversa. No texto de apresentação de "Autointitulado", surge a improvisação como "pesadelo primitivo". No processo de criação da peça, a improvisação surgiu apenas para filmar primeiros impulsos, em modelo de 'cadavre exqui', em que um improvisava durante cerca de 20 segundos e o outro retomava na posição em que o anterior terminava e assim alternadamente.

Filmaram, analisaram a expressão exterior dessa prática para identificar as referências que reconheciam a cada momento. Apagaram o vídeo. Foram consultar e visionar as fontes originais correspondentes às referências identificadas e reaprenderam a partir destas, criando uma coleção muito variada de movimentos provenientes das mais diversas origens. Jonas e Lander também se juntam às vozes críticas da improvisação, que se instalou como um modo de fazer predominante, como sendo o único certo. João explica o ponto de vista crítico. "Improvisar do nada é o que sempre nos mandam fazer nas escolas. Normalmente a improvisação está no limiar de um mito, que é algo que provavelmente vem da Isadora Duncan. Ela já dizia que ficava com os olhos fechados, no quarto, à espera que a dança lhe viesse ao corpo de forma a produzir uma espécie de expressão da autenticidade do seu próprio corpo. Ressurgiu nos anos 60, na Judson Dance Theater e na Grand Union, com as tendências do *contacto-improvisação,* que defendem a improvisação enquanto o ato singular, o evento único, aquele que nunca se espera, que está sempre a acontecer de novo, no tempo e no espaço. Na realidade, se olharmos para improvisações, elas parecem-nos sempre reproduzir o mesmo, revelam sempre as expressões mais habituais do corpo, onde estás sempre a cair porque não tens espaço de decisão crítica dentro dessa improvisação."

A distância crítica, muito íntima a João, é uma das suas grandes qualidades que emergem com fluidez tanto no seu discurso teórico como no discurso coreográfico. Não só faz muito sentido, como é pertinente e relevante. Mas a mesma matéria na perspetiva de Cyriaque resulta num significado distinto. Para ele não é exatamente uma crítica ou rejeição, é antes decidir começar o processo "da forma mais absurda possível". Nessa perspetiva, esse "pesadelo

primitivo" corresponderia a "um processo psico-analítico em que tentas desesperadamente arrancar algo de ti". Sem filtros, diz simplesmente que a questão da improvisação surge "porque não somos bons a improvisar" e que o ato de apagamento, nomeadamente do vídeo [nota: atribuo maior significado], também aconteceu, novamente simplesmente, porque "não queríamos que ninguém visse". E de volta à conversa com João sobre estas visões opostas, ele lança uma gargalhada, e diz, simplesmente: "Adoro a incoerência." E isto tudo também é maravilhoso e substantivo.

Entre as questões que Cyriaque trouxe para a peça e que partilha com João, está a de tratar "do processo de ensino da dança, simplesmente para construir uma lista do que fizemos e o que podemos fazer com este conhecimento básico. O pior exemplo disso seria aprender um tipo de dança e fazê-la durante toda a vida. Mas acho que fomos muito gentis no modo como tratámos o ensino da dança, poderíamos ter ido mais longe e pode haver quem fique desapontado, mas fomos tímidos e bem-educados." A gargalhada que vem do outro lado tem o mesmo som irónico do riso de João. Há ali um humor comum. O testemunho que se segue é de Cyriaque:
"O objetivo era fazermos monstros com estas referências cruzadas, não fazer uma história da dança mas antes criar uma nova forma de movimento para nós através deste sistema. Depois temos uma dimensão exterior, do som e do vídeo, que talvez seja um pouco mais frágil, mas também é uma forma de questionarmos como fazemos peças de dança hoje em dia, em que é muito vulgar o uso da câmara e pareceu-nos lógico que se usamos a câmara no estúdio também a usemos no exterior e não elaborar muito esse material. É transportar para o que está fora do estúdio a câmara, que habitualmente está em estúdio, simplesmente olhando para o que as pessoas estão a fazer, que de um modo geral são comportamentos miméticos, do mesmo modo que nós nos limitávamos a imitar na escola de dança sem questionar o porquê, ou copiando e registando o que as pessoas estavam a copiar e a registar, num período do ano que é de férias, que há muito turismo, que correspondeu aos meses em que estivemos em estúdio."

Há tanto de concordância entre os dois como de divergência. Cyriaque, por exemplo, preferiria efetivamente que "os dias passassem a escrever", em literatura e não em corpo, citando novamente Llansol. O que na verdade também está no coração desta peça, que expõe dois criadores que são indivíduos distintos, com histórias pessoais diferentes, mas que fizeram um percurso comum na dança. Aquilo que partilham e as suas discordâncias de personalidade geraram muito do material de "Autointitulado".

João fez "Masterpiece" (2013); "A Sagração da Primavera" (2013), co-criado com Min Kyoung Lee; "Projecto Continuado" (2015), e apresenta agora mais uma cocriação, "Autointitulado", partilhada com Cyriaque Villemaux. Apesar das evidências, da presença significativa de referências à história da dança nas suas peças, embora o universo de inspirações seja muito mais vasto que a dança, e de ser considerado um criador que trabalha sobre o arquivo de dança, para João essa é uma falsa questão. A história com "H" é um dado adquirido. Há que ultrapassar esse assunto. Inclusive, remata no final da entrevista que na sua primeira coreografia, "Masterpiece", "materializa literalmente o processo de apagamento. É uma operação consciente, porque precisamente o que faço é o inverso da perpetuação de formas ou sugestão de estabelecimento de formas. É o oposto disto. É o desmantelamento dessa ideia".

A extensa lista de enumeração das referências que acompanham "Autointitulado" é um delírio que desmonta qualquer tentativa de reduzir a um significado único o sentido ou tema da peça. Alguns exemplos são: Dança Africana, Animais com riscas, Tartarugas bebé de patas para o ar a tentarem virar-se ao contrário, Antonia Baehr, Dominique Bagouet, Observação de aulas de ballet, Jerôme Bel, Trisha Brown, Jonathan Burrows, C-Walk, Tânia Carvalho, Chicken, E.T., Flash Dance, Forsythe technologies, Valeska Gert, Martha Graham... e mais dezenas de outras...

"O objetivo inicial era fazer uma peça de dança, uma colaboração e encontrar a estratégia para o fazer. Havia a ideia do Cyriaque de trabalharmos a partir das personagens dos copistas do romance de Flaubert, 'Bouvard et Pécuchet' e a partir da proposta que lhe fiz deste título, que se refere a algo que se intitula a si próprio. Por outro lado há um jogo de palavras, com o 'Sem Título' e o 'Self Unfinished' do Xavier Le Roy, que também tem esta proposta do corpo sempre inacabado ou do eu sempre inacabado. Mas a peça do Xavier constrói-se a partir da visão do público, os significados que o público atribui àquele corpo enquanto imagem, a um corpo enquanto produtor de imagens e ficções. Aqui é o contrário, mas possivelmente com consequências semelhantes. Resulta de todas essas referências, essas imagens, essas influências, pelas quais passámos, consciente ou inconscientemente, que são coladas a nós e transformadas numa coreografia ou em pequenas coreografias que se sucedem umas às outras, mas que também inclui uma componente de ficção do corpo. Ou seja, são montadas de forma a que exista espaço de ficcionalização por parte do espetador e que não sejam representativas de algo específico, mas que produzam expetativa, fantasia e mesmo reconhecimento."

These might well be the stages of a process of rationalizing and relating with the art created by João dos Santos Martins, but what is more certain is that he would not agree with this because there is always something unfathomable and unexpected which pops into his mind or occurs to him to say in a conversation. In the text presenting "Autointitulado" ("Self-Titled") an improvisation emerges as a "primitive nightmare." During the process of creating a piece, improvisation appeared only when filming the initial creative impulses, along the vein of the 'exquisite corpse' ('cadavre exquis') in which one person would improvise for 20 seconds and then next dancer would take up the previous person's position and continue the exercise.
They filmed and analyzed the outward expression of this exercise in order to identify the references that they recognized along the way. Then the video was switched off. They consulted and envisioned the original sources corresponding to the references they had identified and 'relearned' from them, creating quite a varied collection of movements coming from a broad range of origins. Jonas and Lander have also embraced the critical voices of improvisation and this has become a prominent way of doing things as it is viewed the right one. João explains the critical point of view.

"To improvise something from nothing is what they always make us do in school. Normally, improvisation borders on the mythical but it is probably something that dates back to Isadora Duncan. She once said that she would close her eyes in her room and wait for the dance to enter her body as a way to have her body produce a certain type of authentic expression. Improvisation reappeared in the 1960s at the Judson Dance Theater and at the Grand Union, with the trend being contact-improvisation, which defined improvisation as a singular act or a unique event, something unexpected which is always happening over and over again in time and space. In reality though, if we look at improvisations, they seem to be always reproducing the same thing, revealing the same more common expressions of the body where you are always falling because you don't have enough space for critical decision-making within the improvisation."

Critical distance, something quite precious to João, is one of his great qualities that emerges with such fluidity in both his theoretical discourse and his choreographic discourse. Not only does it makes sense but it is also pertinent and relevant. But the same material in Cyriaque's perspective results in something of distinct meaning. For him, it is neither a criticism nor a rejection; instead, it is deciding to begin the process "of the most ridiculous form possible." In this perspective, this "primitive nightmare" would correspond to "a psycho-analytical process in which you desperately pull something out of you." Without filters, he simply says that the question of improvisation emerges "because we are not good at improvising" and that the act of erasing, namely the video [note: author's emphasis], has occurred once again simply because "we didn't want anyone to see it." And returning to the conversation with João on these opposing views, he simply adds with a laugh, "I love incoherence." And this is also marvelous and substantive.

Among the issues which Cyriaque has brought to the piece and has shared with João, there is the question of dealing with "the process of teaching dance, simply to construct a list of what we did and what we can do with this basic knowledge. The worst example of this would be to learn one type of dance and do it for the rest of your life. But I think we were rather kind with the way we dealt with the teaching of dance. We could have gone farther and there might have been those left disappointed but we were reserved and well-mannered." The chuckles coming from the other side is easily identified as João's ironic laughter. They have humor in common. The following comments belong to Cyriaque:

"The objective was to turn into 'monsters' with crisscrossed references, not to do a history of dance but instead to create new forms of movement for ourselves through this system we put together. Next, we had an outer dimension, one of sound and video, which was perhaps a bit too fragile but was also a way for us to question how we do dance pieces nowadays when it is so common to use a camera, so it seemed logical to us that if we used a camera in the studio then we would use it outwardly and not elaborate too much on this material. It is transporting to what is outside the studio and the camera that is normally inside the studio is simply looking at what the people are doing, which in general is mimicking behaviors and in the same way we limited ourselves to imitating a dance school without questioning why, or copying or registering what the people were copying and registering during the holiday period in which there is a lot of tourism, which corresponded to the time frame when we were in the studio."

There is just as much agreement between the two as divergence. Cyriaque, for example, would prefer in fact "to spend the days writing," as in literature and not via the body, to quote Llansol once again, which is what is truly at the heart of this piece that is the expression of two creators who are also distinct individuals with different personal histories but who have followed a common course through dance. What they have shared and their clashing personalities have served to generate much of the material in the show "Autointitulado".

João did "Masterpiece" in 2013, the same year he co-created "The Rite of Spring" with Min Kyoung Lee, followed by "Projecto Continuado" in 2015, and now he presents another co-creation, "Autointitulado", with Cyriaque Villemaux. Despite the proof of the significant presence in his pieces of references to the history of dance (although the universe of inspirations is much vaster than dance) and his being considered a creator whose work stems from the Archives of dance, for João this is an irrelevant issue. History with a capital H is to be taken for granted. We need to move beyond this topic. Moreover, he notes at the end of the interview that in his first choreographed piece, "Masterpiece," he has "literally materialized the process of erasing. It is a conscious operation because what I do precisely is the inverse of the perpetuation of forms or the suggestion of the establishment of forms. It is the opposite of that. It is the dismantling of the idea."

The extensive list of acknowledgements that accompanies "Autointitulado" ("Self-Titled") is a conundrum which defies anyone's attempt to name the single concept that is the meaning or theme of the piece. Some examples include: African dance, animals with stripes, upside down baby turtles trying to right themselves, Antonia Baehr, Dominique Bagouet, watching ballet classes, Jerôme Bel, Trisha Brown, Jonathan Burrows, C-Walk, Tânia Carvalho, Chicken, E.T., Flash Dance, Forsythe technologies, Valeska Gert, Martha Graham... and dozens of others...

"The initial objective was to do a dance piece, a collaboration, and to find the right strategy to get it done. There was Cyriaque's idea for the work based on the characters of the copy clerks from Flaubert's unfinished novel, "Bouvard et Pécuchet" and my proposal to him about the title, which referred to something which is self-titled. On the other hand there is the play on words with "Untitled," and the "Self Unfinished" by Xavier Le Roy, which also deals with the notion of a body that is always unfinished or the self that is always unfinished. But Xavier's piece is built upon the audience's vision and whichever meanings the audience attributes to that body as an image, to that body as a producer of images and fiction. Here we have the opposite, but possibly with similar consequences. It is the result of all these references, images, and influences we have gone through, consciously or unconsciously, that stick to us and are transformed into choreography, or bits of choreography, that follow each other but that are also included in the body's fictional component. In other words, they are set up so that a fictionalized space will exist for the audience that is not representative of anything specific but which produces expectations, fantasy, and even recognition."

QUINTO MOVIMENTO

Só, mas preciso de ti.

A ficção do corpo é um tema que merece reflexão pela recorrência, de formas muito distintas, em quase todas as peças deste GUIdance. Está no jogo de "fazer de", que no caso de "Autointitulado" tem a sua inspiração nos copistas de Flaubert, que liam tudo sobre um assunto e depois praticavam-no como sendo especialistas. A coreografia dos dois é uma sucessão de pequenos fragmentos em que aplicam essa lógica de 'fazer de', mas em variações que duram breves instantes. Um 'fazer de' que podemos encontrar em "Adorabilis" de modo distinto. Uma expressividade teatral, expressionista, que surge de modo muito particular em Tânia Carvalho. E, curiosamente, estava presente na primeira peça que António Torres e Ana Jezabel criaram juntos, "Outro em mim que eu ignoro" (2016). Então, sobressaiu um excesso que *à posteriori* reconhecem, segundo António.

"Durante o processo fomos tendo a noção de que às vezes exageramos sem querer. Eu sou muito expressivo, a Ana tem uma expressividade mais focada nas mãos e no corpo. Quando olho para ela não vejo, mas quando vemos os vídeos, temos a perceção de que há um exagero, de onde surge um certo tom grotesco."

Fifth Movement.
Alone, But I Need You.

The fiction of the body is a theme that merits reflection for its recurrence in many distinct forms in almost all the pieces to be performed at this year's GUIdance. It is part of the gambit of "making do," which in the case of "Autointitulado" takes its inspiration in the copy clerks from a Flaubert novel who read all there is about a subject and practice it as if they were experts on the matter. The choreography of the two is a succession of small fragments in which this logic of "making do" is applied but in variations which last just a few fleeting instants. A certain amount of "making do" is also found in "Adorabilis" in a distinct way. Theatrical expressiveness and expressionism also emerges in a special way from Tânia Carvalho and was also present, curiously enough, in the first piece that António Torres and Ana Jezabel created together in 2016, "Outro em mim que eu ignoro." Thus, António notes, that they had to recognize afterwards how a certain excess had surfaced.

"During the process, we felt that sometimes we were exaggerating a bit unintentionally. I am quite expressive, and Ana's expressiveness is more focused on the hands and the body. When I look at her, I don't see her but when we watch the videos, we understand that there is exaggeration from which a grotesque tone emerges."

Sábado 11, 18h30

PAC / Black Box

A IMPORTÂNCIA DE SER desNECESSÁRIO

© Joaquim Leal

[Estreia Absoluta]
Ana Jezabel + António Torres
—
Coreografia, interpretação e construção musical
Ana Jezabel + António Torres
Desenho de luz
Sara Garrinhas
Vídeo projeção
João Leitão
Figurinos Ana Jezabel + António Torres e Catarina Morla
Produção
Sara Garrinhas e Mónica Talina
Comunicação
Rita Tomás
Fotografia
Joaquim Leal
Residências artísticas
EKA, Musibéria, O Espaço do Tempo, Teatro Viriato (Companhia Paulo Ribeiro), DeVIR/CAPA e CCVF (Centro Cultural Vila Flor)
Apoios Centro Cultural Vila Flor, Fundação Calouste Gulbenkian e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
Coprodução
Centro Cultural Vila Flor e Teatro do Vão
Duração 50 min. s/intervalo
Maiores de 12
Preço 5,00 eur / 3,50 eur c/d

Há uma continuidade dessa primeira peça para a que agora estreiam, "A Importância de ser (des)Necessário", mas esse grotesco sofreu um processo de contenção, agora mais próxima da abstração. A dualidade vida e morte, a permanente afirmação de que um precisa do outro, e o corpo como questionamento, segundo António, viajam de uma criação para a outra.

"O corpo é sempre uma questão. Pode ser uma interrogação sobre o estado em que se encontra, de que forma reage e que movimento se constrói a partir dessas variáveis. É uma reflexão de mim para mim mesmo."

There is a continuity which ties the pair's first piece to the one which they are now premiering, "A Importância de ser (des) Necessário" ("The Importance of Being (Un)necessary"), but any crudeness has had to undergo a process of contention, now more akin to abstraction. The life/death duality, the permanent affirmation that 'one needs another,' and the body as a vehicle for questioning are the elements which according to António travel from one creation to the other.

"The body is always an issue. There may be questioning about what type of state the body finds itself, how it reacts and what movements are constructed from these variables. It is a reflection of myself for myself."

Prossegue Ana:
"Um tema tão tratado como a identidade está nas duas peças. A questão do indivíduo. Depois, o facto de estarem dois corpos em cena suscita muitas interrogações e comentários. O constatar destes aspetos na primeira peça fez com que decidíssemos aprofundá-los. Está muito relacionado com a nossa própria condição, são as nossas questões, é onde estamos nesta fase da nossa vida, é assim que nos sentimos."

Um desses temas é a relação com a solidão, abordada agora na lógica de tirar proveito de uma experiência da relação da pessoa com a sua experiência pessoal, a tal "reflexão de mim para mim mesmo" de que António falava, o solipsismo, de um modo de estar só e estar bem consigo mesmo. A peça passa por três momentos, explica Ana. "A determinada altura do processo, decidimos dividir o trabalho em três fases. Uma primeira de rotina, de insistência, que não nos leva a um aprofundamento. Depois dá-se o encontro, em que precisamos da outra pessoa para nos apoiar e de outros estímulos, para ultrapassar esse estado. Finalmente há uma plenitude, que acontece quando estamos bem connosco mesmos." Trabalharam todas as fases a nível do movimento, do texto, da densidade, do peso. E as interrogações multiplicam-se. "Por que coexistimos com a dor? O que é isso de estarmos com dor? O que nos pressiona? O que pressiona o corpo? O que implicam os outros?" Mas no final, a peça convoca muitas outras questões, segundo António.

"Nada é literal ou interpretativo de uma ideia. Desde logo, abolimos as caras, estamos sempre com o rosto tapado. Vestimos o luto mas não nos pomos em luto diretamente, não imprimimos um estar de afetação emocional, mas seguimos estados emocionais que são de pressão, de peso, esta ideia de impossibilidade de avançar para uma fase seguinte se não viver uma anterior... Os figurinos transportam um significado que diverge do luto, tem um caráter mais relaxado. Estamos vestidos de desportistas, mas os corpos transportam um peso, que é de outra natureza..."

© Joaquim Leal

Ana responds:
"A theme as well-worn as identity is part of the two pieces. The individual is at stake. Then, the fact that there are two bodies on stage elicits more questions and commentaries. Recognizing these aspects as present in the first piece made us decide to go further with them. It has a lot to do with our own condition, these are our questions, this is where we are in this stage of our lives, and that is how we feel."

One of the themes is the relationship with loneliness, taken up here from the perspective of taking advantage of an experience of a person's relationship with their own experience, the very "reflection of myself for myself" which António spoke about, a solipsism, a way of being alone yet feeling good about yourself. The piece is made up of three parts, Ana explains. "At one point in the process we decided to divide the work in three phases. The first was one of routine and insistence, which does not lead us to any further development. Next comes the encounter in which we need the other person to support and encourage us in order to overcome that previous state. Finally, there is abundance which occurs when we feel good about ourselves." They fleshed out all the phases in terms of movement, text, density, and weight. And the questions continue to multiply. "Why do we coexist with pain? What is it to feel pain? What is pressuring us? What is pressuring the body? What does 'the other' imply?" And in the end, the piece stirs up many other questions, António reminds us.

"Nothing is literal or a strict interpretation of an idea. From early on, we did away with faces, we always have our faces covered on stage. We put on the trappings of mourning but this is not a direct sense of mourning, we are not applying the stamp of some emotional affectation but rather following emotional states which convey pressure and weight, the idea that it is impossible to move ahead to the next phase without having lived through the previous one… The other figures are bearers of meaning which diverges from mourning and has a more relaxed character. We are dressed in light sport wear but our bodies are laden down with weight, which is of another type of nature…"

SEXTO MOVIMENTO

Conectividade no interior do corpo.

[Estreia Nacional]
Russell Maliphant
–
TWO X THREE
Coreografia Russell Maliphant
Desenho de luz Michael Hulls
Composição musical
Andy Cowton
Interpretação
Dana Fouras, Grace Jabbari
e Yu-Hsien Wu

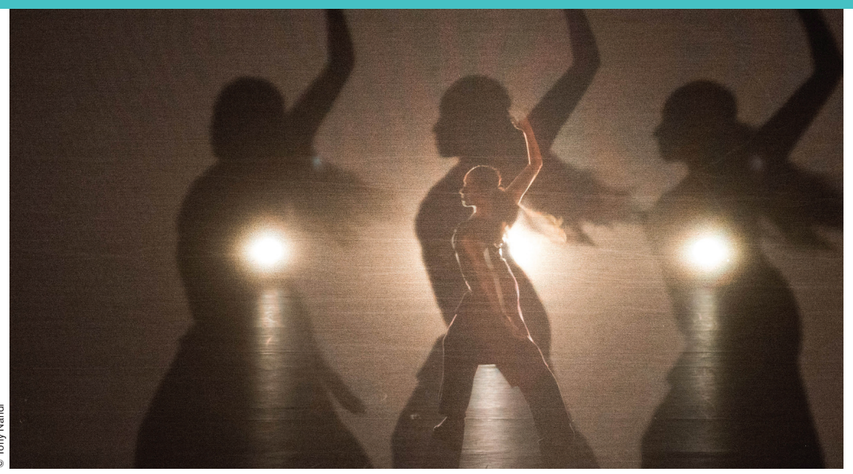
«BOTH, AND»
Coreografia Russell Maliphant
Desenho de luz Michael Hulls
Composição Mukul
Figurinos Stevie Stewart
Interpretação Dana Fouras

PIECE NO. 43
Coreografia Russell Maliphant
Desenho de luz Michael Hulls
Composição Mukul
Figurinos Stevie Stewart
Música Tidal /Atacama com música adicional de Beethoven, Sonata para piano No. 14 em dó sustenido menor, Piano por Jenö Jandó
Interpretação Solomon Allen, Dana Fouras, Grace Jabbari , Jordan Lennie, Yu-Hsien Wu

Uma produção Sadler's Wells London / Russell Maliphant Company
Comissionado por DanceEast, The Lowry Salford Quays e The Point Eastleigh
Coproduzido por Les Théâtres de la Ville de Luxembourg e Movimentos Festwochen der Autostadt em Wolfsburg, Germany
Apoiado através de fundos públicos de Arts Council England
Duração 65 min. aprox. c/ intervalo
Maiores de 12
Preço 10,00 eur / 7,50 eur c/d

Quinta 02, 21h30 | **CCVF / Grande Auditório**

CONCEAL | REVEAL



© Tony Nandi

No vasto espetro de distintas abordagens ao que podemos considerar como dança que o GUIdance 2017 propõe, entramos levemente por um universo muito físico mas também poético, mais familiar às linguagens reconhecíveis como dança, exultantes do que pode um corpo, ou da capacidade de um corpo fluir em poesia para além do que imaginaríamos como possível, na sua transfiguração em leveza e beleza, inscrevendo na atmosfera uma impressão de interioridade, que se fica a dever a um temperamento de meditação, inevitavelmente associado a práticas que desde cedo tem aprofundado. Russell Maliphant é uma das estrelas atuais de dança em todo o mundo, com residência em Londres. Vem pela primeira vez a Portugal e representa o virtuosismo dos nomes icónicos do bailado do século XX. Exemplo emblemático disso mesmo é a sua longa colaboração com a grande diva do bailado Sylvie Guillem (que se despediu da dança no final de 2015), dançou com ela e coreografou para ela.

No programa que traz, "Conceal | Reveal", há essa dimensão da grande história da dança, pela integração de três peças, duas criações mais recentes de Russell – "Piece No. 43" e "«both, and»" –, e a reposição da peça, "Two x Three" (2003). A formação clássica de Russell é basilar na linguagem que trabalha mas não se esgota nesta, pelo contrário, desde que decidiu deixar a Royal Ballet, Russell investe no desafio dos limites e constrangimentos que o bailado impõe ao corpo. A descoberta da sua individualidade enquanto criador resulta da abertura a outras práticas, outros saberes: o interesse pela filosofia é um deles, herdado do pai, a aprendizagem de tai chi – em aulas particulares que frequentou durante anos, articulando com o bailado – ou a descoberta da capoeira, numa digressão ao Brasil, nos anos 80, do Sadler's Wells Royal Ballet, onde foi bailarino principal em muitas peças. O lirismo físico a que é frequentemente associado pode facilmente ser confundido com a rendição ao romantismo do bailado clássico, mas a sua fonte é totalmente distinta. Conta Russell numa entrevista que, ainda no Royal Ballet, "enquanto todos aqueciam fazendo espargatas e alongamentos – eu estava normalmente a um canto a percorrer as formas do tai chi, que considerava belas: a sua qualidade interna, a suavidade".[2]

Lançar-se num mundo muito mais aberto do que os constrangimentos do clássico e criar a sua própria linguagem fez com que deixasse o Royal Ballet em 1987 e desse início a um percurso que o conduziu a muitas aprendizagens e a "desaprendizagens", segundo o próprio. Foram fundamentais no percurso a partilha com Nigel Charnock, Lloyd Newson e as experiências artísticas mais radicais de Michael Clarck, mas a viragem determinante ocorre com o encontro com Laurie Booth e a partilha, em 1990, do dueto "Spacial Decay", em que as luzes e o movimento eram improvisados. É aqui que experimenta uma primeira colaboração com Michael Hulls, desenhador de luzes – ele e Booth haviam estudado com Steve Paxton, o que introduziu uma perspetiva específica no uso da improvisação e no *contacto-improvisação* – e que mais tarde viria a ser seu colaborador permanente, chegando a 2015, com a criação de "Conceal | Reveal", a surgir como obra que assinala o vínculo entre os dois. Posteriormente, o encontro com a dupla norte-americana Dana Reitz e Jennifer Tipton e o trabalho que desenvolvem entre movimento e luz, respetivamente, tornou-se mais uma referência no trabalho de Russell com Michael. "O nosso objetivo foi sempre combinar a coreografia do corpo com a coreografia da luz e criar um todo simbólico em que ambos elementos podem alcançar o seu potencial total enquanto parceiros"[3]

1991 revela-se marcante no percurso de Maliphant. Decide desafiar-se a criar um solo para si mesmo, "Evolving Paradigm", mas sofre uma fratura num joelho. A dificuldade faz com que retome a aprendizagem de dança ucraniana que havia estudado antes de entrar na escola do Royal Ballet e descobre uma metodologia do trabalho do corpo apelidada de Rolfing, que estuda durante três anos, num aprofundamento dos conhecimentos de anatomia, fisiologia e biomecânica, que depois aplica à sua pesquisa e criação de movimento.

Rolfing Structural Integration (Integração Estrutural) faz referência à bioquímica americana Ida Rolf, que nos anos 60 descobriu que a gravidade, os músculos e os tecidos de conectividade do corpo (facia) desempenham um papel fundamental na manutenção de uma postura equilibrada e numa gestão do esforço mais eficaz. Ida Rolf partia da convicção de que "há um alinhamento mais natural para cada um de nós, que se traduz numa organização mais fácil entre o ser e a gravidade"[4].

Maliphant descreve Rolfing do seguinte modo:

"Rolfing analisa o fluxo no corpo e o fluxo em redor das articulações de modo a observar como as articulações se movem e se há partes que parecem menos energéticas ou fluídas que outras. É normalmente aplicado para alinhar a postura mas pode facilmente ser transferido para a fluidez do movimento coreográfico."[5]

A aplicação deste campo de saber à dança é uma das referências fundamentais do universo de Maliphant, desde que criou a sua companhia, a Russell Maliphant Company, em 1996.

Along the vast spectrum of distinct approaches to what we can consider as dance and which GUIdance 2017 is offering, we delicately enter a very physical and also poetic universe more familiar to the recognizable languages such as dance, thrilled at what the body is capable of or the body's ability to flow along with the poetry that goes beyond what we imagine is possible in its transfiguration in lightness and beauty, imbuing into the environment a sensation of innerness which owes its existence to a temperament allied with mediation and inevitably associated with practices that from early on it has intensified. Russell Maliphant, one of today's global stars of dance, resides in London and has come to Portugal for the first time to present the virtuosity of one of the iconic names of 20th century dance. An emblematic example of his stature is his extensive collaboration with the great diva of dance, Sylvie Guillem (who said her farewell to dance at the end of 2015), having both danced with her and choreographer for her.

In the program he has brought to us, "Conceal | Reveal," there is a dimension of the grand history of dance done by integrating three pieces, two of Russell's more recent works – "Piece No. 43" and "«both, and»" – and the repositioning of the piece "Two x Three" (2003). Russell's classical training is fundamental to the language he works with, but it does not end there; since he left the Royal Ballet, Russell has focused on the challenge of limits and the constraints that dance places on the body. The discovery of his individuality as a creator has resulted in an opening up to other practices and other knowledge. His interest in philosophy is one of them, inherited from his father, as well as the practice of Tai Chi – private study which he practiced for years, coinciding with his ballet work – or the discovery of capoeira during a tour in Brazil in the 1980s, and the Sadler's Wells Royal Ballet where he was the lead dancer in many performances. The physical lyricism which is frequently associated with him may easily be confused with a surrender to the Romanticism of the classical ballet, but its source is totally distinct. Russell recounts in an interview that while still at the Royal Ballet "while everyone else was warming up with classical ballet stretches I was usually off in some corner doing Tai Chi movements which I considered beautiful for their inner quality and smoothness."[2]

Diving into a world quite a bit freer from the constrains of classical ballet and creating one's own language is what led Russell Maliphant to leave the Royal Ballet in 1987, and from then on his path was one of many moments of learning as well as "unlearning," to use his term for it. Fundamental were his shared experiences with Nigel Charnock and Lloyd Newson as well as some more radical artistic moments with Michael Clark, yet the critical turning point would come in 1990 and his duet with Laurie Booth entitled "Spatial Decay" in which the lighting and movement were improvised. Here is where he collaborates for the first time with lighting designer Michael Hulls (who, along with Booth, had studied with Steve Paxton, who introduced a specific perspective on the use of improvisation and on contact-improvisation) with the duo later to establish a permanent collaborative team which in 2015 created "Conceal | Reveal" as the work which stands as the hallmark for both. Later, an encounter with the American pair of Dana Reitz and Jennifer Tipton, and their work focusing, respectively, on movement and light became yet another high point in Russell and Michael's collaborative work. "Our objective has always been to combine the choreography of the body with the choreography of light and to create a symbolic whole in which both elements can reach their fullest potential as partners."[3]

For Maliphant, 1991 was a particularly significant year. He decided to create a solo for himself, called "Evolving Paradigm," but he suffered a knee fracture. This drawback led him to once again take up his study of Ukrainian dance, which he had begun before his tenure at the Royal Ballet. At this time he discovered the body manipulation technique called rolfing, which he studied for three years, offering him a deeper understanding of anatomy, physiology, and biomechanics, which he later applied to his research and creations in movement.

Rolfing Structural Integration was named after the American biochemist Ida Rolf, who in the 1960s discovered that gravity, the muscles, and the body's connective tissue (fascia) play a fundamental role in maintaining a balanced posture and in the more efficient management of bodily exertion. Ida Rolf was of the conviction that "each one of us has a natural alignment which is expressed in the comfortable organization of the body and gravity."[4]

Maliphant describes rolfing this way:

"Rolfing analyzes the flow of the body and the flow surrounding the joints in order to observe how the joints move and whether there are parts which seem less energetic or fluid than others. It is normally applied to align the posture but it can easily be transferred to the concept of fluidity in choreographic movements."[5]

The application of this field of knowledge to dance has been one of the fundamental references within Maliphant's universe since the establishment of the Russell Maliphant Company in 1996.

SÉTIMO MOVIMENTO

SPEAK LOW IF YOU SPEAK LOVE

Sábado 11, 21h30 — **CCVF / Grande Auditório**

[Estreia Nacional]
Wim Vandekeybus
–
Direção, coreografia e cenografia
Wim Vandekeybus
Criado com e interpretado Jamil Attar, Livia Balazova, Chloé Beillevaire, David Ledger, Tomislav English, Nuhacet Guerra Segura, Sandra Geco Mercky, Maria Kolegova
Música original (ao vivo) Mauro Pawlowski, Elko Blijweert, Jeroen Stevens, Tutu Puoane
Assistência artística e dramaturgia
Greet Van Poeck
Assistentes de movimento
Iñaki Azpillaga, Máté Mészáros
Stylist
Isabelle Lhoas assitida por Isabelle De Cannière
Desenho de luz
Davy Deschepper, Wim Vandekeybus
Desenho de som
Bram Moriau, Antoine Delagoutte
Assistente de palco
Tom de With
Aconselhamento cenográfico
Isabelle Lhoas, Davy Deschepper
Figurinos
Lieve Meeussen
Coordenação técnica
Davy Deschepper
Produção
Ultima Vez (Brussels, BE)
Coprodução
KVS (Brussels, BE), Le manège.mons (Mons, BE), Festival de Marseille (Marseille, FR), Foundation Mons 2015 European Capital of Culture
Apoio desingel internationale Kunstcampus (Antwerp, BE)
Ultima Vez é apoiada por the Flemish Authorities & the Flemish Community Commission of the Brussels Capital Region (BE)
Duração 105 min. s/ intervalo
Maiores de 16
Preço 10,00 eur / 7,50 eur c/d

© Danny Willems

Histórias de amor.

Wim Vandekeybus fala de amor na peça que o traz de regresso a Portugal, "Speak low if you speak love", com estreia no GUIdance, seguido de uma minidigressão pelo país. Vem no período de comemoração dos 30 anos de criação da sua companhia de dança, Ultima Vez. Nesse âmbito, acaba de lançar o livro retrospetivo "The Rage of Staging: Wim Vandekeybus", que inclui textos e testemunhos de muitos artistas, entre eles os músicos David Byrne, Mauro Pawlowski e o dramaturgo Peter Verhelst. Também no programa de Maliphant há uma história de amor, mas de outro modo. Criado em 2015, "Conceal | Reveal" marca o regresso de Dana Fouras, a bailarina e companheira de vida do coreógrafo à dança, depois de dez anos em que se dedicou a cuidar dos filhos dos dois. Uma das peças novas, "«both, and»" é precisamente um solo criado por Maliphant para Fouras. Quanto a Wim Vandekeybus e a sua dança, que influenciou gerações de coreógrafos numa linha de movimento profundamente físico e veloz, o amor tem estado sempre presente, desde a primeira emblemática peça, "What the body does not remember" (1987). A peça, escrevia então Vandekeybus, tratava "a intensidade dos momentos em que não tens escolha, quando outras coisas decidem por ti, como quando te apaixonas, ou o segundo antes do acidente que tem de acontecer..."[6]

Essa recorrência do amor é uma memória que acompanha o coreógrafo.

"Em 30 anos, nas muitas peças que fiz, acontece haver temas que retornam. Nessa – "What the body does not remember" – havia uma primeira cena sobre a atração entre um homem e uma mulher, já era sobre paixão. Tratava de como transformar o amor num dueto físico, com música, em que os envolvidos estão a lutar por alguma coisa. Tinha muitas reações de pessoas que me vinham dizer que era uma visão muito agressiva. Não concordo nada. Não é agressivo, é energia muito focada, é paixão. Durante muitos anos regressei a isto, mas desta vez queria mesmo focar a peça no fenómeno que é o amor, que é muito difícil de traduzir e levar mais longe a questão de como podemos criar realmente baseados nisto, onde não é apenas um entre outros temas numa peça, mas a peça é toda ela sobre isto. É um tema intangível, claro. Por isso tenho de lhe dar a volta, trabalhar sobre o invisível. O amor por si só não existe, o que existe é a ideia que temos dele. As ações em que ele acontece e o modo como acontece é que podem torná-lo interessante. E é mais interessante quando é difícil. Depois há todas as armadilhas dos clichés, das imagens sobre-usadas, do apelo ao coração. E nestas décadas mudou o que cabe no amor, os géneros mudaram, não é apenas homem e mulher, há muitas variantes... Na pesquisa de tudo isto, ficou claro que não queria que houvesse diálogo, não queria explicar, falar sobre o amor, não queria dizer um poema. E a forma que encontrei foi de cantá-lo e pôr todas as palavras nas letras das canções."

A peça marca também uma nova colaboração com o músico Mauro Pawlowski, que até outubro de 2016 fez parte da banda alternativa de culto belga, dEUS. A música, aliás, como em outras criações, é um elemento fundamental da peça, é tocada ao vivo e inclui a cantora Tuto Puoane, da África do Sul.

"Os bailarinos falam de amor por via de ações físicas, não é uma peça teatral com texto, porque este está nas letras das canções. Deste modo, a música inclina-se sobre uma abstração que é o amor e também que é a dança na sua criação de imagens. Este cruzamento acaba por se refletir no título, porque 'Speak low if you speak love' é uma canção de Billie Holiday mas também uma citação do Shakespeare, da peça 'Much to do about nothing', que entra no universo da música e torna-se num clássico de jazz e é nestas múltiplas influências que a peça vai crescendo."
A abordagem que Vandekeybus faz da relação entre música e dança faz ressonância com o programa do GUIdance 2016, que apresentou duas obras, totalmente distintas, que experimentaram a apropriação de textos teatrais pela linguagem do movimento: "Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a", de Victor Hugo Pontes, a partir de "A Gaivota" de Tchékov e "Golden Hours (as you like it)", de Rosas / Anne Teresa de Keersmaeker, a partir de Shakespeare.

O título do livro retrospetivo de Vandekeybus, "The Rage of Stage", suscita a tentação de interpretar esse "Rage" como a vertigem de violência e velocidade esmagadora que marcou as primeiras coreografias. O entusiasmo permanece vivo, sublinha o criador, mas o "Rage" do título, esclarece, não significa raiva, é mais uma fúria obsessiva.

"'Rage' ali traduz mais uma profunda obsessão, de estar obsessivamente ocupado de um modo criativo, que é avassalador. Se não for assim, não pode ser posto em cena, não sobrevive. Mas isso é basicamente o que faço desde há 30 anos, nos meus filmes, nas minhas peças... O título representa a obsessão e resulta de uma obsessão, que continuo a querer mostrar, porque temos de fazer escolhas e o que escolhemos tem de ser profundamente verdadeiro, profundamente tocado pela ponta dos nossos dedos, profundamente obcecado e profundamente avaliado e profundamente impulsivo, como um instinto."

© Danny Willems

Seventh Movement.
Love Stories.

Wim Vandekeybus takes on the topic of love in the piece that brings him to Portugal – “Speak low if you speak love” – which will premiere in Portugal at GUIdance. This visit also commemorates the 30th anniversary of the founding of his dance company, Ultima Vez, for which a retrospective has been produced in book format, “The Rage of Staging: Wim Vandekeybus,” which texts and testimonials from many artists, among whom are musicians David Byrne and Mauro Pawlowski and playwright Peter Verhelst. In Maliphant’s show there is also a love story but told in a different way. Created in 2015, “Conceal | Reveal” marks the return of Dana Fouras, both a dancer working with Vandekeybus and his partner who for the last 10 years had dedicated herself to raising the couple’s children. One of the new pieces, “«both, and»”, is a solo performance created especially by Maliphant for Fouras. As for Wim Vandekeybus and his dance – which influenced generations of choreographers with its line of deeply physical and high-speed movements – love has always been present, even from his first emblematic piece, “What the body does not remember” (1987). Vandekeybus wrote at the time that piece dealt with “the intensity of the moments that you have no control over, when other things decide for you, like when you fall in love, or that second just before an accident happens to you.”6

This recurrence to the theme of love is a memory which has long accompanied the choreographer.

“Over the past 30 years and in the many pieces I have done, there have been recurring themes. In ‘What the body does not remember’ there was a scene in the beginning about the attraction between a man and a woman, about passion. It was about transforming love into a physical duet with music in which the performers were fighting over something. There were many reactions from people who came up to me saying that this was a very aggressive viewpoint. I didn’t agree with them at all. It’s not aggressive. The energy is quite focused. It’s passion. I returned to this for many years but this time I really wanted to focus the piece on the phenomenon that is love, which is quite difficult to both translate and extend the idea of how we can create based on this, where it is not just one theme among others in the piece but the piece itself totally about this. It’s a tangible theme, of course. For that reason, I have to turn things around and work on what is invisible. Love, in and of itself, does not exist. What exists is the notion we have of love. Love happens and the way love happens is what can make it interesting. And it’s more interesting when it’s difficult. Then there are all the cliché traps, the overused images, and the appeals to the heart. Over the decades, what love entails has changed and the genders have changed – it’s not just about a man and a woman anymore, there are lots of variations out there…

In researching all of this, it became clear that I didn’t want there to be any dialogue, I didn’t want to explain or to speak about love, I didn’t want to recite a poem. And the way that I found was to sing it and to put everything into the lyrics of the songs.”

The piece also marks a new collaboration with musician Mauro Pawlowski, who until October of 2016 was part of the Belgian alternative cult band, dEUS. As in other creations, music is a fundamental element of the piece and performed live. Included is singer Tuto Puoane from South Africa.

“The dancers speak about love through physical actions. This is not a theatrical piece with a text because the lyrics of the song provide the text. Thus, the music is more of an abstraction on what love is, and also what dance is, through the creation of images. This overlapping is also reflected in the title of the piece because ‘Speak low if you speak love’ is a Billie Holiday song which takes its title from the Shakespeare play, ‘Much Ado About Nothing,’ which has entered the world of music to become a jazz classic, and it is in these multiple influences that the piece grows and grows.”

The approach which Vandekeybus uses for the relationship between music and dance resonates with respect to the 2016 GUIdance programming, which presented two totally distinct pieces that experimented with using theatrical texts for the language of movement: “Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a” by Victor Hugo Pontes, who adapted ‘The Seagull’ by Chekhov, and “Golden Hours (as you like it)” by Rosas / Anne Teresa de Keersmaeker, who was inspired by the Shakespeare play of the same name.

Given the title of the retrospective book on Vandekeybus, “The Rage of Stage,” there is the temptation to interpret his work as tending toward the crushing violence and fast-paced nature that marked the first pieces he choreographed. The enthusiasm is still very much alive, he notes, but the ‘rage’ mentioned in the title is not anger but rather obsessive fury.

“The word ‘rage’ conveys more of a sense of obsession, the state of being obsessively preoccupied with creative endeavors, which can be overwhelming. If it’s not like that, it can’t be put on stage, it won’t survive. But that’s basically what I’ve done for 30 years, in my films, in my pieces…The title represents obsession and stems from obsession, which I will continue to want to demonstrate because we have to make choices and what we choose has to be profoundly true, profoundly felt by the touch of our fingertips, profoundly obsessed over and profoundly evaluated and profoundly impulsive, like an instinct.”

OITAVO MOVIMENTO

A dança no corpo do espetador.

O GUIdance 2017 está repleto de mundos ricos e enigmáticos que facilmente podemos associar à poesia. E, com algum sentido de humor, desconfiem de alguns títulos. “This is Concrete” (2012) resulta da colaboração entre Jefta van Dinther e Thiago Granato e estabelece relações com uma peça anterior de Jefta, criada pelo próprio, para três intérpretes, incluindo o autor e Thiago, “Kneeding” (2010).

Eighth Movement.
Dance In The Body of The Audience.

GUIdance 2017 is full of rich and enigmatic worlds that we might easily associate with poetry. And if you can detect a note of humor, you might already suspect as much from the titles. “This is Concrete” (2012) is the result of a collaboration between Jefta van Dinther and Thiago Granato and establishes relationships with one of Jefta’s previous pieces, one he created for himself and Thiago and a third performer, “Kneeding” (2010).

THIS IS CONCRETE

Sexta 10, 21h30

CCVF / Pequeno Auditório

© Renato Mangolin

[Estreia Nacional]
Jefta van Dinther e Thiago Granato
—
Coreografia e interpretação
Jefta van Dinther e Thiago Granato
Desenho de luz
Jan Fedinger
Desenho de som
David Kiers
Direção de produção
Emelie Bergbohm
Aconselhamento artístico
Sandro Amaral, Frederic Gies, Robert Steijn
Vídeo
Leo Nabuco
Duração 55 min. aprox. s/intervalo
Maiores de 12
Preço 7,50 eur / 5,00 eur c/d

Entremos na peça guiados por Jefta:

“Identificamos uma ligação entre esta peça e 'Kneeding' em termos da abordagem física, da investigação corporal, mas diria que 'Kneeding' não queria permanecer apenas no corpo físico, partia de uma divisão anatómica do corpo. No 'This is Concrete' trabalhamos mais com as forças imateriais que os corpos têm entre si, como a sexualidade, intimidade, sensualidade, atração. Estas forças tornaram-se muito presentes e dominantes. A distinção entre as duas obras é que a primeira é material e a segunda imaterial.”

Thiago acrescenta:

“O que gera o movimento é o que acontece na comunicação entre os dois corpos. Tudo o que é invisível ou imaterial, como a atração, a repulsa, a sedução, a temperatura, o cheiro, a psicologia, a imaginação... é isso que coreografa os nossos corpos. A peça faz a afirmação no título de 'Isto é Concreto' porque o que acaba aparecendo enquanto matéria são essas coisas, que são voláteis e invisíveis, mas isso é concreto porque está contido nos nossos corpos.”

Voltemos a Jefta:

“Simultaneamente o que trabalhamos como motor é o nosso sistema digestivo, que definimos como 'movimento em variações de lentidão' do nosso sistema digestivo da boca ao ânus, na relação com a outra pessoa e a sua energia. Esta é uma ferramenta muito boa para mover lentamente e com suavidade mas não é uma peça sobre o sistema digestivo ou sequer sobre o que significa variações de lentidão. No desenvolvimento da peça, é interessante para nós que tenha emergido movimento mais diretamente relacionado com o sistema digestivo.

O sexo, claro, mas também comer, beijar, falar, mastigar. Há um momento em que tudo isto acontece e, para nós, é muito belo aquilo que foi gerado a partir desta ideia do sistema digestivo, as manifestações que ocorrem, como extensões do sistema, como a boca."

Jefta van Dinther já fez história no GUIdance quando, em 2014, apresentou "Grind" (2011), peça inesquecível, de visceral jogo visual. Entretanto, uma outra vertente do seu trabalho, que está relacionada com a criação para o Culberg Ballet, "Plateau Effect" (2013), passou, em 2016, pelo festival Os Dias Da Dança, organizado pelo Teatro Rivoli, no Porto, em articulação com outros municípios vizinhos. Uma das questões centrais de "This is Concrete" relaciona-se com a aplicação dessa lógica de estranhamento a algo com o qual temos uma relação muito específica: o uso do tempo. Nas "variações de lentidão", o termo que escolhem para definir o que aqui fazem, apesar de aparentemente condensar em cerca de uma hora uma relação entre duas pessoas que corresponderia a 24 horas, o que ocorre é a diminuição, ou redução das escalas de tempo, da velocidade do ritmo do movimento, e dentro destas escalas manipulam de formas diversas. Ou seja, pensar como podemos experienciar o tempo de forma diferente do tempo funcional, do dia-a-dia. Nesta como em "Grind", detetamos uma operação criativa que joga com estados alterados da consciência. Será este um lugar que Jefta habita para criação das suas obras?

"Os estados alterados é onde está o meu fascínio. A última peça que fiz, 'Protagonista', para o Culberg Ballet, de certo modo começa num momento de crise, ou mesmo depressão. Esse é também um estado alterado do ser, mesmo que não seja romântico, divertido ou sensorial como o que resulta do uso de drogas recreativas. É evidentemente um lugar onde, para quem lá está, se vive uma perda de reconhecimento e de justa perceção do mundo. É interessante pensar se isso está de forma mais recorrente nas minhas peças... Estamos a considerar estados alterados, mas por outro lado há muito de familiar no que crio e para mim a noção de 'estranhamento' [no original, Jefta diz 'uncanny'], como conceito e como palavra, é algo que me tem acompanhado durante muitos anos e que se relaciona com o constatar que me envolvo com algo que me é familiar mas envolvo-me mais quando é algo que está fora do lugar, enigmático... Também diria que, se por um lado lido com noções *hard-core*, negras, por outro também lido com a cultura pop, algo muito acessível. Em 'This is Concrete' isto é evidente, até é mais explícito relativamente a um certo conteúdo por comparação com outras peças que fiz. Mesmo que estejamos a discutir a peça numa perspetiva mais filosófica, na verdade a peça é dois tipos que se encontram, com uma certa tensão sexual numa discoteca à noite. Não estou interessado em criar exclusivamente estranhamento, essa sensação precisa de ser associada também a algo com que todos nos identificamos, ou que as pessoas no público, mesmo não compreendendo tudo, possam pensar 'este é também o meu corpo' ou 'esta peça está a acontecer no meu corpo'. Portanto, é até um desejo de ir mais longe, não apenas de identificação mas de fazer o público sentir-se parte do que está a acontecer."

Na maioria das críticas produzidas sobre "This is Concrete", sobressai a dimensão sexual da peça, com referência a um estilo de vida, em Berlim, de saídas noturnas para discotecas que ambos assumem que faz

Let's enter the piece guided by Jefta:

"We have built a link between this piece and 'Kneeding' in terms of our physical approach and our investigation of the body, but I would say that 'Kneeding' wasn't meant to limit itself just to the physical body. It began with an anatomical division of the body. In 'This is Concrete' we worked more with the intangible forces that bodies have between themselves such as sexuality, intimacy, sensuality, and attraction. These forces became more present and more dominant. The distinction between the two works is that the first is more tangible and the second is more intangible."

Thiago adds:

"What generates the movement is what occurs in the communication between the two bodies. Whatever is invisible or intangible, such as attraction, revulsion, seduction, temperature, smell, psychology and imagination… this is what choreographs our bodies. The piece is an affirmation of the title 'This is Concrete' because what ends up appearing as material are these things that are fleeting and invisible, but they are concrete because they are contained within our bodies."

Getting back to Jefta:

"At the same time, what we are working on as a driving force is our digestive system, which we define as 'movement via the variations on slowness' of our digestive system, from the mouth to the anus, and in the relationship with another person and his energy. This is a very good tool for moving slowly and smoothly but this is not a piece on the digestive system or even on what 'variations on slowness' means. As we develop the piece, it's interesting for us that movement more directly related with the digestive column has emerged, such as sex, of course, but also eating, kissing, speaking, and chewing. There is a moment when all of this takes shape, and for us what has been created from the concept of the digestive system is quite beautiful, the manifestations which appear are as an extension of the system, such as the mouth."

Jefta van Dinther entered the history books at GUIdance when in 2014 he presented "Grind" (2011), an unforgettable piece and a visceral, visual game. Since then, he has been involved in other projects, namely a creation for the Culberg Ballet called "Plateau Effect" (2013) which appeared in 2016 at the Os Dias Da Dança Festival organized

parte do universo de inspiração. Isso está lá, levado a um nível de intimidade que não passa despercebido. Mas está também muitas outras dimensões de pesquisa de movimento e de pensamento sobre o corpo e a relação com o mundo que nos rodeia, em particular o mundo material. Implícito na peça está um posicionamento ético, político e ecológico, que podemos encontrar no livro "Vibrant Matter – a political ecology of things", de Jane Bennett, precisamente rompendo com a dicotomia do mundo em que existem "as coisas, objetos" que são entendidos como "passivos, inertes, brutos" e a "vida vibrante" que somos nós, os seres humanos. Jacques Rancière está com Bennett nesta causa. O que propõem como contraponto é que tudo participa de uma vitalidade e vibração do mundo sensível, recuperando a perceção infantil do mundo, em que as crianças possuem o poder de experienciar o seu meio envolvente como "habitado por coisas animadas em vez de objetos passivos". No caso de "This is Concrete" podemos mesmo especular que os objetos são corpos, que simplesmente se comportam de modo diverso do humano. A relação de carga sexual que envolve os dois e as colunas de som é exemplo disto mesmo.

Entrando um pouquinho mais fundo na identidade como criador de Thiago, ele reclama um posicionamento radicalmente oposto à ideia de criação a partir de uma interioridade que é expressa para o exterior.

"Acho que o meu trabalho é sociológico, porque quando tenho uma questão, estou muito mais interessado no que os outros acham, nas várias possíveis respostas que essas perguntas podem ter. Então, o modo como me resolvo criativamente é olhando para fora, para o outro, e não olhando para o Thiago, dentro. Não me interesso por mim, acho chato, já tenho suficiente Thiago. Por via disso, acho que acaba por ter resultados estéticos diferentes. Eu uso o que sentir que é necessário, pode ser bailado clássico, pode ser jazz, butôh e improvisação."

Thiago está a desenvolver uma pesquisa coreográfica que se traduz numa trilogia, que chamou "Coreoversações" e que se concretiza em três criações com colaborações imaginárias, uma primeira com coreógrafos mortos – "Treasured in the Dark", Hijikata Tatsumi (Japão, 1938-1986) e Lennie Dale (USA-Brasil, 1934-1994) –, uma segunda com coreógrafos vivos, que fez com Cristian Duarte e João Saldanha, "Trança", e uma terceira, por concretizar, com coreógrafos que ainda não nasceram. Curiosamente, a segunda, trata da mesma matéria orgânica, os tecidos de conectividade do corpo (facia), que estão implicados no Rolfing, já aqui desenvolvido a propósito do trabalho de Russell Maliphant.

Neste momento, Jefta está em fase de criação de uma nova peça, "Dark Field Analysis", que, por contraponto com a obra de larga escala que estreou recentemente, "Protagonista", para o Culberg Ballet, volta à intimidade, mas não entra como intérprete, desenhando uma conversa entre dois homens nus sentados num tapete azul. Thiago acompanha-o como assistente. Em setembro e outubro de 2016 estiveram em residência artística no Espaço do Tempo, de Rui Horta (Convento da Saudação, Montemor-o-Novo).

to my body.' So it's a desire to go even farther, not only for identity purposes but to make the audience feel a part of what is happening."

The majority of critical comments on "This is Concrete" stress the sexual dimension of the piece, with reference to the Berlin lifestyle of nights out at clubs, which both men confess is part of their inspirational world. There it is, brought to a level of intimacy that does not go unnoticed. But there are many other dimensions for investigating movement and thought about the body and the relationship with the world that surrounds us, most specifically the material world. Implicit in the piece is an ethical, political and ecological positioning which we can find in the book "Vibrant Matter – a political ecology of things" by Jane Bennett, which breaks precisely with the dichotomy of the world where "things and objects" exist and are understood as being "passive, inert, and brutish" and the "vibrant life" which is us, ourselves, we human beings. Jacques Rancière agrees with Bennett in this cause. What they propose in counterpoint is that everything participates with the vitality and vibration of the sensitive world, restoring the childlike perception of the world in which children possess the power to experience their surroundings as "inhabited by animate things as opposed to passive objects." In the case of "This is Concrete" we may even speculate that the objects are bodies which simply behave differently from human bodies. The heavy sexual atmosphere surrounding the two and the sound columns are examples of this very thing.

Delving a little deeper into Thiago's creative identity, he calls attention to his position of being radically opposed to the idea of creation as beginning with internal-ness that is expressed outwardly.

"I think that my work is sociological because when I have a question, I am much more interested in what others think and the wide range of possible answers that these questions might have. So the way I find resolution, creatively speaking, is by looking outwardly to 'the other' and not looking inside myself, Thiago. I'm not interested in me, I think I'm boring, I have enough of Thiago. Because of this, I think I end up getting different aesthetic results. I use whatever I feel is necessary, it might be classical ballet, jazz, butôh or improvisation."

Thiago is developing a choreographic study to be called "Coreoversações" ("Choreoversations") that will take the form of a trilogy of imaginary collaborations, the first being with deceased choreographers, using "Treasured in the Dark" by Hijikata Tatsumi (Japan, 1938-1986) and Lennie Dale (USA-Brazil, 1934-1994). The second part will be based on choreographers who are still alive, namely the piece "Trança" by Cristian Duarte and João Saldanha, and the third, still to be created, with choreographers who have not yet been born. Curiously, the second part takes up the same organic material – the body's connective tissue (fascia) – which is the focus of rolfing, a theme selected by Russell Maliphant.

Jefta is currently in the process of creating a new piece, entitled "Dark Field Analysis," which, in contrast with the large-scale show, "Protagonista" that recently premiered with the Culberg Ballet, is a return to intimacy although he himself does not take to the stage as a performer. The piece draws out the conversation of two men, naked and seated on a blue carpet. Thiago joins him as an Assistant. In September and October of 2016, the pair were Artists-in-Residence at Rui Horta's Espaço do Tempo located in the Convento da Saudação, Montemor-o-Novo.

nono movimento

Confortável no estranhamento.

“Quando escrevo, tento apenas transmitir o que é sonho. E se o sonho for feio (no meu caso é-o habitualmente), não tento embelezá-lo nem sequer compreendê-lo. Talvez tenha feito bem, pois sempre que leio um artigo sobre mim – e parece que há um rol de gente a fazer isso – em geral fico espantado e muito grato pelos significados profundos que foram lidos nesses meus apontamentos casuais. Claro que lhes estou grato, pois considero a escrita uma espécie de colaboração. Quer isto dizer que o leitor tem o seu papel na obra: enriquece o livro.”[7] Jorge Luís Borges

A ideia da obra aberta, que se completa com o seu recetor – na poesia será o leitor, num peça de dança ou teatro será o espetador – não é nova, mas persiste a resistência e a dificuldade de tirar proveito desse direito, enquanto espetador, e viver o momento de partilha de uma performance como um exercício dialogante e de colaboração da construção dos sentidos com o artista. Acresce depois outro facto muito comum da dificuldade da relação se estabelecer por via de alimentar uma estimulante curiosidade, e empreender uma viagem juntos – e com mundos artísticos tão distintos, entrar em cada um deles é realmente empreender uma viagem à descoberta de novos países, novas culturas, novas formas de estar e pensar a vida. O artista não tem de ter a resposta sobre o que significa a sua arte, pode desejar manter com esta uma relação de mistério. É aqui que encontramos Tânia Carvalho.
“Posso não perceber o que uma pessoa está a dizer, mas faço questão de estar com ela e escutá-la. Posso não concordar mas aceito que ela pensa diferentemente. Importa defender que existem muitas vozes e visões muito divergentes do mundo. Nada é linear. Passar as ideias para o movimento e, depois, passar o movimento para as ideias é confuso. É-me difícil perceber onde começou uma peça, mas depois já está ali, e há muito de intuitivo na criação. Trabalho tanto na repetição do movimento que às tantas o movimento já acontece porque existe como uma memória do corpo, e nem sempre há uma razão identificável para existir.”Jonas Lopes e Lander Patrick passaram por uma experiência semelhante na peça que vão estrear no GUIdance 2017, “Adorabilis”. Apesar de ser a quarta que fazem juntos é a primeira que efetivamente resulta da partilha da criação, autoria, e deixaram-se guiar pela intuição, tomando apenas como ponto de partida a ideia de colaboração. Jonas explica.

“Esta peça teve um processo muito distinto das anteriores, não tínhamos um conceito ou um tema como ponto de partida. Fomos os dois testar curiosidades em estúdio, analisar como elas se encaixavam, vimos vídeos, falámos sobre influências coreográficas e depois fomos criando. Eu fazia uma pequena coreografia, o Lander fazia outra, criávamos blocos com estas, experimentávamos juntá-las como um puzzle a testar o que resultava. Senti muitas vezes que a peça me ia dizendo o que era, ia revelando as suas necessidades, para onde estava a ir. Neste caso senti realmente que não impusemos nada, ao contrário de outros processos.”

Lander prossegue: “Quando iniciámos a criação, tínhamos chegado de Marrocos e havia uma presença do desejo pela sensualidade marroquina, algo que está presente mas um pouco escondido, com muita tensão sexual. Mas acabou por se tornar um elemento como muitos outros, como a cultura pop americana [nota: recorrentemente escuta-se a música “Anaconda” de Nicki Minaj], como o Bob Fosse... Na verdade, partimos de uma esquizofrenia de desejos e referências e depois há uma gestão disso, uma evolução estética sobre os materiais. Os animais foram um elemento fundamental. O mistério da razão por que um inseto ou um peixe se movem de um lugar para outro. Esta decisão aparentemente aleatória ou indecifrável, ou por decifrar, acompanhou-nos muito. Como o José Saramago dizia, 'o caos é uma ordem ainda por decifrar'. Esse mundo do indecifrável, do que está ainda por decifrar, é muito inspirador.
“Conforme a peça se foi fazendo também foi revelando as questões que levantava. A criação da música final é determinante. Há um lado existencialista, da pergunta base: o que estamos aqui a fazer? No desenvolvimento da criação, fomos fazendo alterações e agora já abre com essas perguntas.”

Jonas complementa: “Para mim, a peça acabou por se transformar uma espécie de seita. Criou a sua religião, uma religião que não existe, criou o seu deus. Há elementos cíclicos e a palavra também é muito importante.”

E tem um olho vigilante que, para já, guarda o seu enigma. E, já agora, há Nicki Minaj mas também se ouve “A Sagração da Primavera”, de Stravinsky.

ADORABILIS

Sábado 04, 18h30 | **PAC / Black Box**

© Fabian Andres Cambero

[Estreia Nacional]
Jonas & Lander
–
Criação Jonas&Lander
Interpretação Jonas Lopes, Lander Patrick, Lewis Seivwright
Figurinos Carlota Lagido a partir de ideias de Jonas&Lander
Desenho de luz Carlos Ramos
Sonoplastia Lander Patrick
Animação digital Web4Humans
Gestão [PI] Produções Independentes | Tânia M. Guerreiro
Coprodução Teatro Maria Matos e Centro Cultural Vila Flor
Residências artísticas O Espaço do Tempo, Alkantara (PT), Centro Cultural Vila Flor (PT), Centro de Experimentação Artística no Vale da Amoreira/ Câmara Municipal da Moita, Artemrede/ Projeto Odisseia (PT), DeVIR/CAPa (PT), Câmara Municipal de Lisboa/Polo Cultural | Gaivotas Boavista, PACT Zollverein (AL), Sin Culture Centre Budapeste (HU), Graner/Mercat de les Flors (ES), Nave (CL)
Apoio à internacionalização Fundação Calouste Gulbenkian (PT)
Produções Independentes é uma estrutura financiada pelo Ministério da Cultura / Direção Geral das Artes
Artistas Aerowaves 2017
Músicas *Anaconda*, Nicki Minaj, só composição musical, sem letra; *Monologue*, Moondog, só a letra, sem composição musical; *God is a shark*, Jonas&Lander; *Sagração da Primavera*, Stravinsky, excerto; *Symphony n.3*, II “ Lento e Largo” Tranquillisimo, Henryk Górecki, excerto; *Simphony in C major*, Wagner
Duração 60 min. s/intervalo
Maiores de 6
Preço 5,00 eur / 3,50 eur c/d

Ninth Movement.
Comfortable With The Estrangement.

“When I write, I only try to transmit what the dream is about. And if the dream is an ugly one (and in my case, that’s what usually happens), I don’t try to embellish it or even understand it. Perhaps I’ve done alright for myself since whenever I read an article written about me – and it appears that there are quite a few people doing just that – in general I’m amazed and very grateful for the deep meaning that was read into my off-hand note writing. Of course, I’m quite glad since I consider writing a type of collaboration. This means that the reader plays a role in the work: he enriches the book,”[7] Jorge Luís Borges

The idea of an ‘open work’ which is completed by the person ‘receiving’ it – in poetry this would be the reader, in dance or theatre this would be the audience – is not a novel idea yet resistance to this persists and it is still difficult for an audience member to enjoy this right fully and to live the moment of sharing and exchange as an exercise in dialogue and collaboration meant to construct meaning with the artist. Next comes another very common fact of how difficult it is for a relationship to be established in order to spark greater curiosity and to encourage the two sides to embark on a journey together, not to mention that with so many distinct artistic worlds, for a person to enter each one of them is quite the undertaking on a voyage to discover new countries, new cultures, and new ways of looking at and thinking about life. The artist does not necessarily need to have an explanation for what his/her art means, opting instead for wanting to keep things cloaked in mystery. And this is what we have found with Tânia Carvalho.

“I might not be able to understand what a person is saying, but I would insist on being there to listen to that person. I might not agree, but I would accept that this person is thinking differently from me. It is important to admit that there are many very divergent voices and visions in the world. Nothing is linear. To turn ideas into movement and then to turn movement into ideas is confusing business. It’s difficult for me to understand where a piece has begun, but then afterwards there it is. When creating, there is quite a lot that is intuitive. I focus quite a bit on the repetition of movement and after some time the movement will spring forth because it exists in the memory of the body even though there isn’t always an identifiable reason for it to exist.”

Jonas Lopes and Lander Patrick have gone through a similar experience with “Adorabilis,” the piece they will premiere at GUIdance 2017. Although it is the fourth that they have done together, it is the first for which they both held the reins of creation and authorship, a shared experience which was guided by intuition, its only notion at the outset being collaboration. Jonas goes on to explain:

“This piece underwent a process that was quite distinct from previous ones. We didn’t have a concept or a theme to start off with. We both went into the studio to test out some things we were curious about and to analyze how they fit together. We made videos, we spoke about choreography that influenced us and then we went off to create. I would do a bit of choreography and Lander would do another. We would create blocks like that, we would try putting them together like puzzle pieces and look at what would result. I felt many times that the piece would tell me what it was going to become, would reveal what it needed and where it wanted to go. In this case, I truly felt that we didn’t impose anything at all, in contrast with other processes.”

Lander adds:
“When we began creating, we had just arrived from Morocco and so there was this atmosphere of desire for Moroccan sensuality lingering about, something which is present yet a bit hidden, with a lot of underlying sexual tension. But it turned out to be an element much like the others, like American pop culture [note: he is continually listening to Nicki Minaj’s song, “Anaconda”], like Bob Fosse…In fact, we started off with a schizophrenic list of desires and references and then we managed it, there was an aesthetic evolution of the materials. Animals were a fundamental element, the mystery of why an insect or a fish moves from one place to another, and this apparently random or undecipherable (or still to be deciphered) decision stuck with us. As José Saramago said, “chaos is order yet undeciphered.” This world is indecipherable and what there is left to decipher is very inspiring.

“While the piece was being put together, the process caused certain issues to arise. Creating the final music was essential. There was an existentialist side of the basic question: what are we doing here? While we were developing our creation we made alterations and now the piece opens with these questions.”

Jonas adds:
“For me, the piece ended up becoming transformed into a type of sect. It created its own religion, a religion that doesn’t exist. It created its own god. There are cyclical elements and the spoken word is also very important.”

And he has a vigilant eye which, for the moment, is keen to safeguard the enigma. And alongside Nicki Minaj, we hear the music of Stravinsky’s “Rite of Spring.”

DÉCIMO MOVIMENTO

Este corpo que não reconheço.

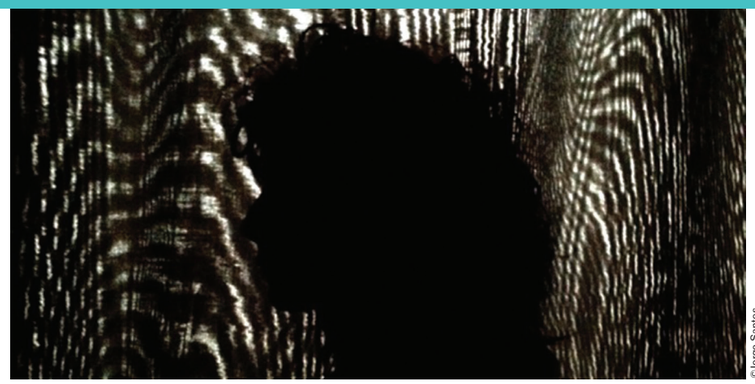
CAPTADO PELA INTUIÇÃO

Sábado 04, 21h30

CCVF / Grande Auditório

[Estreia Absoluta]
Tânia Carvalho
–
Coreografia e interpretação Tânia Carvalho
Música XNX
Desenho de luz Zeca Iglésias, Tânia Carvalho
Adaptação de luz e operação de luz e som Anatol Waschke
Produção Tânia Carvalho
Produção Executiva João Guimarães
Booking Colette de Turville

Coprodução Centro Cultural Vila Flor (Guimarães); Teatro Aveirense (Aveiro)
Residência Artística Centro de Criação de Candoso (Guimarães); O Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo); Teatro Viriato (Viseu)
Duração 40 min. s/intervalo
Maiores de 12
Preço 10,00 eur / 7,50 eur c/d



©Jorge Santos

Permanente metamorfose. Constante mutação, jogo simultaneamente interno e externo de contradições. Tânia Carvalho é sinónimo de corpo enquanto arte, corpo que se desmultiplica permanecendo múltiplo na sua unidade reconhecível. Artista de profundezas enigmáticas que se reescreve e reinventa a cada nova obra, nos desvios que empreende às dissonâncias minuciosas de todos os elementos que compõem um corpo, do detalhe de posição de um dedo, a deslocação do olhar e toda uma dança interior do pensamento, que por vezes se esquece que tem o corpo a dançar e divaga para outras paisagens. Ela que também canta, dá concertos e toca piano. A múltipla identidade artística, nesse sentido, é um facto natural, o extraordinário é a capacidade de executar as diferenças com igual qualidade e exigência pessoal. A mesma que Jonas Lopes coloca a si enquanto cantor de fado, para além de bailarino e coreógrafo, ou a mesma que Luís Guerra impõe a si, no desenho, que persegue a mesma obsessão do pormenor da dança que cria.

Tânia Carvalho é a artista em destaque neste GUIdance. Repõe uma peça magistral, "De mim não posso fugir, paciência!", mas o título podia aplicar-se a qualquer outra. Estreia um novo solo, por si interpretado, "Captado pela Intuição", mas essa é uma vertente da sua assinatura, que anda normalmente a par com uma conceção cerebral, que é também recorrente. Espreitando levemente o caminho que o solo está a fazer em direção da sua concretização, Tânia fala de um não reconhecimento do corpo. "Tenho este corpo mas não o estou a reconhecer, por vezes joga contra mim e outras a meu favor. E a cabeça vai disparatando."

Com alguma liberdade, é possível identificar em alguns artistas da nova geração de dança situando-os numa linhagem que tem as suas raízes nessa obra de todas as ruturas, de fundação do enigma poético, de um estranhamento perante um encontro entre comportamentos que dão sinais contraditórios, entre o humano e o animal, que toca o comportamento instintivo, não filtrado, carnal e mesmo sexual. É, claro, "A Sagração da Primavera" (1913). Partilham uma entrega à dança carregada de uma obsessão que exausta o corpo até à morte. Muitas vezes não pela dança em si, mas pela dança como um veículo, entre outros possíveis, de articular um pensamento artístico que opera uma deslocação, desvio ou rutura do convencional. Dessa simbologia pagã ritualística que tem por base, que edifica uma sugestão de ficção, fábula, de terror, guerreira, ameaçadora, mas que rompe com as linhas narrativas básicas dos bailados.

Com "A Sagração" abre-se definitivamente a porta para o mistério, para uma possibilidade de expressão de uma criatividade interior que transforma, desforma, distrai, desloca, desmembra, o corpo e nesse movimento torna-o eloquente, poeticamente eloquente, vibrante, reescrevendo em palco o caos da vida, da sociedade e do indivíduo, que a passagem do tempo parece intensificar. Faz parte de uma forte contingência da economia da arte, a necessidade de os artistas articularem com grande antecipação o que planeiam criar, para terem alguma oportunidade de viabilizar a concretização de um projeto artístico. Esta lógica alimenta todo um sistema que perverte aquela que seria a ordem normal do acto criador: o artista tem uma ideia, um sonho, uma visão, um impulso, uma intuição, uma obsessão ou uma inescapável fúria em relação a algo e põe-se a criar, começa uma procura ou a obra nasce. Mas não é esta a realidade. No entanto, integrando a consciência da mecânica de funcionamento económico e político a que está associada a criação artística, há autores que, fazendo uso do sistema, o contornam, o criticam, ou simplesmente encontram estratégias próprias para não traírem quem são. Há casos em que as obras atingem um estatuto de totalidade, na diversidade do que integram, que se tornam enigmáticas. O vasto corpo de criações de Tânia Carvalho é caso exemplar disso mesmo.

Tenth Movement.
I Don't Recognize This Body.

Permanent metamorphosis. Constant mutation, a simultaneously internal and external game of contradictions. The name Tânia Carvalho is synonymous with the body as art, the body which decelerates yet retains accelerant in its recognizable wholeness. An artist of enigmatic depths, she rewrites her narrative and reinvents herself with each new piece and in the challenges she undertakes: the minute dissonances amongst all the elements which make up the body, from the detail of the placement of a finger to how an expression changes and all the internal dance of thought, which at times forgets that it has a body dancing and wandering about on other landscapes. She also sings, gives concerts, and plays piano. Here, her multi-faceted artistic identity is a natural fact. What is extraordinary is her capacity to display these separate talents with the same level of finesse and personal integrity. Akin to this is Jonas Lopes, who in addition to being a dancer and choreographer is a fado singer, or even Luís Guerra, who in his drawing and designs, applies the same obsessive eye for detail as in the dance he creates.

Tânia Carvalho is an artist in the limelight in this year's GUIdance Festival. She is reprising her majestic piece "De mim não posso fugir, paciência!" ("I Can't Very Well Run Away From Myself, Too Bad!") but the title might well apply to just about anything else. She is also premiering a new solo piece, "Captado pela Intuição" ("Grasped By Intuition"), which she will be performing, but this is an effort very much with her signature on it given the cerebral nature of its conception, which is also a recurrent feature for her. Glancing casually at the course this solo took on its way to realization, Tânia speaks of a non-recognition of the body. "I have this body but I'm not able to recognize it, sometimes it plays against me and at others it works in my favor. And something in my head just goes off."

With some leeway, it is possible to identify in some artists of the new generation of dance the place where they fall along the lineage rooted in the greatest of ground-breaking dance masterpieces – the one which founded the poetic enigma and exposed behaviors that offer contradictory signs as to what is human and what is animal, and in so doing touched upon instinctive, non-filtered, carnal and even sexual behavior – which is, of course, "The Rite of Spring" (1913). They share a commitment to dance that is heavy with an obsession that will exhaust the body to the point of death, and many times not for the sake of dance itself but since they view dance as a vehicle (amongst the others at their disposal) to articulate the artistic thought which compels them to divert, detour, or break away from the conventional, from the ritualistic pagan symbology that is based upon or edifies a suggestion of fiction, fable, terror, warrior-ness or threat but which also breaks with the basic linear narratives of dance.

With "The Rite of Spring," the door has been definitively left open to mystery and to the potential for the expression of inner creativity which transforms, unmolds, distracts, and dismembers the body, and this movement makes it eloquent, poetically eloquent, and vibrant, rewriting on stage the chaos that is life, society, and the individual that the passage of time seems to intensify. This is part of a heavy contingency of economics in art, the need for artists to articulate what they plan to create with great anticipation in order to have the chance to realize their artistic projects and bring them to life. This perspective feeds an entire system which undermines what would be the normal order of the creative act: the artist has an idea, a dram, a vision, an impulse, an intuition, an obsession or an undeniable ferocity about something and gets on with the task of creating, begins searching, or helps the work to be born. But this is not reality. There are authors who, aware of the mechanics behind the economic and political operations associated with artistic creations, make use of the system, turn it around, criticize it or simply find their own strategies so as not to betray who they are. There are cases in which the works reach a state of wholeness in the diversity of what they integrate, which makes them enigmatic. The vast body of work from Tânia Carvalho is a case-in-point of this very situation.

DÉCIMO PRIMEIRO MOVIMENTO

Riso torcido.

A Tânia talvez não lhe sirvam as palavras de Borges. Talvez não sejam sonhos nem pesadelos, aquilo que alimenta a sua inspiração, mas nem sempre são belos e o quer que seja, ela não tenta embelezar e muito menos compreendê-los. É como os desenhos que faz, para se entreter, que desenham pessoas que se comem umas às outras, torturam-se, espetam coisas uns nos outros, esticam-se até quase romper. A irmã Vanessa diz-lhe, "que horror, como consegues desenhar isto?", e ela ri, ela ri sempre com um eco que só no riso parece que traz segundas intenções que não descortinamos imediatamente. E diz, com naturalidade, porque tudo é simultaneamente muito confuso e muito simples: "Não sei. Se me saem assim, é porque isso deve estar na minha cabeça. Talvez seja uma forma de traduzir com humor o que me faz sofrer. Mas a mim fazem-me rir." O mesmo paradoxo encontramos em muitas das suas peças. "Sim", diz Tânia, "há um lado cómico que vem de uma coisa torcida".

As palavras que usamos para falar da obra de Tânia, parece que prendem os corpos e cortam a imaginação. São sempre redutoras. E é tão vasta, labiríntica, e rica a paisagem que Tânia tece a partir de uma vivência interior profunda, que o que faltam são vozes múltiplas que possam dizer, a partir de vocabulários e códigos linguísticos distintos, dos múltiplos outros-lado do espelho por onde se entra a cada nova obra. Apesar de todas as salvaguardas sobre a relativa importância das palavras, que são tendencialmente redutoras, o trabalho em progresso do pensamento, por via da escrita, sobre a obra pode ser muito revelador. Jefta van Dinther executou o registo desse processo de desenvolvimento do pensamento no texto que escreveu sobre "Kneeding", com uma primeira versão de base, à qual acrescentou, mais tarde, novas ideias, identificadas a vermelho, e mais tarde, riscou outras ideias, que são as que invalidou.[8]

Tânia Carvalho não executou esse exercício, pelo menos não publicamente. Mas, no caso desta criadora, reler um texto de intenção de criação de uma peça que depois se transforma noutra, essa outra, vem associada a um novo texto, é uma viagem que está repleta de pistas sobre quem é, como funciona relativamente à criação, e como nos movimentos de transformação das ideias e do desenho do corpo, há tanto de metamorfose quanto de persistência de uma identidade à qual, inevitavelmente, felizmente, não pode fugir. Se houve uma geração que aparentemente imobilizou o corpo, na perceção exterior do movimento, porque reclamavam um corpo que pensa e pensando, tem de ter uma razão para se mover, Tânia tem desenvolvido um repertório onde altera esta relação, e coreografa tanto o movimento do pensamento como o do corpo, e muitas vezes o que pensam e o que fazem não combinam.

Borges' words might not really do much for Tânia. Perhaps they are neither dreams nor nightmares (the stuff which feeds your inspiration) and they are not always beautiful, and so whatever it is, Tânia doesn't seem to want to embellish them, let alone understand them. It is like the drawings she does for fun where people devour other people, torture each other, stab things into each other and stretch each other until they almost pull apart. Her sister once commented, "Oh my God, how can you draw such things?" and Tânia laughed. She always laughs with an echo, and her laughter seems to have ulterior motives that are not immediately unveiled. And she says rather naturally that the reason is that everything is both quite confusing and quite simple at the same time: "I don't know, if they come out that way, it's because it must be in my brain. Maybe it's a way to take what makes me suffer and translate it into humor. It makes ME laugh." We find the same paradox in many of her pieces. "Yes," Tânia says, "there is a comic side which comes from something twisted."

Words, in Tânia's case, seem to take hold of the body and cut the imagination. And the landscape that Tânia is weaving is so vast, labyrinthine and rich, stemming from deep inner experiences where the only thing missing are the multiple voices that can utter the vocabularies and distinct linguistic codes of the multiple 'through-the-looking-glass' spots through which to enter each new work. Despite all the safeguards on the relative importance of words, which have a tangentially reducing effect, the thought's work in progress on the piece, in written form, can be quite revealing. Jefta van Dinther implemented a registry of this thought development process in the text which he wrote on "Kneeding" with the first version to which le later added new ideas marked in red ink, and later crossed out other ideas, the ones he removed.[8]

Tânia Carvalho has not carried out such an exercise, at least not publicly. But in the case of this creator, rereading a text about the intention to create a piece that later is transformed into another and this other is associated with a new text, this indicates a voyage that is full of hints as to who it is, how it functions in terms of creation, and how in the movements of the transformation of ideas and the design of the body there is as much metamorphosis as persistence in terms of an identity which inevitably and fortunately cannot be escaped from. If there was a generation which apparently immobilized the body, in the external perception of movement and because they laid claim to a body that thinks and is thinking, there must be a reason for moving and Tânia has been developing a repertory where she alters this relationship and she choreographs the movement of thought as much as the movement of the body. And quit often, what they think and what they do is a tough combination. When Tânia created "De mim não posso fugir, paciência!" ("I Can't Very Well Run Away From Myself, Too Bad!") in 2008, she introduced a new interest of hers, piano playing, which also proposed music as a choreography of minimal movements of the hands and broader ones of the body and many variables in the sound. When the show premiered, Tânia wrote the following about the piece:

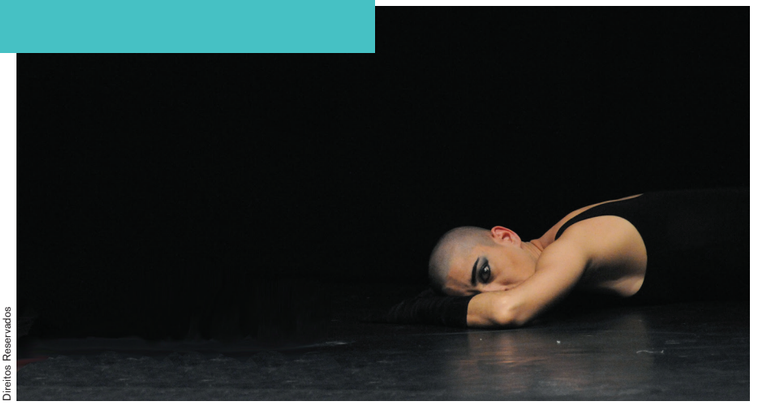
"Whenever I get started working on a new composition for dance, I appropriate the internal elements that I'm able to gather from the world that surrounds me, and I begin to compose from that. Each one of us sees and feels the objects surrounding us differently. For that reason, whenever I'm involved in a composition based on my sensations and imagination, I'm creating a distortion of the world directed at the vision and emotions of others. This is what I consider to be expressionism. The things that take place inside each one of us are in effect expressionism redirected with respect to the other – we force a distortion of the world in accordance with the unique way we choose to act.

"I've recently become particularly interested in the dynamics of the relationship between dance and music. For my last piece, I took piano lessons, so in it I try to explore the movements that a pianist should learn to interpret the music. I'm quite interested in the way music will not produce much of an effect if the pianist is not synchronized with the rhythm of the choreography.

DE MIM NÃO POSSO FUGIR, PACIÊNCIA!

Quarta 08, 21h30

PAC / Black Box



Direitos Reservados

[Remontagem]
Tânia Carvalho
–
Coreografia Tânia Carvalho
Intérpretes Anaisa Lopes, Luís Guerra, Maria João Rodrigues, Ricardo Vidal e Tânia Carvalho
Música Tânia Carvalho (a partir de trechos de música clássica para piano)
Texto Patrícia Caldeira
Desenho de luz Anatol Waschke
Figurinos Aleksandar Protich
Apoio na residência e criação artística Uzès Danse
Apoio Fundação Calouste Gulbenkian, TNDM II, Direção Geral das Artes do Governo de Portugal, TanzWerkstatt
Produção Tânia Carvalho
Produção Executiva João Guimarães
Produção (até dez 14) Bomba Suicida
Coprodução O Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo)
Duração 45 min. s/ intervalo
Maiores de 6
Preço 5,00 eur / 3,50 eur c/d

Quando Tânia cria, em 2008, "De mim não posso fugir, paciência!", introduz um novo interesse, tocar piano, também propondo a música como uma coreografia de movimentos mínimos, nas mãos, e mais amplos, no corpo, e muito variáveis, no som. Por ocasião da estreia, era assim que Tânia escrevia sobre a peça:

"Sempre que inicio o trabalho numa nova composição para dança, aproprio-me dos elementos interiores que consigo reunir a partir do mundo que me rodeia, e a partir deles começo a compor. Cada um de nós vê e sente de forma diversa os objetos à nossa volta. Do mesmo modo, sempre que estou envolvida numa composição, cujo fundamento são as minhas sensações e a minha imaginação, estou a criar uma distorção do mundo dirigida aos olhos e sentidos dos outros. É isso que considero ser o expressionismo. As coisas que acontecem em cada um de nós são de forma efetiva expressionismo, reconduzido no sentido do outro – forçamos uma distorção no mundo de acordo com o nosso modo particular de agir.

"Recentemente manifestou-se em mim um interesse especial pela dinâmica da relação entre dança e música. Para a minha última peça, comecei por ter lições de piano. Nela tento explorar os movimentos que um pianista deveria aprender de modo a interpretar a música. Interessa-me em particular o modo como a música não produz qualquer efeito se o pianista não estiver sintonizado com o sentido e o ritmo da coreografia. Isto significa que a música depende da precisão dos movimentos e do ritmo. Tocar um instrumento implica ser um bailarino.

"Quatro bailarinos e um pianista irão interpretar esta peça. A composição da peça desenrola-se como se os bailarinos reagissem aos gestos do pianista, isto é, ao som vindo do piano, assim como

aos momentos de silêncio. Tudo se passa como se tratassem de marionetas manipuladas pelo pianista. O pianista irá ele próprio reagir aos movimentos dos bailarinos, que irão por seu lado influenciar o pianista. E na medida em que nasce a partir dos movimentos do pianista, a música surgirá ela mesma como uma reação aos bailarinos realizada através do pianista (...)".

Há uma vida inteira, de reconhecimento internacional e um mundo de criações, que entretanto já atravessaram o corpo da Tânia e dos intérpretes que com ela têm trabalhado. Agora, quando recorda "De mim não posso fugir", inevitavelmente surgem-lhe outras referências, do seu próprio repertório, ao qual quem vê não pode fugir da memória que imprime na mente. Basta citar, a título de exemplo, duas obras de arte totais mais recentes, que são "Icosahedron" e "A Tecedura do Caos". Se há algo que permanece imutável em Tânia é a obsessão pelo pormenor.

"Em cada peça o processo é diferente. No 'De mim não posso fugir', eles têm uma frase completamente fixa, mas depois de muito bem decorada, têm espaço para interpretar. É como na 'Tecedura do Caos'. Fizemos uma frase todos iguais, fizemos durante muito tempo, com uma música que não tinha nada a ver com a atmosfera musical que depois usei. Repetimos, repetimos, repetimos ao som do Haendel, para lhe dar um tom romântico. Depois, tirei a música e pus a da tempestade do Ulrich Estreich. Nesse momento, eles já fizeram vezes sem conta uma forma que é a minha, comigo a ver os vídeos, identificar se os detalhes estão certos, se a mãozinha está mais para cima do que deve, com uma persistência e atenção ao mínimo detalhe. Mas essa opção não é só minha, eles chegavam a perguntar-me pormenores que ainda iam mais longe, que já eram demais. Só assim consigo chegar ao que quero. Eles ficaram com aquilo inscrito no corpo de tal maneira que mesmo que façam à maneira deles, está lá, e está um grupo coeso de pessoas a fazer uma frase." No "De mim..." há um jogo diferente de aprendizagem e transmissão das frases. E está lá essa dessincronia entre o movimento do corpo e o do pensamento. Essa tensão, confronto ou diálogo é geradora de uma emocionalidade que inevitavelmente se cola ao corpo, mesmo quando assume uma expressão aparentemente mais mecânica.

"Cada pessoa aprendeu uma frase original e sabe muito bem fazê-la, porque a repetiu muitas vezes, e depois ensinaram a sua frase aos outros. Já não sou eu quem transmite, é entre eles. E aprenderam numa velocidade que não corresponde à da música. Portanto, na versão final, o que fazem é a memória que têm do outro que viram fazer. A emoção fica lá porque, no fundo, os intérpretes estão numa luta entre o que a cabeça quer fazer e o que o corpo quer fazer. É uma das formas..."

This means that the music depends on the precision of the movements and the rhythm. Playing an instrument implies being a dancer.

"Four dancers and a pianist will perform this piece whose composition unfolds as if the dancers were reacting to the pianist's gestures, that is to say, to the sound coming from the piano as well as to the moments of silence. Everything occurs as if it were the pianist manipulating puppets. The pianist will also react to the movements coming from the dancers, who will then in turn influence the pianist. While the music is born of the musician's movements, it will emerge as a reaction to the dancers carried out via the piano."

There is an entire life – of international recognition and a world of creations – which have flowed from Tânia's body and from those of the performers that have worked with her. Now, when she recalls "De mim não posso fugir," other references inevitably appear from her own repertory, inescapable memories imprinted in the minds of the persons having seen her performances, with examples being two more recent total art works, "Icosahedron" and "A Tecedura do Caos" ("The Weaving of Chaos"). If there is anything which remains immutable about Tânia, it is her obsession with detail.

"For every piece the process is different. In 'De mim não posso fugir,' they have a completely fixed phrase and after they have memorized it very well they have the space to interpret. It's like in 'Tecedura do Caos.' We put together a phrase, all of us the same, and did it over and over quite a few times, with music that had nothing to do with the musical atmosphere that I later used. We repeated and repeated and repeated to the music of Handel, to give it a more romantic tone. Then I changed the music and put on Ulrich Estreich's storm piece. At that moment, they had done it countless times my way, with me watching the videos, identifying whether the details were right, if a hand was positioned higher than it should be, with a persistence and attention to the slightest detail. The decision was not only just mine, they also asked me about details and went further with it, but it was too much. That's how I'm able to get to where I want. They had that phrase inscribed into their bodies to such an extent that even if they did it in their own way, the phrase was still there. It was a cohesive group of people performing the phrase."

In "De mim…" there is a different game of learning and the transmission of phrases. There is also a dis-synchrony between the movement of the body and the movement of thought. This tension, confrontation, or dialogue generates an emotionality that inevitable sticks to the skin even when it assumes an apparently more mechanical expression.

"Each person learned an original phrase and knows very well how to execute it since it's been repeated so many times. Then they taught their phrase to the others. So it's not me anymore who is transmitting it, it's them. And they learned it at a speed that doesn't correspond to the music. So, in the final version, what they do is the memory they have from the other person that they saw perform it. The emotion remains because in the end the performers are in a struggle between what the head wants to do and what the body wants to do. It's one of the ways…"

DÉCIMO SEGUNDO MOVIMENTO

Reposicionar o virtuosismo.

Algo comum à maioria dos artistas é o facto de sustentarem a liberdade criativa em que o 'vale tudo' é um dado adquirido no profundo domínio da técnica e um aprofundamento do conhecimento teórico a vários níveis. Esta é já uma viragem relativamente a uma fase intermédia, que sucedeu à emergência da "nova dança" que surgiu na Europa nos anos 70 e 80 (em Portugal mais tarde, finais dos anos 80), na linha de tendência do cinema de autor ou da nova literatura. Nesse êxtase de tudo ser possível, por vezes confundia-se o desconhecimento com a crítica. Este aspeto, que implica muito trabalho, físico e teórico, é uma marca, com particular ênfase nas novas gerações, simplesmente porque o percurso de 30 anos como coreógrafo de Wim Vandekeybus e a quase tão extensa carreira de Russell Maliphant os situam num território distinto, não apenas geracional mas também no diálogo com diferentes tendências artísticas. Mesmo quando põem em causa o virtuosismo estéril, em geral são todos virtuosos. É neste aspeto que surge mais uma das questões marcantes, enunciadas por Lander e Jonas como "o reposicionar do virtuosismo".

"O desejo de reposicionar a ideia de virtuosismo é por ser algo muito estigmatizado na dança contemporânea, porque está vincado a uma estética muito específica, exclusivamente apoiado na forma." É Lander quem fala. "Para mim, muito do que vem da *performance art*, por exemplo o caso da Marina Abramovic, é muito virtuoso, mas ao nível do 'endurance', estar a gritar durante muito tempo ou ficar a bater contra um poste repetidamente... Temos ambos a ideia do espetáculo com o 'E' grande, gostamos de ter o coração a bater, ter a adrenalina. Dificilmente teríamos uma peça com uma estética ou atitude muito humanizada, realista." E Jonas segue o raciocínio. "Outro aspeto comum é gostarmos de ficção, gostamos de criar regras e exceções, propor um vocabulário, e subvertê-lo, desmontá-lo, jogar com ele."

São muito diversas as formas como o reposicionamento do virtuosismo surge em diferentes criadores. No caso de Luís, surge expresso nas peças que cria, nos desenhos meticulosos – aparentemente humanamente impossíveis – mas também na clara admiração que afirma ter por pessoas que têm uma relação de dedicação empenhada a desenvolver sempre mais aquilo a que se dedicam. É por esse motivo, e não meramente por relações de parentesco, que em "A Tundra", os quatro intérpretes – António Cabrita, Gonçalo Ferreira de Almeida, Luís Guerra e Luís Marrafa – coexistem com uma mulher mais velha, que para ele representa sabedoria, Alice Guerra, e que é a sua avó, e também utiliza em cena bordados de Carol Carvalho, irmã de Tânia Carvalho, cuja admiração Luís manifesta há muito.

"A minha avó representa um arquétipo de alguma coisa, de que o Jung falava, 'da mãe sábia, da feiticeira'. Essa ideia enraizou, consigo sentir esse lado de presença da sabedoria de uma anciã. Ela sempre me inspirou, porque é uma mulher muito tranquila, nunca a vi com raivas ou amarguras, uma pessoa muito bem resolvida e que agora, com a idade, está lindíssima, com o cabelo todo branco. Elas têm caraterísticas parecidas, na paciência, a virtude da indústria e do labor. Tem a ver com o admirar da arte artesanal, do muito trabalho que implica. No texto que escrevi sobre a peça, termino com uma afirmação de algum modo utópica: seria incrível se todos, em conjunto, nos deixássemos levar para lugares improváveis do inconsciente coletivo."

Cláudia Galhós

—

1 François Cusset, "French Theory: How Foucault, Derrida, Deleuze and Company Transformed the Intellectual Life in the United States"
2 Russell Maliphant, em "Russell Maliphant Company – Resource Pack 2016"
3 idem
4 Mais informação em "http://rolfing.org/"
5 Russell Maliphant, idem
6 Wim Vandekeybus, catálogo do programa "Bereft of a Blissful Union"
7 Jorge Luís Borges, "Este Ofício de Poeta", editorial teorema, Lisboa, 2002
8 Ver o texto de Jefta Van Dinther como testemunho de processo de pensamento em http://jeftavandinther.com/Kneeding-Text.html

Twelfth Movement.
Repositioning Virtuosity.

Something which the majority of artists have in common is the fact that they uphold a notion of creative freedom where 'anything goes' is taken for granted in the multi-layered domain of technique and is an expansion of theoretical knowledge on various levels. This is a turning point in relation to the intermediary phase which brought about the emergence of "new dance" which appeared in Europe in the 1970s and 1980s (reaching Portugal toward the end of the 1980s), and along the lines of 'art cinema' or 'new literature.' In the ecstatic ambiance of 'everything is possible,' a lack of appreciation was at times associated with criticism. This context, which implies its fair share of physical and theoretical work, is remarkable (especially for the younger generations) simply because the 30-year career of choreographer of Wim Vandekeybus and the nearly as long career of Russell Maliphant have earned them a unique standing, not only in terms of a generation gap but also with respect to their dialogue with other artistic trends. Even when they call sterile virtuosity into question, in general, they are all virtuosos. It is in this discussion that another important issue is brought up, one which Lander and Jonas call "repositioning virtuosity."

"The desire to reposition the idea of virtuosity suffers from stigmatization in contemporary dance because it is linked to a very specific aesthetic, supported exclusively in form," says Lander. "In my opinion, much of what comes from performance art, Marina Abramovic for example, is virtuoso but on the level of endurance, like screaming for minutes on end or repeatedly hitting your head against a post. We both share the idea of showmanship with a capital 'S', we both like feeling our heart beating and the pulse of adrenaline. It would be hard for us to have a piece with a very humanized and realistic aesthetic or attitude." Jonas follows his rationale: "Another common aspect is our appreciation of fiction. We like to create rules and exceptions, to propose a vocabulary and to subvert it, disassemble it and to play with it."

The ways in which different creators can reposition virtuosity are many. In the case of Luis, this is more than evident in the pieces that he creates and in his meticulous designs, apparently humanly impossible, and also in the clear admiration which he displays for people who are intensely committed to developing more than they have dedicated themselves to accomplish. This is why (and not for reasons of family relationships) that the four performers – António Cabrita, Gonçalo Ferreira de Almeida, Luís Guerra and Luís Marrafa – coexist with an older woman who for him represents wisdom, Alice Guerra, and who is his grandmother, and why they use on stage the embroidery work of Carol Carvalho, Tânia Carvalho's sister, the object of Luis' admiration for many years.

"My grandmother represents the archetype of that which Jung called 'the wise woman, the sorcerer.' This idea took root, I am able to feel that side of the presence of an older woman's wisdom. She has always inspired me because she is such a calm woman. I've never seen her furious or bitter. She's a very accomplished woman and now, in old age, she's quite lovely with her white hair and all. Both have similar characteristics, in terms of patience, the virtue of industry, and hard work. It has to do with admiring arts and crafts and the great work it implies. In the text which I wrote about the piece, I conclude with something of a utopian affirmation: it would be wonderful if we could all together let ourselves be taken away to the most improbable places of our collective unconsciousness."

Cláudia Galhós

—

1 François Cusset, "French Theory: How Foucault, Derrida, Deleuze and Company Transformed the Intellectual Life in the United States"
2 Russell Maliphant, in "Russell Maliphant Company – Resource Pack 2016"
3 Idem
4 For more information, visit "http://rolfing.org/"
5 Russell Maliphant, idem
6 Wim Vandekeybus, catalogue of the program "Bereft of a Blissful Union"
7 Jorge Luís Borges, "Este Ofício de Poeta", Editorial Teorema, Lisbon, 2002
8 See the text by Jefta Van Dinther, his perspective to the thought process, at http://jeftavandinther.com/Kneeding-Text.html

ATIVIDADES PARALELAS

MASTERCLASSES

—

Quinta 02, 11h00-13h00
CCVF / Sala de Ensaios
Masterclasse
com Russell Maliphant

Sexta 10, 18h30-20h30
CCVF / Sala de Ensaios
Masterclasse com Nuhacet Guerra (Ultima Vez / Wim Vandekeybus Company)

A edição deste ano do GUIdance apresenta no seu programa dois momentos de formação únicos: as masterclasses ministradas por Russell Maliphant e Nuhacet Guerra da Companhia Ultima Vez de Wim Vandekeybus. Sempre direcionadas para bailarinas/os e alunas/os de dança de nível avançado, estas ações permitem um contacto privilegiado com os métodos de trabalho de dois dos maiores importantes coreógrafos internacionais da dança contemporâneos. O festival continua, assim, a investir na formação altamente qualificada, como base fundamental para o desenvolvimento do talento no território onde se insere.
This year's edition of GUIdance will feature in its programming two special educational experiences: master classes taught by Russell Maliphant and by Nuhacet Guerra from Wim Vandekeybus' company Ultima Vez. Always geared to advanced level dancers and students of dance, these events offer a prime opportunity for contact with the working methods of two of the most prominent international choreographers in contemporary dance. The Festival thus continues to invest in the highest level of educational training as a fundamental basis for the development of talent in the field of the performing arts.

Público-alvo: Profissionais e alunos de dança nível avançado
No máximo de participantes: 20
Data limite de inscrição: 30 de janeiro (masterclasse com Russell Maliphant) e 06 de fevereiro (masterclasse com Nuhacet Guerra)
Preço: 5,00 eur [com direito a bilhete para o espetáculo do artista que orienta a masterclasse)

TALKS: CONVERSAS PÓS-ESPETÁCULO

—

Quinta 02
CCVF / Foyer do Grande Auditório
Conversa com Russell Maliphant

Quarta 08
PAC / Cafetaria
Conversa com Tânia Carvalho

Sábado 11
CCVF / Foyer do Grande Auditório
Conversa com Ultima Vez Company

Momentos de proximidade entre o público e os artistas são promovidos através de conversas informais que estimulam a troca de experiências entre as partes, após a realização dos espetáculos.
These are moments following the show when the audience and the performers can come together to have informal discussions that will promote the sharing of experiences for everyone.
—
Todas as idades
Entrada livre

DEBATE

—

Sábado 04, 16h00
PAC / Sala de Conferências
Autoria: O Outro a partir de Nós [parte 1]
Moderado por Cláudia Galhós

Sábado 11, 16h00
PAC / Sala de Conferências
Autoria: O Outro a partir de Nós [parte 2]
Moderado por Cláudia Galhós

A questão da autoria lançada sobre a mesa para suscitar discussões, vivências e outros nexos que possibilitem o regresso à arte de sonhar o que falta fazer: ou seja, o resgate de um futuro que nos escapa. Um tema instigador de debate que terá dois tempos e dois painéis diferentes dentro da janela do festival, mas moderados pela habitual cúmplice na função, a jornalista Cláudia Galhós.
The theme of authorship has been put on the table to spark discussions and evoke experiences and other connections which will allow for the return to the art of envisioning what there is still left to do, in other words, to go out to rescue a future that is escaping from us. This provocative topic for debate will surface on two occasions during the Festival and with two different panels, moderated by our usual accomplice for such endeavours, journalist Cláudia Galhós.
—
Todas as idades
Entrada livre

SESSÕES PARA ESCOLAS DO CONCELHO DE GUIMARÃES

—

"A Dança é um Estar Juntos"
por Cláudia Galhós

O que importa é ativar o corpo na sua relação consigo próprio, com os outros, com a História, e transportando muitas interrogações. Um corpo que, onde quer que estejamos, afirma que é possível sonhar e há vida para inventar. E o primeiro lugar de criação dessa possibilidade é o do corpo e do seu contexto.
Propõe-se uma espécie de aula-conferência sobre a história da dança contemporânea com a jornalista e crítica de dança Cláudia Galhós, onde se misturam olhares e processos da criação artística ao longo dos tempos.
What matters most is activating the body: in its relationship with itself, with others, and with history, and carrying along quite a bit of questioning. A body that wherever we may be declares that it is possible to dream and that there is life still to invent. And the first stage in creating such a possibility is with the body and its context.
A type of class/seminar will be offered by journalist and dance critic Cláudia Galhós in which the perspectives and processes of the creations of artists of the ages will be presented.

EMBAIXADORES DA DANÇA

—

Com Tânia Carvalho
e João dos Santos Martins

O GUIdance dedica, como já é habitual, algumas atividades paralelas às escolas. Com os embaixadores da dança, convidamos alguns coreógrafos a partilhar o seu percurso, a sua experiência de vida e visões artísticas em contexto de sala de aula. Uma visita depois devolvida pelos alunos para assistirem ao espetáculo do criador que com eles estabelece um sentido de partilha.
As is the custom, GUIdance once again dedicates some of its parallel activities to our local schools. With 'Ambassadors of the Dance' we have invited some choreographers to talk about their career path and to share their life experiences and artistic visions within the classroom context. The honour of the visit is returned by the students who afterwards will attend a show of the choreographer with whom they have already established a bond of shared experience.

MEETING POINT DO FESTIVAL

—

Sexta 03 e Sábado 04,
Sexta 10 e Sábado 11, 24h00
CCVF / Café Concerto
DJ Set

O ponto de convergência do festival é, uma vez mais, o Café Concerto do CCVF, animado por vários Dj's que estabelecem o ritmo para outras danças e formas de celebração social.
The meeting point of the Festival is once again the CCVF Café Concerto, where DJs will liven up the atmosphere with other rhythms to get the party into a more celebratory mood.
—
Maiores de 12
Entrada livre

Financiamento

Cofinanciamento

Parceiro oficial da Oficina/
Centro Cultural Vila Flor

Apoios

www.ccvf.pt
Avenida D. Afonso Henriques, 701
4810-431 Guimarães
Tel: 253 424 700
email: geral@ccvf.pt

Central de Informação | 2017