

06  
16  
FEV  
2020

FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA — GUIMARÃES

GUIDANCE  
GUIDANCE  
GUIDANCE  
GUIDANCE  
GUIDANCE  
GUIDANCE  
GUIDANCE  
GUIDANCE  
GUIDANCE

GUI—  
—DANCE

—10 ANOS



CENTRO CULTURAL  
VILA FLOR

CENTRO INTERNACIONAL  
DAS ARTES JOSÉ DE  
GUIMARÃES

## ASSINATURAS DO FESTIVAL

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

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

**PREÇOS COM DESCONTO (C/D)**  
Cartão Jovem, Menores de 30 anos e Estudantes  
Cartão Municipal de Idoso, Reformados e Maiores de 65 anos,  
Cartão Municipal das Pessoas com Deficiência, Deficientes e Acompanhante

Cartão Quadrilátero Cultural\_ desconto 50%

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

**SERVIÇO DE BABYSITTING**  
Centro Cultural Vila Flor  
Funcionamento em dias de espetáculo e durante o período de apresentação  
Dos 3 aos 9 anos  
1,00 eur

## MASTERCLASSES

**Sex 7 Fev, 18h00-20h00**  
CCVF  
**MASTERCLASS COM AKRAM KHAN COMPANY**

**Dom 16 Fev, 11h00-13h00**  
CCVF  
**MASTERCLASS COM COMPAGNIE MARIE CHOUINARD**

## DEBATES

**Sáb 8 Fev, 16h00**  
CIAJG  
**PENSAR, SENTIR, DANÇAR ESCRITAS DO MUNDO ONDE VIVEMOS PARTE I**  
COM VERA MANTERO, JONATHAN ULIEL SALDANHA, RUI TAVARES

**Sáb 15 Fev, 16h00**  
CIAJG  
**PENSAR, SENTIR, DANÇAR ESCRITAS DO MUNDO ONDE VIVEMOS PARTE II**  
COM NUNO CRESPO, MICKAËL DE OLIVEIRA, ALDARA BIZARRO

## TALKS: CONVERSAS PÓS-ESPETÁCULO

**Sáb 8 Fev**  
CCVF  
APÓS *OUTWITTING THE DEVIL*  
**TALK COM AKRAM KHAN COMPANY**

**Qua 12 Fev**  
CCVF  
APÓS *OS SERRENHOS DO CALDEIRÃO, EXERCÍCIOS EM ANTROPOLOGIA FICCIONAL*  
**TALK COM VERA MANTERO**

**Sáb 15 Fev**  
CCVF  
APÓS *THE RITE OF SPRING + HENRI MICHAUX: MOUVEMENTS*  
**TALK COM COMPAGNIE MARIE CHOUINARD**

**EMBAIXADORES DA DANÇA**

**TÂNIA CARVALHO**  
**SOFIA DIAS & VITOR RORIZ**

**ENSAIOS ABERTOS PARA ESCOLAS DE DANÇA**

**Qui 6 Fev, 21h30**  
CCVF  
**TÂNIA CARVALHO**  
**Onironauta**

**Sex 7 Fev, 21h30**  
CCVF  
**VERA MANTERO E JONATHAN ULIEL SALDANHA**  
**Esplendor e Dismorfia**  
[Estreia Nacional]

**Sáb 8 Fev, 18h30**  
CIAJG  
**JOANA CASTRO**  
**RITE OF DECAY**  
[Estreia Absoluta]

**Sáb 8 Fev, 21h30**  
CCVF  
**AKRAM KHAN COMPANY**  
**Outwitting the Devil**  
[Estreia Nacional]

**Qua 12 Fev, 21h30**  
CCVF  
**VERA MANTERO**  
**Os Serrenhos do Caldeirão, Exercícios em Antropologia Ficcional**

**Qui 13 Fev, 21h30**  
CCVF  
**MARLENE MONTEIRO FREITAS**  
**Bacantes – Prelúdio para uma Purga**

**Sex 14 Fev, 21h30**  
CCVF  
**SOFIA DIAS & VITOR RORIZ**  
**O que não acontece**

**Sáb 15 Fev, 16h00**  
CIAJG  
**FERNANDA FRAGATEIRO E ALDARA BIZARRO**  
**Caixa para Guardar o Vazio**

**Sáb 15 Fev, 18h30**  
CIAJG  
**ELIZABETE FRANCISCA**  
**Dias Contados**  
[Estreia Absoluta]

**Sáb 15 Fev, 21h30**  
CCVF  
**COMPAGNIE MARIE CHOUINARD**  
**The Rite of Spring + HENRI MICHAUX: MOUVEMENTS**  
[Estreia Nacional]

**Dom 16 Fev, 16h00**  
CCVF  
**NAÏF PRODUCTION**  
**Des gestes blancs**  
[Estreia Nacional]

ESPETÁCULO PARA FAMÍLIAS



***Dança (Dance) is a feminine word.***

**GUIDance is now in 2 digits as it celebrates a strong legacy that has emerged over the last decade in Guimarães, that has progressively established itself as a hub for artistic creation. For this edition we have convened a group of strong women and 3 men aligned with them.**

This 10th edition marks the return of some important choreographers who have produced key moments in the history of GUIDance and others who will now make their mark for the first time. This predominantly female cast intentionally places the role of women at the heart of artistic creation and attention, reinforced by the presence of men who further accentuate this quality.

The various sensibilities at play in the programme lead us to an idea of construction of time that evades any linear interpretation, and seeks to establish links that result from a multifragmented and multidimensional formation. If we want to look through a sharper lens, we propose to inhabit the world of the dream (unconscious imagination) and its variants, on the basis of the ballast of women's lives. And then we reach another place from there.

This programme doesn't just try to make sense, it aims to make itself felt, to make people think and above all make us live in a zone that is open to other solutions, because the world cannot run aground on past decisions that no longer apply to the current context.

Through the inexhaustible creative force of women, we will link the festival's history to the history of Portuguese contemporary dance (including the Ballet Gulbenkian) to set everything on a new starting point.

So where are we going?

To this place of vital energy, where we imagine that there was a great flash of light a few moments before creation of the play of all plays: "The Rite of Spring."

May this GUIDance be as powerful as the flash of that preceding moment...

Rui Torrinha

**Dança, é uma palavra no feminino.**

**O GUIDance chega aos 2 dígitos e celebra um forte legado emergido ao longo da última década na cidade de Guimarães, que se tem vindo gradualmente a converter em pólis da criação. Um acontecimento para o qual convocamos um grupo de mulheres fortes e 3 homens alinhados com elas.**

Promovemos, nesta edição dos 10 anos, o regresso de algumas importantes coreógrafas que assinaram momentos fundamentais na história do GUIDance e outras que chegam, pela primeira vez, para deixar a sua marca. Este movimento feminino do elenco, coloca intencionalmente o papel da mulher no centro da criação e das atenções, reforçado pela presença de homens que acentuam ainda mais essa qualidade.

As várias sensibilidades em jogo no programa, remetem-nos para uma ideia de construção de tempo que escapa a uma interpretação linear, procurando estabelecer nexos que resultam de uma formação multifragmentada e multidimensional. E se quisermos olhar por uma lente mais apurada, a proposta é que habitemos o domínio do sonho (imaginação do inconsciente) e suas variantes, a partir de um lastro de vida no feminino. E a partir daí chegar a um outro lugar.

Mais do que fazer sentido, o que este programa pretende é fazer-se sentir, fazer pensar e sobretudo fazer-nos viver em zona aberta a outras soluções, porque o mundo não pode encaixar no passado de decisões que já não funcionam no contexto atual.

Através da inesgotável força criativa da mulher, ligaremos a história do festival à história da dança contemporânea portuguesa (inclusive ao Ballet Gulbenkian) para deixar tudo num novo ponto de partida.

E para onde nos dirigimos, então?

Para esse lugar de energia vital, onde se imagina ter havido um grande clarão de luz momentos antes da origem da criação da peça de todas as peças: "A Sagração da Primavera".

Que este GUIDance seja pois tão poderoso quanto o clarão do momento antes...

Rui Torrinha

## A dança na era da vulnerabilidade técnica e humana

Texto de Cláudia Galhós

# Pluralidade e feminino

## Plurality and feminine

### Dance in the age of technical and human vulnerability

Text by Cláudia Galhós

## Preâmbulo: Dez anos de GUIDance

Feminino e pluralidade são duas palavras que definem a edição de 2020 do GUIDance. Depois de uma edição que provou a ligação de confiança entre a dança e o público de Guimarães, com um GUIDance 2019 maioritariamente constituído de estreias absolutas de criadores portugueses, 2020 faz-se de reforço e aprofundamento, no alcance de uma maioria que reafirma um compromisso de Rui Torrinha, diretor artístico do festival, de resgatar a diversidade. Diversidade na articulação entre novos criadores e presenças consagradas: de Joana Castro e o seu "RITE OF DECAY" ou Elizabete Francisca e o seu "Dias Contados", passando pela apresentação dessa peça maior de Marlene Monteiro Freitas, que é "Bacantes", e a nova criação de Tânia Carvalho, "Onironauta". Na edição dos dez anos, regressa Akram Khan, com "Outwitting the Devil" (a peça inaugural do vocabulário de Akram Khan, "Kaash", de 2002, foi apresentada no GUIDance de 2016) e a estreia no GUIDance da canadiana Marie Chouinard com duas peças particularmente significativas do seu repertório: "A Sagração da Primavera" (peça de 1993, que remontou para o extinto Ballet Gulbenkian em 2003, num ato inédito em que se estreia na transmissão de uma obra sua para uma outra companhia) e "HENRI MICHAUX: MOUVEMENTS" (2011). Na encruzilhada dialogante entre dança, palavra, som e imagem, a dupla Sofia Dias e Vitor Roriz apresentam "O que não acontece", retomando uma relação com o festival, por onde passaram em 2012, "Um gesto que não passa de uma ameaça". A artista em destaque é Vera Mantero, em dupla presença ao nível de espetáculos: o solo "Os Serrenhos do Caldeirão" e "Esplendor e Dismorfia". Para além das conversas e do programa de visita às escolas, o GUIDance reafirma a programação alargada a todas as idades, com a apresentação da icónica peça "Caixa para Guardar o Vazio" de Fernanda Fragateiro e Aldara Bizarro e o duo para um homem e uma criança (para pai e filho) da Naïf Production com "Des Gestes Blancs". O feminino afirma a sua presença com a maioria das criações de autoria no feminino e/ou com temas que também abordam a questão do género como expressam uma pluralidade a vários níveis, também nos recursos e estilos artísticos, e num balanço feliz entre a arte que interpela o mundo de que faz parte, ao mesmo tempo que afirma a sua autoridade quanto às possibilidades poéticas e o poder da abstração nos tempos que vivemos.

### Foreword:

#### Ten years of GUIDance

Feminine and plurality are two words that define the 2020 edition of GUIDance. After the 2019 edition, that primarily consisted of world premieres by Portuguese choreographers, and confirmed the profound spirit of trust between dance and local audiences in Guimarães, GUIDance 2020 is reinforced and extended. It has reached an age that reaffirms Rui Torrinha's commitment, as the festival's artistic director, to redeem diversity. Diversity in terms of articulation between new and established talents: such as Joana Castro who brings "RITE OF DECAY" or Elizabete Francisca and her "Dias Contados" (Borrowed Time), and also including Marlene Monteiro Freitas' outstanding work, "Bacchantes", a

world premiere of a new work by Tânia Carvalho, "Onironaut". In this year's historic tenth edition, Akram Khan returns with "Outwitting the Devil" (Akram Khan's maiden play "Kaash" (2002) was presented at GUIDance 2016), complemented by the first time that the Canadian Marie Chouinard takes part in GUIDance, bringing two particularly significant works from her repertoire: "The Rite of Spring" (1993, which dates back to the now defunct Ballet Gulbenkian in 2003, in an unprecedented act in which she debuted with the transfer of her work to another company) and "HENRI MICHAUX: MOUVEMENTS" (2011). Working at the crossroads between dance, word, sound and image, Sofia Dias and Vitor Roriz present "What doesn't happen", resuming their relationship with the festival, where in 2012 they staged "A gesture that is no more than a threat". The featured artist is Vera Mantero, who

will present two works: the solo "The Highlanders of Caldeirão, exercises in fictional anthropology" and "Splendour and Dysmorphia". In addition to the conversations and the programme of school visits, GUIDance reaffirms its extended programme for all age groups, with presentation of Fernanda Fragateiro and Aldara Bizarro's iconic play "Save the Void" and the duo "Des Gestes Blancs", for a man and child (father and son), by Naïf Production. The feminine is affirmed since most of the works are by women and / or involve themes that also address the issue of gender, since they express plurality at several levels, also in terms of artistic resources and styles, and striking a happy balance between art that challenges the world in which it forms part, while affirming its authority over poetic possibilities and the power of abstraction in the contemporary era.

# As ruínas por vir

Recordo-me de ler sobre alguém que, já neste século XXI, repetia que nas ruínas por vir, com a certeza de que virão, quando nos encontrarmos outra vez nas cavernas, à luz do fogo, não iremos ler histórias uns aos outros; iremos recitar poesia uns aos outros. Não recordo o autor. Mas lembro-me de pensar sobre esse regresso à caverna e de como, hoje, quando ainda supostamente dominamos uma linguagem e ainda vivemos em estruturas pensadas e construídas para habitarmos, estamos de tal forma a perder a prática da escuta das histórias que ainda se contam, que no regresso às cavernas talvez já nem sejamos capazes de usar palavras, esquecidos até da poesia. A prática débil do exercício da compreensão do outro, o falhanço da linguagem, é uma realidade tão presente quanto a emergência climática, a crise da habitação, dos refugiados... Será sempre tarde demais para reinventar uma linguagem para partilharmos. Mas para isso precisamos de fazer um esforço para nos escutarmos e compreendermos. E o pensamento abstrato joga aqui um papel fundamental. Assim como a memória, para nos lembrarmos dos tempos em que a compressão se fazia por outros recursos. A questão dos limites da linguagem não é de hoje, mas talvez esteja na altura de refletirmos um pouco profundamente sobre o assunto. E quem sabe recuperar algo do que já começamos a esquecer.

De certo modo, esta visão do futuro, que representa tamanho recuo humano, não pode ser desprezada tendo em conta os sintomas que o mundo nos apresenta na atualidade. A dança também fala disto. A dança, por si, enquanto linguagem artística, há muito que instala no corpo a problematização da sua capacidade expressiva, ora explorando as fraturas e falências da comunicação, articulando-se num emaranhado de gestos e palavras, de mitos e realidades mais mundanas, de cânticos e silêncios, ora ultrapassando os seus constrangimentos e limites, revelando a elasticidade do seu poder de criar significado através da imaginação de corpos outros, diferentes da norma. Esta é uma perspetiva possível para olhar para o programa do GUIDance 2020.

No caso de Vera Mantero, coreógrafa em destaque nesta edição, trata-se de uma ideia expandida da dança. No caso de Sofia Dias e Vítor Roriz há como que uma enunciação da “falência da linguagem”. No caso de Joana Castro é sobre uma visão da morte em “RITE OF DECAY”, que alia o luto pessoal a um momento que estamos a viver enquanto humanos em comunidade. A morte “enquanto transformação e superação, no perceber para onde vamos”. Ou talvez seja algo tão elementar como pensar onde vamos viver, quando ter casa se torna cada vez mais um luxo e um bem escasso... de que fala Elizabete Francisca, em “Dias Contados”...

## The ruins to come

I remember reading a text by an author, written in the 21st century, which referred to the “ruins to come”, with the certainty that they will indeed come, and stated that we will return to living in caves, and instead of reading stories to each other in the firelight, we will recite poetry. I don’t remember the author’s name. But I remember thinking about this idea that we will start living in caves again, and how today, when we are still supposed to master a language and live in structures that are designed and built for us to live inside them, are losing the habit of listening to stories, that are still being told. When we return to the caves we may not even be able to use words, even the forgotten words of poetry. Our debile attempts to understand one another, the failure of language, is just as significant as the climate emergency, the housing crisis, the refugee crisis ... It will always be too late

to reinvent a language to be shared. But to achieve that we would have to make an effort to listen to, and understand, each other. Abstract thinking plays a key role in this regard. Like memory, recalling the time when compression was achieved by other resources. The question of the limits of language is not a purely modern concern. But perhaps we should now reflect a little about this subject. And maybe recover something we have started to forget.

In a way, this vision of the future, which represents such a major retreat for humanity, cannot be neglected, in view of the symptoms that we see in the world today. Dance also addresses this issue. As an artistic language, dance has long addressed the issue of the body’s expressive capacity, sometimes exploring the fractures and failures of communication, articulating itself through a tangle of gestures and words, of more mundane myths and realities, of chants and silences, sometimes surpassing the body’s

constraints and limits, revealing the elasticity of its power to create meaning through the imagination of non-conventional bodies. This is one way of looking at the programme of GUIDance 2020.

Vera Mantero, this year’s featured choreographer, offers an expanded idea of dance. Sofia Dias and Vítor Roriz, explore a kind of “failure of language”. Joana Castro delves into a vision of death in “RITE OF DECAY”, combining a sense of personal mourning with the epoch that we are jointly experiencing as human beings. Death “as transformation and overcoming, noting where we are going”. Or maybe this involves something as elementary as thinking about where we are going to live, when having a home is increasingly a luxury, and a scarce asset ... as referred to in Elizabete Francisca’s “Dias Contados” (Borrowed Time).

# O modo como o mundo está a acontecer

Sofia Dias e Vítor Roriz desenvolvem uma profunda investigação sobre a palavra, a voz, o som, o gesto e o movimento, num exercício de exploração minucioso das relações possíveis entre todos, jogando com temporalidades diferentes, repetições, interrupções, hesitações... Em 2012 passaram pelo GUIDance, onde apresentaram “Um gesto que não passa de uma ameaça”. Este ano apresentam “O que não acontece”, peça de 2018, criada e interpretada pelos dois, que tem tanto do seu universo de referência quanto cria colisões e abre fissuras relativamente ao seu próprio mundo artístico, fundado num pensamento vivido pelo corpo, em movimento e som, que questiona o poder da linguagem e a comunicação. É a propósito deste dueto que Vítor sublinha a fundamental importância do pensamento abstrato, assim como da dança abstrata.

“A poesia, a filosofia são fundamentais também pelo modo como nos incitam à ação, porque não ficam apenas num plano de desfrute estético. A poesia é hiper-exigente no modo como nos põe a relacionar com a realidade - exige uma ginástica física e mental para conseguirmos encontrar o nosso caminho por entre a oscilação e desequilíbrio. A abstração é, talvez, atualmente, uma das figuras de estilo mais importantes que temos. A nossa relação com a ideia abstrata de uma falta de liberdade no futuro, ou a nossa relação com a ideia abstrata da possibilidade da democracia cair, não é mais complexa do que ver corpos num movimento abstrato em cena. Se tivermos esta ginástica mental de ver este movimento, conseguimos retirar daí substância para a nossa existência e repensar o nosso futuro.”

Este é também um diálogo muito próximo dos tempos que vivemos e dessa proximidade do regresso às cavernas. Joana Castro, que estreia no GUIDance, “THE RITE OF DECAY”, situa a dança que faz nesse lugar de profunda ligação e pensamento sobre a vida, na relação com uma sociedade que impõe formas de ser e que formata a individualidade. Talvez por isso, ressurgam em diferentes reencarnações e configurações ideias de destruição, distopia, ou de reconstrução sobre a destruição.

Akram Khan regressa ao GUIDance com a sua mais recente criação de grupo, “Outwitting the Devil”. A peça surge na sequência das últimas criações de Khan, em que reflete em palco os males da vida atual. Também ali se pressente a proximidade das ruínas. No solo “Xenos”, o último de noite inteira em que dança (2018), dá voz a esse acontecimento que a História tem silenciado, dos muitos soldados indianos arrastados para a I Guerra Mundial pelo Império Britânico que os colonizou. Em “Outwitting the Devil” constrói um bailado de dimensão mitológica, onde foi ao passado para tentar vislumbrar o que está para vir, interrogando:

## The way that the world is happening

Sofia Dias and Vítor Roriz pursue an in-depth investigation into words, voices, sounds, gestures and movements, in an exercise of careful exploration of the possible relationships between all these elements, while playing with different time frames, repetitions, interruptions, hesitations ... They participated in GUIDance in 2012, where they presented “A gesture that is no more than a threat”. This year they are presenting “What Doesn’t Happen” (2018), created and performed by them, which reflects their personal universe of references while creating collisions and cracks within their own artistic world, founded on a thought experienced by the body, in motion and sound, which questions the power of language and communication. In relation to this duet, Vítor

underlines the fundamental importance of abstract thinking as well as abstract dance:

“Poetry and philosophy also play a fundamental role in the way that they incite us to take action, because they don’t solely occupy a plane of aesthetic enjoyment. Poetry is extremely demanding in the way that it makes us relate to reality – it requires tremendous physical and mental dexterity to find a way through its oscillations and imbalances. Abstraction is perhaps one of the most important figures of style we have today. Our relationship with the abstract idea of the absence of freedom in the future, or our relationship with the abstract idea of the possibility of the end of democracy, is no more complex than seeing bodies in an abstract movement on the stage. If we have sufficient mental dexterity to see this movement, we can draw substantial conclusions from our existence and rethink our future.”

This is also a dialogue that is very close to the modern era and the fact that we are close to returning to the caves. Joana Castro, who will debut “THE RITE OF DECAY” in GUIDance, situates her dance within this place of deep connection and thinking about life, in relation to a society that imposes certain ways of being and shapes individuality. Perhaps this is why ideas of destruction, dystopia, or reconstruction over destruction reappear in various different reincarnations and configurations.

Akram Khan is returning to GUIDance with his latest group work, “Outwitting the Devil”. The play follows his recent works, that reflect on the evils of modern-day life on the stage. We once again sense the proximity of ruins. The solo, “Xenos”, his most recent performance in which he danced all night (2018), gives voice to an event that has been silenced by history, in which many Indian soldiers were dragged into World War I by the colonial British Empire. In “Outwitting

onde errámos? Khan prossegue na missão de fazer ouvir vozes silenciadas ou vozes cujo relato da grande história apagou, muito por causa da imposição de uma única perspetiva, “a do homem branco ocidental”, segundo o próprio.

A biografia de Akram Khan coloca-o num lugar privilegiado de empatia com a realidade de quem vive nas margens, fora desse centro que o Ocidente normalmente simboliza. Khan é inglês, filho de pais do Bangladesh. Exemplo disto é a história que contou à AnOther Magazine sobre a descoberta de uma nova versão sobre o pai do famoso escritor francês Alexandre Dumas, em que a narrativa original de “O Conde de Monte Cristo” teria um herói negro.

O pai de Dumas, o general Thomas-Alexandre Dumas era mestiço, filho de um nobre francês e uma africana escravizada numa plantação no Haiti. O escritor admirava a história do pai, que lutou na Revolução Francesa e que era tão respeitado que chegou a ser considerado uma ameaça a Napoleão e foi, por isso, preso. É sobre ele que escreve no “Conde de Monte Cristo”. Em 2012, a biografia “The Black Count” de Tom Reiss repõe a verdade sobre a ficção que a História construiu. Ali também se fica a saber que Alexandre Dumas censurou a sua obra, por achar que o mundo não estava pronto para um herói negro.

the Devil” Khan constructs a mythological ballet, in which he travels to the past to try to glimpse the future, asking: where did we go wrong? Khan pursues the mission of providing a platform for silenced voices, or voices whose account of great history has been erased, largely because of the imposition of a single perspective, which he suggests is “that of the Western white male”.

Akram Khan’s biography places him in a privileged place of empathy with the reality of those who live on the margins, outside the centre that is normally symbolised by the West. Khan is English, born to Bangladeshi parents. An example of his vision is found in the story he told to AnOther Magazine about the discovery of a new version of the father of the famous French writer, Alexandre Dumas, in which

the original narrative of “The Count of Monte Cristo” was based on a black hero.

Dumas’ father, General Thomas-Alexandre Dumas, was of mixed race – he was the son of a French noblewoman and an African slave, born on a plantation in Haiti. The writer admired the story of his father, who fought in the French Revolution and was so respected that he was considered to be a threat to Napoleon and was arrested. He writes about him in the “Count of Monte Cristo”. Tom Reiss’s biography “The Black Count” (2012) restores the truth about the fiction that has been constructed by History. The book also reveals that Alexandre Dumas censured his own work, because he thought that the world wasn’t ready for a black hero.



# VERA MANTERO

QUA 12 FEV | 21H30  
CCVF / PEQUENO AUDITÓRIO

## Os Serrenhos do Caldeirão, Exercícios em Antropologia Ficcional



© Inês da Cruz

Conceção e interpretação  
Vera Mantero  
Desenho de luz  
Hugo Coelho  
Captura de imagens e  
elaboração de guião para  
o vídeo Vera Mantero  
Montagem vídeo  
Hugo Coelho  
Excertos vídeo da  
Filmografia Completa de  
Michel Giacometti Salir  
(Serra do Caldeirão),  
Cava da Manta (Coimbra),  
Dornelas (Coimbra),

Teixoso (Covilhã),  
Manhouce (Viseu),  
Córdova de S. Pedro  
Paus (Viseu) e  
Portimão (Algarve)  
Excertos de textos de  
Antonin Artaud,  
Eduardo Viveiros de Castro,  
Jacques Prévert e  
Vera Mantero  
Residências Artísticas  
Centro de Experimentação  
Artística - Lugar Comum/  
Fábrica da Pólvora de  
Barcarena/Câmara

Municipal de Oeiras e  
DeVIR/CAPA/Faro  
Coprodução DeVIR/CAPA  
Produção  
O Rumo do Fumo  
Agradecimento  
Editora Tradisom  
Este projeto foi uma  
encomenda dos Encontros  
do DeVIR da DeVIR/CAPA  
O Rumo do Fumo é uma  
estrutura financiada por  
República Portuguesa -  
Cultura | Direção Geral  
das Artes

**Maiores de 6**  
70 min.  
7,50 eur /  
5,00 eur c/d

## O Homem- -Árvore

Vera Mantero está em palco, com um tronco de árvore sobre os ombros. À sua frente está uma estante de música com um texto que lê, um texto sobre o qual anda às voltas há muitos anos: “O Homem-Árvore” de Antonin Artaud. Este é um momento da deliciosa e delicada peça “Os Serrenhos do Caldeirão...”, estreada em 2012, e que repõe neste GUIDANCE 2020.

Artaud é um autor recorrente na obra de Vera, assim como muitas das interrogações que revisita nesta peça. O que resta desse homem, que ela tanto tem procurado, “sem função nem órgãos, que justifique a sua humanidade”? – citando “o homem-árvore” de Artaud; ou na variante de “homem-planta”, citando Viveiros de Castro também na mesma peça, que “por ser planta possui uma lógica superior, um entendimento superior do funcionamento das coisas”?

Viveiros de Castro fala há muito da importância de estudar o saber indígena, dos povos autóctones – tomando a Amazônia como caso paradigmático – podendo encontrar aí o passaporte para a sobrevivência das sociedades do mundo moderno [artigo “Uma figura de humano pode estar ocultando uma afetação-jaguar”, publicado na revista Multitudes]. Ali, revolta-se contra a lógica dominante de tudo o que é entendido como constituído de valor por servir um qualquer “desenvolvimento sustentável”. Entende Viveiros de Castro essa visão do “desenvolvimento sustentável” como – seja relativo à Amazônia como a qualquer outra região do planeta – “uma instrumentalização hipócrita da nossa relação com esses povos, fruto de uma atitude utilitarista e etnocêntrica, que parece só admitir o direito à existência dos outros se estes servirem a algo para nós”.

É algures por aqui também que todo o programa artístico de Vera se compõe e que em “Os Serrenhos do Caldeirão...” ganha a expressão concreta, no construir e reconstruir uma paisagem que faz a noção de valor se constituir de outros referentes, não instrumentalizáveis, e que tendemos a esquecer, dos povos que possuem uma sabedoria de ligação entre corpo e espírito, entre quotidiano e arte. A história que conta, entre o real e o imaginado, é a de um povo, os Serrenhos, habitantes da Serra do Caldeirão, no Algarve. Regressar àquele lugar, é entrar nas ruínas, como diz Vera às tantas na peça: “naquelas ruínas não se ouvia nenhum ruído, nenhum suspiro, nenhum chamamento, nenhuma súplica, nenhuma interrogação, nenhuma exclamação”.

Quão longe estamos desse tempo em que o homem era uma árvore? Citando Artaud, que seria neste caso o mesmo que citar Vera Mantero: “já pouco resta do que somos verdadeiramente e do que queremos verdadeiramente”. O mundo de Vera Mantero está cheio de outras vozes e de outras sensibilidades. De escritores, poetas, filósofos, músicos, ativistas, artistas visuais. É pleno de um constante alerta para a fundamental importância da religião, à natureza, aos outros, a um delicado despertar dos sentidos. Nos “Os Serrenhos do Caldeirão...”, essa peça documental-ficcional, onde o relato dos factos está impregnado de “mentiras”, há cânticos que se escutam – Vera também canta – a acompanhar o labor do quotidiano ligado à terra, a lembrar-nos dessa outra forma de ser pleno, na proximidade com a natureza, com os animais, com os vegetais, com a terra. Também ali há mar, mesmo se não o vemos, mas isso já faz parte da ficção...

A qualidade quase nua da peça, rudimentar nos recursos cénicos, contida nos artificios, lembra-nos de uma possibilidade de ser em comunhão que encontramos no que já existiu. Ao mesmo tempo, Vera comprova, em cena, que a arte também ganha ao expressar um estar junto. Um estar junto que passa por desenhar variações, que propõe ao espetador de ginastar a imaginação em declinações tão simples quanto podem ser essas formulações poéticas que o corpo e o tronco de árvore desenham em palco e ela descreve nas palavras, ou nessa desconcertante procura da literalidade que apenas resulta na amplificação da poesia, como a leitura do “homem-árvore” com uma árvore ao ombro... Em “Os Serrenhos do Caldeirão...” tudo é simultaneamente concreto e abstrato, verdade e ficção, passado e futuro. O princípio vem de longe e faz parte da identidade artística e pessoal e de quem Vera é, como a descrição de Artaud, citando Herberto Helder: “tinha as correntes da terra



© Inês da Cruz

## The Tree-Man

Vera Mantero appears on stage with a tree trunk placed over her shoulders. In front of her there is a music stand with a well-known text that she reads out loud - Antonin Artaud's "The Tree Man." This is one moment in her delicate and delicious work, "The Highlanders of Caldeirão, exercises in fictional anthropology", that had its premiere in 2012, and returns to GUIDance in 2020.

Vera's frequently makes reference to Artaud in her work, and often explores the questions she revisits in this play. What is left of this man she has sought so keenly, "who has no function or organs, to justify his humanity"? - quoting Artaud's "The Tree Man"; or in the variant of the "plant-man", citing Viveiros de Castro, also in the same work, that "given that it's a plant, does it have a superior logic, a superior understanding of how things work"?

Viveiros de Castro has talked for many years about the importance of studying indigenous knowledge, that of indigenous peoples - taking the Amazon as a paradigmatic case - which may offer the passport for the survival of contemporary societies [article "A human figure may be hiding an affection-jaguar", published in the journal, Multitudes]. He challenges the prevailing logic in which everything is understood as constituting value in function of whether it serves any form of "sustainable development". Viveiros de Castro considers that this view of "sustainable development" - in relation to the Amazon, or any other region of the planet - is "a hypocritical instrumentalisation of our relationship with these peoples, fruit of a utilitarian and ethnocentric attitude that only seems to admit the right to the existence of others if they can offer us some utility."

Vera's entire artistic programme is also linked to this idea. In "The Highlanders of Caldeirão..." it gains concrete expression in the construction and reconstruction of a landscape that makes the notion of value constitute other non-instrumentalisable referents, that we tend to forget, related to people who have a wisdom of connection between body and spirit, between everyday life and art. The story that she tells, between reality and imagination, is that of a people, the Highlanders, the inhabitants of the Serra do Caldeirão, in the Algarve. To return to this place means entering the ruins, as Vera often remarks in the play: "In those ruins there was no noise, no sigh, no call, no clamouring, no questioning, no exclamation."

How far removed are we from this bygone age, when man was a tree? Quoting Artaud, which in this case is equivalent to quoting Vera Mantero: "There is little left of what we truly are and what we truly want." Vera Mantero's world is filled with other voices and sensibilities. From writers, poets, philosophers, musicians, activists, visual artists. She is aware of the fundamental importance of religion, of nature, of others, of a delicate awakening of the senses. In the "The Highlanders of Caldeirão..." , this documentary-fictional work, where the telling of facts is impregnated with "lies", there are songs that are heard - Vera also sings - accompanying the daily work of the earth, reminding us of this other type of fullness, close to nature, animals, vegetables, the earth. There is also the sea, even if we don't see it, but this is already part of the fiction...

The stripped down appearance of the work, rudimentary in terms of the elements of set design incorporated within the artifice, reminds us of a possibility of being in communion, wherein we will rediscover that which has already existed. At the same time, Vera proves, on stage, that art gains force by expressing the sense of being together. A sense of "being together" which traces variations, which proposes to the spectator to Imagine various declinations which can be as simple as the poetic formulations that the body and tree trunk trace on stage and which she describes in words, or in

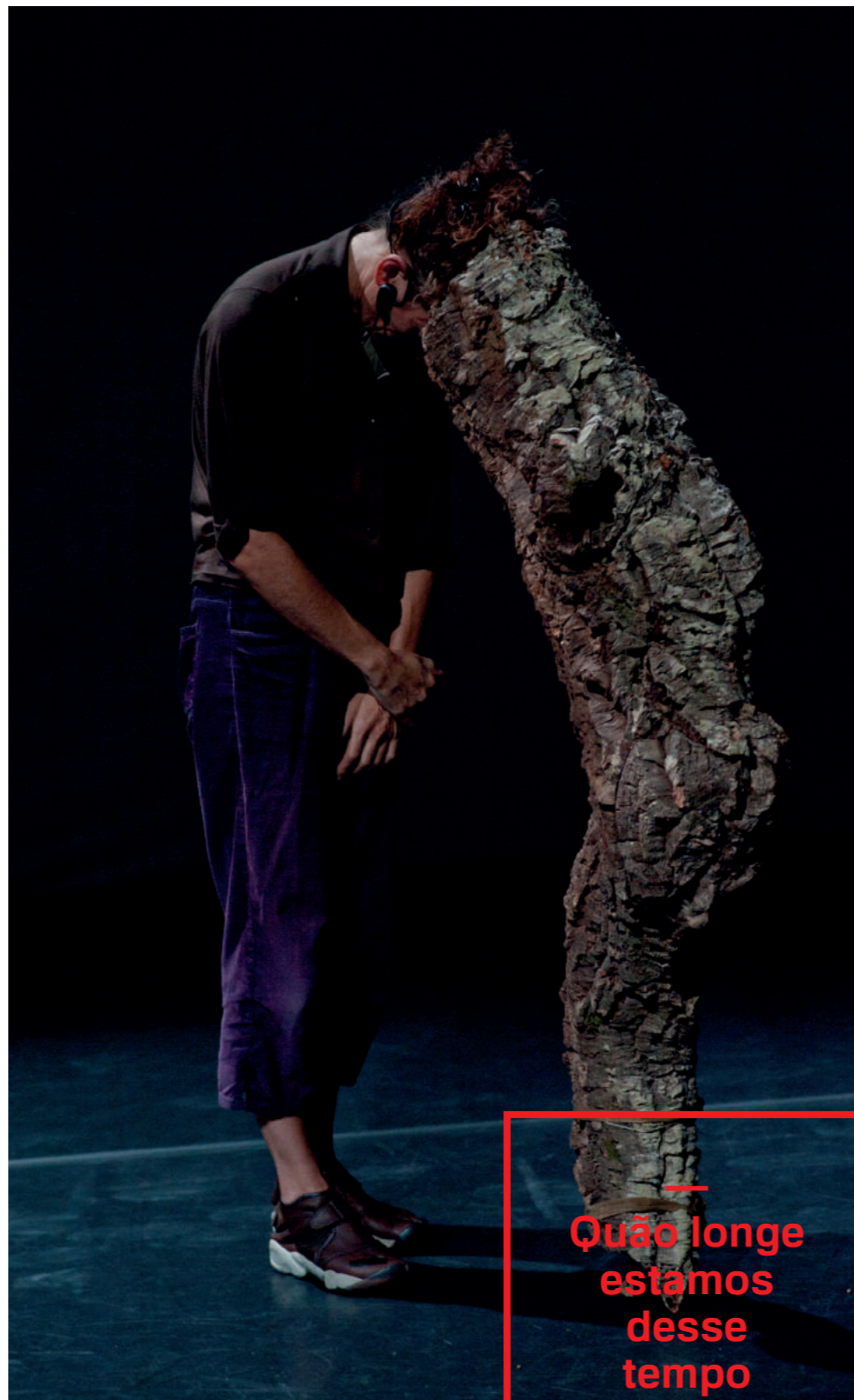
this disconcerting search for literality, which only results in the amplification of poetry, such as reading Artaud's book, the "tree-man", holding a tree on her shoulder ... In "The Highlanders of Caldeirão..." everything is simultaneously concrete and abstract, truth and fiction, past and future. The principle comes from afar and is part of the artistic and personal identity, wherein Vera, like Artaud's description, to cite Herberto Helder: "had the currents of the earth linked to the currents of the poem."

We also listen to Vera as she cites Artaud about this tree man, "We are the 50 poems" or "men without intrinsic pain" or "the magical life of the collapsed human-being". "The Highlanders of Caldeirão..." says Vera, "is a work that is a lot about itself, and has to do with a human being who wanted it to exist. Once again looking at things that we once had and which can be enriching for the people we are today."

Considering two works shown in GUIDance - "The Highlanders of Caldeirão..." and "Splendour and Dismorphia" - we can undertake an exercise in signs of recurrences that shape Vera's world. In a very different way, they are filled with landscapes and also soundscapes, of collections of sounds and words, ancestral chants and reformulations of these sound entities, through recombination of existing materials. Creation meets the idea of post-production in the sense that Nicolas Bourriaud talks about in the book "Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World".

There is an entire new logic of time that is called into play for the creation of a work of art, in which the "traditional distinction between production and consumption, creation and copy, ready-made and original work has been abolished. [Artists] no longer deal with a 'raw material'. For them, it is a matter of making a form out of raw material, working with current objects in the cultural market, i.e. objects which already have a 'form' given by others. Therefore concepts of originality (being at the origin of ...) and even of creation (making something from nothing) disappear in this new cultural landscape, marked by the twin figures of the DJ and the programmer, whose tasks are to select objects and insert them into pre-defined contexts." The personalities of the two artists in question - Jonathan Ulriel Saldanha and Vera Mantero - are highly significant for "Splendour and Dismorphia", given that they span very different territories and in Jonathan's case, include a deep identity with music, with a band, releasing albums and an element of exploration component also by recombining pre-existing, experimental sounds and materials.

This expansion of the possibilities of sound, which is manifested in very different ways in the two works, in particular and more authoritatively in the music of "Splendour and Dismorphia", also serves the uses, practices and possibilities of the body, and relational configurations, as different bodies interact with each other - for example Vera and the tree trunk in "The Highlanders of Caldeirão..." or the muscled facts that camouflage and reconfigure the human figure in "Splendour and Dismorphia". These exercises in poetic debauchery also challenge the idea of the landscape. In "The Highlanders of Caldeirão..." there is a natural landscape from which the human presence emerges almost through absence, dissociation, distancing. But in Vera's plays, and in "Splendour and Dismorphia" in particular, the body is often the landscape. The body is a complex ecosystem activated in its multiple manifestations. In "The Highlanders of Caldeirão..." it is the countryside, it is mountainous. Even though it is located in the Algarve, it is in the hinterland. It is austere, beautiful in its scarcity and silence. In "Splendour and Dismorphia" the landscape is deserted but urban, it is the body as an entity and landscape as the product of a society in which we live. It is shapeless, in another formulation of the grotesque, because a physical, muscular, organic origin can still be discerned within it, which is still from the human being who, even if almost unrecognizable, still lives there.



Quão longe  
estamos  
desse  
tempo  
em que o  
homem  
era uma  
árvore?

ligadas às correntes do poema”.

É também citando Artaud que lhe escutamos, sobre esse homem-árvore, “Nós somos os 50 poemas” ou “homens sem dor própria” ou ainda “a vida mágica do ser humano caiu”. “Os Serrenhos do Caldeirão...”, diz Vera, “é uma peça que se diz muito a si própria, mas tem a ver com um ser humano que gostava que existisse. Voltar a olhar para coisas que já tivemos e que podem ser enriquecedoras para quem somos hoje”.

Por via de duas peças apresentadas no GUIDance - “Os Serrenhos do Caldeirão...” e “Esplendor e Dismorfia” - podemos fazer um exercício de sinais de recorrências que informam o mundo de Vera. De modo muito diverso, são peças plenas de paisagens, paisagens também sonoras, de recolha de sons e palavras, cânticos ancestrais e reformulações dessas entidades sonoras por via de uma recombinação de materiais já existentes. A criação encontra-se com a ideia de pós-produção no sentido de que fala Nicolas Bourriaud no livro “Pós-produção - a cultura como ecrã: como a arte reprograma o mundo”.

Há toda uma nova lógica do tempo que é convocada para a criação da obra de arte, em que já se aboliu a “distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, ready-made e obra original. Já não lidam com uma ‘matéria-prima’. Para eles [artistas], trata-se de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais no mercado cultural, isto é, já possuem uma ‘forma’ dada por outrem. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural, marcada pelas figuras gémeas do DJ e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos”. Não deixa de ser significativo aqui a própria personalidade de ambos, Jonathan Ulriel Saldanha e Vera Mantero, para “Esplendor e Dismorfia”, que se movem por territórios muitos distintos e que, no caso de Jonathan, inclui uma identidade aprofundada na música, com banda, edição de discos e com uma componente de exploração da composição também por via da recombinação de materiais e sons pré-existentes e sempre experimental.

Esse expandir das possibilidades do som que se manifesta presente de modos muito diversos nas duas peças, em particular e de modo mais autoral na música em “Esplendor e Dismorfia”, serve também para os usos, práticas e possibilidades do corpo, as configurações relacionais como diferentes corpos se colocam em interação - Vera e o tronco em “Os Serrenhos do Caldeirão...” ou os fatos musculados que camuflam e reconfiguram a figura humana em “Esplendor e Dismorfia” por exemplo. Estes exercícios de libertinagem poética também desafiam a ideia da paisagem. Em “Os Serrenhos do Caldeirão...” é paisagem natural de que a presença humana surge quase pela ausência, dissociação, distanciamento. Mas o corpo é muitas vezes, nas peças de Vera e em “Esplendor e Dismorfia” em particular, paisagem. O corpo é, ele próprio, um ecossistema complexo que é ativado nas suas múltiplas manifestações. Em “Os Serrenhos do Caldeirão...” é campo, é serra, apesar de ser Algarve, é interior, é austero, é belo na sua escassez e silêncio. Em “Esplendor e Dismorfia” é deserto mas é urbano, é o corpo como entidade e paisagem como produto de uma sociedade em que vivemos, é disforme numa outra formulação do grotesco, porque nele continua a ser perceptível uma origem física, muscular, orgânica, que é ainda do humano que, mesmo que quase irreconhecível, ainda ali habita.

# VERA MANTERO E JONATHAN ULIEL SALDANHA

SEX 7 FEV | 21H30  
CCVF / PEQUENO AUDITÓRIO  
**Esplendor e Dismorfia**

Conceção e interpretação  
Vera Mantero e  
Jonathan Ulriel Saldanha  
Cenário, figurinos e adereços  
Vera Mantero e  
Jonathan Ulriel Saldanha  
Execução de máscara  
Aldina Jesus  
Desenho de luz Leticia  
Skrycky  
Banda sonora  
Jonathan Ulriel Saldanha  
Voz Vera Mantero  
Textos Paisagem.com  
Argonauta de Heiner Müller;

Excertos de *Le monstre  
dans l'Art occidental* de  
Gilbert Lascault. © édition  
Klincksieck, Paris (2004)  
Imagens de  
Joos van Craesbeeck e Erbe,  
Pooley: USDA, ARS, EMU  
Produção  
O Rumo do Fumo  
Coprodução  
SACD, Festival d'Avignon e  
Centro Cultural Vila Flor -  
Encomenda de SACD -  
Festival d'Avignon

Agradecimentos  
André Guedes,  
Catarina Miranda,  
Miguel Pereira e  
Tiago Barbosa.  
O Rumo do Fumo é  
financiado pela República  
Portuguesa | Cultura |  
Direção-Geral das Artes

Maiores de 6  
40 min. aprox.  
7,50 eur /  
5,00 eur c/d



© Jonathan Ulriel Saldanha

## Práticas de mons- trificação

O encontro entre Vera Mantero e Jonathan Ulriel é fruto do acaso, talvez de um acaso parecido com o de John Cage aparecer, como um vírus imponderado, no arquivo da coleção de materiais – fotos, vídeos, textos e sons – que Vera foi guardando na pasta referente à recolha feita para “Os Serrenhos do Caldeirão...”. Ela já tinha ouvido falar dele, e cruzaram-se num mesmo festival, DañsFabrik Festival, em Brest (França) em 2018, onde os dois apresentaram as suas obras. O interesse pelo trabalho de Jonathan já vinha de antes, dessa personalidade multidisciplinar, que anda pela performance, as artes visuais e a música, em cada lugar com uma mesma eloquência, por vezes quase apocalíptica. Viu um concerto dos The Macumbas, um dos projetos musicais de Jonathan, na ZDB (Lisboa) a que se rendeu. Quando Avignon convidou Vera a criar uma peça para o contexto do Vive le Sujet!, pareceu-lhe a oportunidade ideal para se conhecerem.

“Esplendor e Dismorfia” é uma obra criada e interpretada pelos dois, de real encontro colaborativo. “A única ideia com que cheguei”, diz Vera, “foi no sentido de responder à circunstância de que o Vive le Sujet! é apresentado ao ar livre e é um programa composto por duas peças, uma logo a seguir à outra, pelo que não havia tempo para mudanças de um espetáculo para o outro, e não podíamos ter sequer cenário. Para além disso, não há trabalho de luz, porque a apresentação é com a luz do dia. Havia estas condicionantes, e a ideia que tive foi: se não podemos ter cenário, podemos talvez carregar o cenário às costas. E se temos de carregar, talvez possamos estar cobertos pelo cenário”, explica Vera. Daí aquela camada de músculos de ar meio esponjoso que lhes disforma a fisionomia e que ganha simultaneamente um significado relativo à conceção de corpo mas também à de cenário.

A obra foi-se criando numa troca. Jonathan pegou nessa ideia e sugeriu que pudessem ficcionar ter sido invadidos por um fungo, que os transforma. Foi por aí que chegaram a uma ideia de monstros, invasores, e a metamorfose do corpo. Para a pesquisa, Vera regressou a peças antigas, “Sob” (1993) e “Para enfatiadas e profundas tristezas” (1994), onde já pesquisara monstros. No programa da peça “Para enfatiadas e profundas tristezas” citava Jean Dubuffet: “face a face com os nossos mais profundos mecanismos, que nos aparece como

uma revelação apaixonante e que deita uma luz sobre o nosso próprio ser e sobre o mundo, que nos leva a ver as coisas que nos rodeiam com outros olhos que não são os habituais”.

A recorrente interrogação da possibilidade da dança surgia a par de uma ideia de monstro que permitia interrogar sobre “a necessidade de olharmos em nós para aquilo que normalmente não gostamos de ver/dizer, o que há de obscuro em nós, de feio mesmo. E outras questões, como a imensidade, a impossibilidade, o desvio”. São questões antigas que recorrem no trabalho de Vera, já ali enunciadas, como essa da “necessidade vital para os seres humanos, para a sua sobrevivência psíquica, de uma desordem que se alterne à ordem, de sujidade no meio daquilo que aparentemente parece limpo. O medo de nos sujarmos/desordenarmos impede-nos o acesso à intensidade”.

Uma das referências fundamentais para “Sob” foi o livro “O Monstro na Arte Ocidental”, de Gilbert Lascaul, em particular uma lista onde ele descreve todas as formas possíveis que o monstro toma na arte ocidental, que para a Vera mais “parece um livro de receitas para fazer monstros”. A lista surge novamente em “Esplendor e Dismorfia”, por sugestão de Jonathan o que, a princípio, Vera não concordou: “Era estranho, porque o uso que tinha dado era de um texto-ferramenta. Gravámos o texto e, de repente, quando o ouço, gostei de tal forma que achei que tinha de abrir a peça”. Foi isso que aconteceu.

Ainda há pouco tempo, Vera Mantero voltou a um lugar que lhe é muito estranhamente familiar, às alturas desse ser-pessoa-pássaro, diferente e tão próximo desse já mencionado homem-árvore, que é em “Comer o Coração” criado originalmente para a representação portuguesa da Bienal de Artes de São Paulo, em 2004, em conjunto com Rui Chafes, habitando o alto da escultura-estrutura de ferro por ele criada. Era já um outro ser, com a pele transformada pelo traço livre do desenho à mão de Chafes, que nessa subtil tatuagem temporária operava uma outra transformação sobre o corpo. Voz e movimento soltos no constrangimento físico. Lá em cima, Vera estava presa, o orgânico dos seus membros como que agrilhoados ao metal e, no entanto, vista de baixo, parecia tão livre nesse mundo distante. “Comer o Coração” teve nova reincarnação no ano passado, com “Comer o Coração em cena” (que passou também por Guimarães) e também passeando-se por paisagens mais naturais, com o “Comer o Coração nas árvores”.

### Monstrification practises

The encounter between Vera Mantero and Jonathan Ulriel is a matter of chance, perhaps akin to that of John Cage appearing, like a weightless virus, in the collection of materials - photos, videos, texts and sounds - that Vera has stored in her archive, referring to the collection she assembled for “The Highlanders of Caldeirão...”. She had already heard of him, and they met at the same festival - the DañsFabrik Festival, in Brest (France) in 2018, where they both presented their works. Her interest in Jonathan’s work is older, and was motivated by his multidisciplinary personality, that explores performance, the visual arts, and music, each with the same eloquence, sometimes almost apocalyptic. She saw a concert of “The Macumbas”, one of Jonathan’s musical projects, at ZDB (Lisbon) and was amazed by it. When the Avignon Festival invited Vera to create a work for the theme of “Vive le Sujet!”, it seemed to be the perfect opportunity to meet.

“Splendour and Dismorphia” is a work created and interpreted by both artists, the result of a genuine collaborative meeting. “The only idea I came up with,” explains Vera, “was to respond to the fact that Vive le Sujet! is presented in the open air and is comprised by two plays, one after the other, so there was no time to move from one to the other, and we could not even have a set. There is also no lighting design because the play is presented in broad daylight. These were the constraints, so I had the idea: if we can’t have scenery, we can perhaps carry the scenery with us. And if we have to carry things, perhaps we could be covered by the scenery”. That was the reason for the layer of

half-spongy air muscles that deforms the dancers’ physiognomy and which simultaneously acquires meaning in relation to the conception of the body, and also to that of scenery.

The work was created through a process of exchange. Jonathan took this idea and suggested that it was possible to imagine that they were invaded by a fungus that transformed them. That’s how they came up with the idea of monsters, invaders, and metamorphosis of the body. During her research, Vera returned to one of her earliest plays, “Sob, para enfatiadas e profundas tristezas” (“Ascend, towards bored and profound sadness”) (1994), in which she had already researched monsters. In the programme for this play, she quoted Jean Dubuffet: “face to face with our deepest mechanisms, which appear to us like a passionate revelation and shed light on our own being and the world, which makes us see the things around us with other, different eyes.”

The recurrent questioning of the possibility of dance arose alongside an idea of a monster that made it possible to question “the need to look within us for that which we normally don’t like to see or say, obscure elements within us, ugly elements. And other issues, such as immensity, impossibility, deviance”. These are recurring questions in Vera’s work, already stated therein, as the “vital need felt by human beings, to ensure their psychic survival, of a sense of disorder that alternates with order, of filth in the midst of what seems apparently clean. The fear of getting dirty or cluttered prevents us from achieving intensity”.

One of the key references for “Sob” (Ascend) was Gilbert Lascaul’s book “The Monster in Western

Art,” in particular a list in which he describes all the possible forms of the monster in Western art, which for Vera “looks like a recipe book to make monsters.” The list appears again in “Splendour and Dismorphia,” at Jonathan’s suggestion, although at first Vera didn’t agree with him: “It was strange, because he used it as a tool-text. We recorded the text and suddenly, when I heard it, I liked it so much that I thought it had to be used at the start of the work”. And that’s exactly what happened.

Vera Mantero recently returned to a place that is very strangely familiar to her, similar to this creature-bird-person, which is different and yet has much in common with the tree-man - in “Eating the Heart” originally created for the Portuguese representation in the São Paulo Arts Biennial, in 2004, in which she performed together with Rui Chafes - inhabiting the top part of an iron sculpture-structure he had created. It was already another being, its skin transformed by Chafes’ hand drawing, that in this subtle, temporary tattoo operated another transformation of her body. Voice and movement released in physical embarrassment. In the upper part of the installation, Vera was trapped, the organic structure of her limbs seemed to be fettered to the iron sculpture, and yet, as we looked up at her, she seemed so free in this distant world. “Eating the Heart” had a new reincarnation in 2019, with “Eating the Heart on the stage” (which was also performed in Guimarães) and also included a version that moved through more natural landscapes: “Eating the Heart in the Trees”.

# Ser peessoa e ser dança

Estas variações expandidas da possibilidade de ser e de ser dança, encontram a raiz no início, antes mesmo da primeira criação – “Ponto de Interrogação”, de 1987, no Ballet Gulbenkian. Desde criança que Vera estuda uma dança que, relativamente cedo, já adulta, percebe que não lhe chega. A pesquisa leva-a a procurar dominar e explorar uma outra vertente do corpo, que agora formula assim: entre ser pessoa e ser dança. Foi em Nova Iorque, quando estudou no Lee Strasberg Studio.

“Naquelas aulas de teatro reparei que estávamos a trabalhar ao nível físico, mas num sentido do meu ser pessoa. O Lee Strasberg levava aquilo para a personagem, o que não me interessa. A mim interessa-me treinar ser pessoa, treinar coisas desse ser pessoa. Ao fazer isso, apercebi-me a diferença que introduzem estas coisas que não treino, que não pratico na dança. Apercebo-me que o que estava a fazer está ausente da dança, mexe com sensações e sentimentos, intencionalidades. É um manipular estados e emoções, mas também trabalhar percepções. O ‘mítico’ primeiro exercício do Strasberg é sentir que estás a mexer numa caneca mas não tens a caneca. Ao mesmo tempo, era importante passar duas horas a relaxar e deixar que os sentimentos se manifestem, que chores e rias. Duas horas sentada numa cadeira a passar por níveis de consciência distintos, por diferentes estados de espírito e de emoção. Também foi importante esse trabalho da alma, do espírito, uma ginástica das emoções e da mente. Nunca tinha feito nada disso na dança. Perceber isso foi determinante. Significou perceber que na dança só treino o corpo, não treino esta coisa da pessoa, mesmo que esse corpo da dança tenha um lado expressivo. Comecei então a treinar o juntar estes dois lados, que não podem estar separados. Interessava-me a ginástica da alma, a ginástica do espírito, uma espécie de oficina da pessoa.”

Vera já foi pássaro aprisionado no ar que, paradoxalmente, vive uma liberdade de espírito e de expressão, no alto de uma torre de ferro, que ampara o seu corpo em canto e dança, num lugar de solidão, ausência, frieza e muita ternura e poesia. Em “Esplendor e Dismorfia” é, com Jonathan, quase monstro caído ao chão. Ainda assim, novamente paradoxalmente, ainda voa, preso numa disformidade que o encobre e o transforma mas onde permanece visível o humano. Esse grotesco contém ainda assim possibilidades, uma delas é a de habitar um lugar com poucos referentes tão fora e tão dentro do mundo, que em si mesmo, no corpo, constitui uma paisagem complexa, ao ponto de quase parecer marioneta de si mesma, por entre fios externos, órgãos fora do lugar, que ligam membros e os articulam a partir de uma mecânica interior misteriosa. “São humanos por um lado potentes, supostamente, cheios de músculo, mas ao mesmo tempo embrutecidos por isso mesmo.”

## Being a person and being dance

Mantero's expanded variations on the possibility of being and of being dance are found in the very outset of her career, even before her first work - “Question Mark” that was performed in 1987 in the Ballet Gulbenkian. As a child, Vera studied a form of dance that she soon realised, as a young adult, was not sufficiently satisfying for her. Her research led her to try to dominate and explore another aspect of the body, halfway between being a person and being dance. This happened when she was studying at the Lee Strasberg Studio in New York.

“In those drama classes I noticed that we were working on a physical level, but in a sense of my being a person. Lee Strasberg linked that to the character, but that doesn't interest me. I'm interested in training to be a person, to train things related to being a person. In so doing I realised the difference that is introduced in the work by these things that I don't

train, that I don't practice, in dance. I realised that what I was doing is absent from the dance, it stirs up sensations, feelings and intentionalities. It manipulates states and emotions, and also modifies our perceptions. Strasberg's 'mythical' first exercise is to feel that you are moving a mug even though you don't have the mug. At the same time, it was important to spend two hours relaxing and releasing our feelings, crying and laughing. Two hours sitting in a chair going through different levels of consciousness, different moods and emotions. This work of the soul and spirit was also important - a gymnastic of the emotions and the mind. I had never done any of these things in dance. It was crucial to reach this conclusion. It meant realising that I normally only train the body in dance, I don't train this person-thing, even though this dance body has an expressive side. So I began to train both sides, which are in fact inseparable. I was interested in the gymnastics of the soul, gymnastics of the spirit, a kind of workshop of the person.”

Vera was once a bird, trapped in the air who paradoxically lived a freedom of mind and expression, on the top of an iron tower, which supported her dancing/singing body, in a place of solitude, absence, coldness and great tenderness and poetry. In “Splendour and Dismorphia”, performed with Jonathan, she is almost a fallen monster. Yet, again paradoxically, she still flies, trapped in a deformity that covers her and transforms her but where the human remains visible. This grotesque still harbours possibilities, one of which is to inhabit a place with few referents, within and beyond the world, that in itself, in the body, constitutes a complex landscape, to the point of almost looking like a puppet of itself, between external wires, misplaced organs that bind limbs together and articulate them from mysterious inner mechanics. “They are potent humans, supposedly very muscular, but at the same time rendered brutish for this very reason.”

# ELIZABETE FRANCISCA

SÁB 15 FEV | 18H30  
CIAJG / BLACK BOX

Dias Contados

Direção artística  
Elizabete Francisca  
Cocriação e  
interpretação  
Elizabete Francisca,  
Vânia Rovisco  
Apoio à criação/  
Investigação  
Kino Sousa  
Composição musical  
e sonoplastia  
João Bento

Cenografia  
Vasco Costa  
Texto  
Eduardo Brito, com  
Elizabete Francisca,  
Vânia Rovisco e  
Kino Sousa  
Desenho de luz  
Zeca Iglésias  
Figurinos  
Santos-Supico

Produção  
O Rumo do Fumo  
Coprodução  
Teatro Nacional  
D. Maria II,  
Centro Cultural  
Vila Flor e  
Cineteatro  
Louletano  
Apoio  
Fundação GDA

Maiores de 6  
90 min.  
7,50 eur /  
5,00 eur ctd



# Crise da habitação ou a arte da desobe- diência e insurreição

A nova criação de Elizabete Francisca, “Dias Contados”, parte de uma realidade muito concreta, a crise da habitação, que a bailarina e coreógrafa enfrentou na sua história pessoal: recebeu no correio da casa que arrendava em Lisboa uma carta de despejo. A pressão da especulação imobiliária desestabilizou-lhe os dias. A solicitação para desenhar um projeto de dança, pela mesma altura, levou-a a decidir tratar a questão na proposta performativa. Não havia como escapar-lhe. Mas surgiu-lhe outra interrogação: “qual é o alcance de uma peça destas, tratando este assunto por via da arte?”

Uma situação destas gera uma questão estrutural, diz Elizabete. “Coloca problemas a nível económico. Sabemos quanto custa viver na cidade, o que faz com que subitamente uma pessoa tenha de mudar a vida toda, o que faz, onde faz, tenha de ir viver para outro sítio. Desestabiliza a todos os níveis a organização da vida, na esfera do quotidiano, em termos profissionais e afetivos. Por outro lado, em Portugal, o direito à habitação é um direito constitucional, e não está a ser respeitado. Portugal tem 2% de habitação social, enquanto em outros países da Europa há um mínimo de 10%. A peça surge daí e de, nessa altura, ter pedido ajuda à Habita, à Stop Despejos, e os ter conhecido. Comecei a ajudar pessoas que estavam em risco de despejo”. Foi este ativismo que lhe permitiu prosseguir o desenvolvimento do projeto artístico. Ou seja, a intervenção direta ativista liberta-a para se sentir confortável numa abordagem artística, que pode ir à abstração, despoletada por esta crise, que também é uma questão pessoal.

“A minha consciência está apaziguada porque estou a agir na prática, estou por exemplo a organizar manifestações. Uma coisa ajuda à outra. Encontro nesta peça um lugar diferente para comunicar, outra maneira de falar sobre isto, sem ser pedagógica, sem ter que dar ferramentas concretas para as pessoas lidarem com este drama. Há uma urgente necessidade de dar ferramentas às pessoas para poderem lidar com estas situações, e este é um dos maiores problemas, o facto de serem facilmente enganadas.”

—  
**A reivindicação deste estatuto emancipatório da dança como arte é comum às obras apresentadas no GUIDance**  
 ...  
 —

**Housing crisis or the art of disobedience and insurrection**

Elizabeth Francisca's new work, "Dias Contados" (Borrowed Time), is part of a very concrete reality - the housing crisis - which the dancer/choreographer had to confront in her personal life. She received a letter from the post office evicting her from her home in Lisbon. The pressure of real estate speculation destabilised her life. At the same time she received a request to develop a dance project. This inspired her to address this issue in her performance proposal. She felt she had no alternative. But another question arose: "What is the scope of such a work, which deals with this subject through art?"

This situation raises a structural issue, she says: "It poses economic problems. We know how much it costs to live in the city, which may mean that someone suddenly has to change their entire life, what they do, where they do it, forcing them to live somewhere else. It is destabilising at every level of daily life, in both professional and emotional terms. On the other hand, in Portugal, the right to housing is a constitutional right, and this right isn't being respected. Portugal has 2% social housing units, while the minimum in other European countries is 10%. This work derives from this context. At that time, since I asked for help

"Dias Contados" não tem nada que seja literalmente percebido como peça documental. No momento em que a conversa acontece, Elizabeth ainda tem cerca de 3 meses até estreiar. Muito está ainda por decidir, mas já é certo que o dispositivo cénico desafia qualquer tentativa de classificação da proposta num género artístico fechado. Há movimento, há dança, há texto (de Eduardo Brito, mas se vai ser ouvido em cena ou se vai ser disponibilizado num guião entregue ao público é ainda uma dúvida por altura da conversa), há música (que está a ser concebida por João Bento, a partir da ideia da construção de uma sinfonia clássica com sons de obras e da cidade) e há uma conceção de um objeto cénico móvel gigante, pensado para ter 9 metros por 9, feito de alumínio, transpondo para cena uma matéria presente em construções e obras, que pode ser reconfigurado em diferentes módulos, usos e significados, que muda espaço e cria espaço (da autoria de Vasco Costa). A pesquisa em redor deste objeto anda à volta da sua multi-significação: "cria barreira, cria espaço, cria corredor, é violento também, pode ser agressivo para o público, a luz a refletir sobre ele pode encadear os espetadores...".

À partida, a ideia era ter todos os elementos autónomos – o texto, o vídeo, a música. O princípio é que cada um é elemento criativo, com o mesmo valor que a dança, e gerado por artistas. A dinâmica de criação passa assim por cada um dos criativos apropriar-se do tema, fazer proposta a Elizabeth e Vânia Rovisco e daqui resultar uma montagem de todos os elementos, o que comumente se entende como a dramaturgia do espetáculo.

from Habita, Stop Despejos, and met the people who work there, I started helping people who risked being evicted". This activism enabled her to continue to develop her artistic project. In other words, her direct activist intervention allowed her to feel comfortable in her artistic approach, which may even explore abstraction, triggered by the housing crisis, which is also a personal issue.

"I have a clear conscience because I'm intervening in a practical way, for example by organising demonstrations. One thing feeds the other. This work offered me a different place to communicate, another way to talk about the issue, without being pedagogical, without having to give people concrete tools to deal with this drama. There is an urgent need to give people tools to deal with these situations, and this is one of the biggest problems - they can easily be deceived."

"Dias Contados" (Borrowed Time) includes nothing that can be literally perceived as a documentary work. When we talked with Elizabeth she still has about 3 months before the premiere. Much remains to be decided, but it is already certain that the set design will challenge any attempt to classify her work within a single artistic genre. The work involves movement, dance, text (written by Eduardo Brito, but Elizabeth hasn't yet decided

whether it will be spoken on stage, or will be made available in a script distributed to the audience). There will also be music, which is being composed by João Bento, based on the idea of building a classical symphony with the sounds of building works and the city). A giant 9x9 m moving aluminium prop is also being designed, transposing to the stage a material that is found in constructions and building works, which can be reconfigured into different modules, uses and meanings, and which changes and creates space (designed by Vasco Costa). Elizabeth's research into this object explores its multiple meaning: "it creates a barrier, space, and a corridor. It is also violent. It can be aggressive to the audience, the light reflecting on it can dazzle viewers..."

At first, the idea was to ensure that all the elements were autonomous - the text, video and music. The basic principle is that each is a separate creative element, with the same value as dance, generated by the artists. The dynamic of the creative process requires each person involved in the project to appropriate the theme, and make a proposal to Elizabeth and Vânia Rovisco. This will then lead to a montage of all the elements, which are commonly understood to constitute the dramaturgy of the performance.

## Ver-sentir-lembrar

Se a proposta artística de Elizabeth Francisca escapa de categorizações – situa-se entre a dança, a fotografia, a instalação visual e sonora, as artes visuais e o ensaio – ela é impulsionada por uma motivação potente: parte do real, das cidades de hoje em profunda transformação (e tomando o caso de Lisboa como emblemático), que revelam a precariedade do suporte à vida humana, fomentando movimentos de exclusão e de marginalização. Para a criação da obra, Elizabeth debruçou-se sobre fotografias, canções, que fazem a história de movimentos de sublevação e são testemunhas potentes de resistência e reação das populações.

O diagnóstico perturbador dos tempos em que vivemos, de que dá conta na peça, não é para imobilizar ou desmobilizar, é pelo contrário para despertar os sentidos, nessa combinação de "ver-sentir-lembrar", ainda que o ato desejante criador se queira libertar de qualquer constrangimento mais panfletário ou pedagógico.

Um dos materiais inspiradores para a pesquisa foi o catálogo da exposição "Soulèvements" (Jeu de Paume, Paris, de 2016), comissariada por Georges Didi-Huberman. A exposição surgiu enquadrada com o statement da convicção de que os museus e instituições culturais do século XXI não se podem desinteressar dos desafios sociais e políticos de que fazem parte. Este sintoma está também presente nas artes performativas, mas de um modo específico no que diz respeito à forma como a própria Elizabeth Francisca o problematiza. Ou seja, mesmo que profundamente comprometida com o seu contexto social e político, ou que possa suscitar leituras a esse nível, precisa de liberdade artística e tem uma existência autónoma. A reivindicação deste estatuto emancipatório da dança como arte é comum às obras apresentadas no GUIDance, por mais que ative questões do real e se relacione com as problemáticas que constituem a nossa contemporaneidade.

Elizabeth trabalha entre o concreto e o abstrato. Há no início um regresso ao real, de onde parte, para depois soltar a imaginação. Esta coleção de materiais de inspiração inclui canções – "United States" de Laurie Anderson ou do GAC (Grupo de Ação Cultural- Vozes na Luta) – textos de Ailton Krenak e do Comité Invisível (dos livros "Crise e Insurreição", 2007, e "Aos Nossos Amigos", 2014). Desses pontos de partida consta uma coleção de imagens, retiradas da cidade hoje e de arquivo, principalmente constantes do catálogo da exposição já aqui referida, "Soulèvements" de Georges Didi-Huberman (editada pela Gallimard em 2016), e que se inscrevem nas temáticas desenvolvidas na mostra de Paris, onde se incluem "representação dos povos e as suas sublevações", "dos gestos e dos coros", "poderes versus poder, desejos", "insurreições e criações".

Está tudo nos "Dias Contados", segundo Elizabeth Francisca: "Cada vez mais apercebemo-nos que nos interessa falar de como é que isto afeta cada pessoa. É uma questão estrutural. As pessoas estão a perder estrutura e a ideia do gesto de força e de insurreição é fundamental. Existe uma desistência muito grande. Não é tanto por uma apatia ou passividade mas é porque há uma grande desinformação. Conta-se uma história que não é verdadeira, dá-se uma imagem da realidade e muito facilmente essa torna-se aquela que figura como imaginário político. Nós estamos a tentar descolonizar a imaginação política, de certa maneira, e mostrar um ato de resistência, de força, que não é panfletária mas é uma não desistência. A dança que estamos a fazer tem muito disto. Não quero uma peça racional, ou muito explicativa. É mais ir pela afetividade, ou pela empatia, de uma sensação. Acho que estamos a criar densidades e intensidades com as matérias."

### See-feel-remember

Elizabeth Francisca's artistic proposal defies categorisation - it lies between dance, photography, visual and sound installation, the visual arts and rehearsals. But it is driven by a powerful motivation: part of the reality, of today's cities which are undergoing profound transformations (taking the case of Lisbon as an emblematic example), which reveal the precarious nature of support systems for human existence, thereby fostering movements of exclusion and marginalisation. In order to create the work, Elizabeth focused on photographs and songs, associated to the history of popular uprisings that are potent witnesses of people's resistance and reaction.

The disturbing diagnosis of the current epoch, which she explores in her work, is not intended to paralyse or demobilize people, but rather to awaken their senses, in this combination of "seeing-feeling-remembering", even if the creative desire aims to surpass any pamphleteering or pedagogical constraint.

One of the inspiring materials for her research was the catalogue of the exhibition, "Soulèvements/Uprisings" (Jeu de Paume, Paris, 2016), curated by Georges Didi-Huberman. The exhibition was framed by the conviction that 21st century museums and

cultural institutions cannot ignore the social and political challenges around them. This symptom is also present in the performing arts, but Elizabeth addresses this issue in a specific way. In other words, even if she is deeply committed to her social and political context, which may give rise to different interpretations, she needs artistic freedom and autonomy. The claim of this emancipatory status of dance as an art form runs throughout the works presented in GUIDance, and also activates questions of reality and relates to the problems which underpin our contemporary existence.

Elizabeth works between the concrete and abstract. At first there is a return to reality, which is her starting point and then she unleashes her imagination. The collection of inspirational materials includes songs - "United States" by Laurie Anderson or by GAC (Cultural Action Group - Voices in the Struggle) - texts by Ailton Krenak and the Invisible Committee (the books "Crisis and Insurrection", 2007, and "To Our Friends", 2014). These starting points also include a collection of images taken in Lisbon today and others extracted from archives, mainly those contained in the catalogue of the aforementioned exhibition, "Soulèvements/Uprisings" by Georges Didi-Huberman (published by Gallimard in 2016), which

are dedicated to the themes developed in the Paris exhibition, including "representation of peoples and their uprisals", "gestures and choirs", "powers versus power, desires", "insurrections and creations".

Elizabeth Francisca says that all these elements are incorporated within "Dias Contados" (Borrowed Time): "We increasingly realise that we are interested in talking about how this situation affects each person. It is a structural issue. People are losing structure and the idea of the gesture of force and insurrection is fundamental. Many people give up. It's not so much a question of apathy or passivity but because there is so much misinformation. A story is being told that isn't true, an image of reality is being conveyed, and very easily becomes the political imaginary. In a way, we are trying to decolonise the political imagination, and show an act of resistance, of strength, which is not a pamphleteering approach, but instead involves not giving up. This dance performance involves a lot of this. I don't want a rational or very explanatory work. It has more to do with affectivity, or empathy, sharing sensations. I think we are creating densities and intensities with the materials."

## O acontecimento e o que não acontece

No caso de Sofia & Vítor, a peça que apresentam no GUIDance, "O que não acontece" (2018), surgiu no encadear de um acontecimento pessoal que os levou a interrogar: como nos tornamos mais transparentes ou mais expostos? É também a manifestação de uma urgência de comunicação, fundada na convicção de que "é na fragilidade, mais do que na manifestação da fortaleza ou do virtuosismo, que a comunicação se dá".

No caso dos dois foi o nascimento do filho. "Em 2016, depois do Artur nascer, estávamos com uma relação totalmente diferente com o tempo, e decidimos fazer esta espécie de corte transversal na nossa pesquisa, que revelasse os materiais com os quais estamos sempre a lidar mas de um modo diverso", conta Sofia. Foram dois anos dedicados à pesquisa, de reencontro com materiais e questões que estão na essência do seu percurso, mas fora dos contextos formais e convencionais do circuito dos espetáculos.

O acontecimento da vida teve um papel determinante, mas está longe de ter algum efeito de inscrição literal de biografia ou dados biográficos na pesquisa artística desenvolvida. Essa intromissão da vida é de outra ordem, como explicam no texto de "O que não acontece": "Antes dizíamos que cada peça era um género de materialização pontual da pesquisa, hoje parece-nos que cada peça é mais uma síntese da própria vida. Como se cada peça refletisse uma (re) visão do mundo, do que é viver, destruir e construir com o outro, do que é estar em cena e partilhar com o público uma intimidade – porque todas as peças têm esse lado ao mesmo tempo belo e violento da exposição de um imaginário que é talvez o que ainda nos resta de mais íntimo."

Outra forma de enquadrar a relação da vida e da arte é a que Vítor explica, na entrevista sobre a peça: "A ligação da arte com a vida é essa, não há qualquer limite ou fronteira possível, porque a ligação é imediata; e um acontecimento como um filho tem um impacto muito significativo. No nosso caso, o que isso fez foi uma perspetivação do nosso próprio trabalho, da nossa relação com as condições de produção, e da relação com a urgência do que queremos dizer. De certo modo, criou um contexto ainda mais intenso de questionamento em relação ao nosso trabalho, à nossa vida. Daí surgiu um posicionamento diferente em relação aos materiais. Achamos que é cada vez mais urgente uma necessidade de exposição e de transparência."

# SOFIA DIAS & VÍTOR RORIZ

SEX 14 FEV | 21H30  
CCVF / PEQUENO AUDITÓRIO  
O que não acontece

Direção,  
Interpretação e  
Texto  
Sofia Dias &  
Vítor Roriz  
Desenho de Luz  
Thomas Walgrave  
Espaço Cénico  
Thomas Walgrave,  
Catarina Dias  
(desenho),  
Sofia & Vítor  
Assistência à  
Dramaturgia  
Alex Cassal

Assistência à  
Direção e Figurinos  
Filipe Pereira  
Som / música  
Sofia Dias,  
incluindo versão  
de *Philadelphia* de  
Neil Young  
Operação de Som  
e Vídeo  
João Gambino  
Direção Técnica  
Cárin Geada  
Produção  
Vítor Alves Brotas

Coprodução  
Alkantara  
Difusão  
Internacional  
Something Great  
Apoio em  
Residência  
Culturgest,  
Alkantara,  
TNDM II,  
CNB

Maiores de 6  
70 min.  
7,50 eur /  
5,00 eur cid

O primeiro desejo foi o de criar intimidade, com os materiais, por via de uma relação mais imediata, que os atos performativos abertos à partilha com o público, menos compostos, mais intuitivos, permitem. Tratava-se de "expor a nossa forma de pensar e de lidar com os materiais, como passamos à composição". Ao público cabia-lhe fazer as ligações, ao mesmo tempo que assistia a um momento que ainda era de pesquisa, tudo improvisado, enfrentando a crueza dos materiais, uma qualidade que agora se faz também presente neste "O que não acontece". "Aqui as arestas estão menos limadas, é um trabalho mais exposto, tem mais espaços vazios, não tentamos preencher tudo de forma eficaz. Queríamos que tivesse essa vulnerabilidade também ao nível da presença, por isso, o facto de termos fragmentado os materiais e depois voltar a eles, abriu brechas entre eles que deixamos à mostra"

Sofia e Vítor exercitavam uma libertação do ato de composição dramaturgista, abrindo ainda mais espaço para o público fazer livremente associações. "O primeiro gesto foi o da relação do corpo com os objetos, do corpo com a escrita, com o texto falado, e depois fizemos uma quarta performance, que se liga um bocadinho com a ideia dos 'Arremessos' [nota: Os 'Arremessos' são uma série de performances, feitas desde 2011, cujo último, 'Arremesso VIII' é de 2019, a partir dos materiais 'coreográficos' dos processos criativos e espetáculos que fazem], que é usarmos materiais dos espetáculos mas pô-los noutra forma, noutra relação, de modo a testar também os limites dos materiais noutra contexto. Aí fizemos uma espécie de instalação sonora mas ao vivo que tinha a fotografia de 'Fora de qualquer presente' (2012), com a máquina que é uma tela que está sempre a rodar mas que é manipulada por alguém. O espetador sentava-se entre nós e nós dizíamos um texto ao ouvido, fragmentado, era um 'stereo live', com a voz ao vivo".



—  
**A cada nova  
 criação, as  
 tendências de  
 articulação  
 entre cada  
 elemento que  
 o compõem  
 têm de ser  
 questionadas**  
 ...  
 —

### The event and what doesn't happen

The work that Sofia & Vitor are presenting in GUIDANCE, "What doesn't happen" (2018), emerged from a chain of personal events that led them to question: how do we become more transparent or more exposed? It also manifests an urgent need for communication, based on the conviction that "communication occurs through fragility, rather than in the manifestation of strength or virtuosity".

For both of them, the starting point was the birth of their son. "In 2016, after Artur was born, we entered a totally different relationship with time. We decided to make this kind of cross-section in our research, which revealed the materials that we are always dealing with, but in a different way," says Sofia. They spent two years dedicated to research, collecting materials and questions that lie at the heart of their artistic trajectory, but which lie outside the formal and conventional contexts of the performance circuit.

This life event played a decisive role, but not in terms of literal inscription of biography or biographical data in their artistic research. The intrusion of life into their work occurred at another level, as explained in the text of "What doesn't happen": "We used to say that each work was a one-off materialisation of our research, but today we think that each work is a synthesis of life itself. As if each work reflected a (re)viewing of the world, what it is like to live, destroy and build with other people, what it means to be on the stage and share a sense of intimacy with the audience - because all the works have this simultaneously beautiful and violent dimension of showing an imaginary, which is perhaps that which still remains of our most intimate world.

Vitor explains another way of framing the relationship between life and art in his interview about the play: "The connection between art and life

O caminho foi também de afastamento e, depois, retorno e reconciliação com esse espaço convencional da black box, o lugar codificado da cena, onde todos partilhamos a convenção, o protocolo e a expectativa sobre o espetáculo que vai ali acontecer. "A cada nova criação, as tendências de articulação entre cada elemento que o compõem têm de ser questionadas, sob pena de ficarmos reféns dessas próprias lógicas, quer sejam lógicas dos percursos dos artistas", diz Vitor. E acrescenta: "para mim é mais pacífico repetirmo-nos do que repetirmos outros; ou seja, que haja uma repetição dos nossos mecanismos do que estarmos a tentar responder a um circuito ou a uma tendência e, assim, repetir algo que é de outros."

Há outras particularidades de "O que não acontece" em relação a outras peças de Sofia e Vitor. Há diferenças subtis que aqui acontecem, como o deixar de ter pudor. Diz Sofia: "tínhamos muito pudor em sublinhar o movimento, em sublinhar o texto com o gesto, e aqui achamos que tínhamos de fazer isto e criar uma perturbação na leitura, na percepção. Muitas vezes foi mesmo uma decisão de o gesto estar completamente sintonizado, coincidente, com o texto e sublinhá-lo ou de se atrasar ou de se antecipar, como uma projeção de um futuro, antecipa alguma coisa. Aí há excesso, há ironia".

is precisely this, there is no possible limit or boundary, because there is an immediate connection. An event like having a baby has a very significant impact. In our case, it brought a sense of perspective to our work, our relationship with the conditions of production, and our relationship with the urgency of what we want to say. In a way, it created an even more intense context of questioning our work, our life. This led to a different positioning in relation to materials. We think there is a growing need for exposure and transparency".

The first desire was to create intimacy with the materials, by creating a more immediate relationship, permitted by performance acts that are less composed, more intuitive and more open to sharing with the audience. It was about "exposing the way that we think and deal with materials, how we pass to composition". The audience is required to make connections, while watching a moment that is still in a research stage, in which everything is improvised, confronting the rawness of the materials. This quality is also present in this work, "What doesn't happen". "Here the edges are less polished, it is a more exposed work, there are more empty spaces, we don't try to fill everything in an effective way. We also wanted this vulnerability to be present, so the fact that we fragmented the materials and then returned to them, opened up gaps between them, which we left on display."

Sofia and Vitor liberated themselves from the act of dramaturgical composition, and opened up even more space for the audience to freely make associations. "The first gesture was the relationship between the body and the objects, the body and the writing, with the spoken text. Then we staged a fourth performance, which to a certain extent is connected with the idea of 'Arremessos' (Throws) [note: 'Arremessos' are a series of performances, held since 2011, the last of which was held in 2019, 'Arremesso VIII' based on the 'choreographic' materials of the creative processes and the performances that

they make]. This involves using materials from our performances but placing them in another form, in another relationship, also in order to test the limits of the materials in another context. Then we made a kind of live sound installation which used the photograph of 'Fora de qualquer presente' (Beyond any present) (2012), with the machine which is a screen that is always rotating but is manipulated by someone. The spectator would sit down next to us and whisper a fragmentary text into our ear, it was a 'live stereo', with a live voice".

The path was also one of remoteness and then return and reconciliation with this conventional space of the black box, the coded space of the stage, where we all share conventions, protocols and the expectation about the performance that will be staged there. "With each new work, the tendencies of articulation between each constituent element have to be questioned, otherwise we will be held hostage to these logics, regardless of whether or not they are logics of the artists' careers", explains Vitor. "It is more peaceful for me to repeat ourselves than to repeat others; i.e., that there is a repetition of our mechanisms rather than trying to respond to a circuit or a tendency and therefore repeat something that belongs to others."

"What Doesn't Happen" has other specific aspects that distinguish it from other works by Sofia and Vitor. This includes subtle differences, such as overcoming shyness. Sofia says: "We used to be very shy in terms of underlining movement, underlining the text with gestures, and here we think we had to do this and create a disturbance in the reading, in the perception. This often even involved a decision that the gesture was completely in tune and coincided with the text and underlined it, or that it was necessary to delay or anticipate it, as a projection of a future, to anticipate something. There is excess therein, a sense of irony".



# TÂNIA CARVALHO

QUI 6 FEV | 21H30  
CCVF / GRANDE AUDITÓRIO

## Onironauta

Coreografia e Direção Tânia Carvalho	Desenho de Luz Anatol Waschke	Comunicação Sara Ramos	la Danse, Teatro Municipal do Porto Rivoli - Campo Alegre	Maiores de 6 60 min. aprox. 10,00 eur / 7,50 eur c/d
Assistente de Ensaios Luís Guerra	Figurino Cláudio Vieira, Tânia Carvalho (maioritariamente com artigos Só Dança)	Difusão Pia Krämer	Residências Fundação Gulbenkian - Lisboa	
Músicos André Santos, Tânia Carvalho	Sapatilhas Linha Vegan	Artísticas Centro de Criação de Candoso - Centro Cultural Vila Flor, CSC Garage	Apoio à Internacionalização República Portuguesa-Cultura / Direção-Geral das Artes	
Bailarinos Bruno Senune, Catarina Carvalho, Cláudio Vieira, Filipe Baracho, Luís Guerra, Marta Cerqueira, Vânia Doutel Vaz	Direção Técnica Anatol Waschke	Residências Centro Cultural Vila Flor, CSC Garage	Apoio Financeiro Fundação GDA	
Ensaio Marta Cerqueira, Vânia Doutel Vaz	Técnico de Som Juan Mesquita	Residências Fundação GDA	Apoio Com Calma - Espaço Cultural	
Música Frédéric Chopin, Tânia Carvalho	Produção Tânia Carvalho	Residências Fundação GDA	Patrocínio Só Dança	
	Executiva João Guimarães	Residências Fundação GDA		



© Dantão Ribeiro

## Desocul- tação e mistério

O mundo dos sonhos é agora o lugar onde Tânia Carvalho se instala para construir uma nova peça. Mas o que significa o sonho para Tânia? Fernando Lemos dizia que “o sonho é o único território onde nada está oculto, onde tudo se revela”. É certo que o pintor (falecido em dezembro de 2019) partilhava o entusiasmo dos surrealistas pela noite e pelo sonho. Mas há algo de familiar na sua definição de sonho com o universo de Tânia, por exemplo, no afirmar a “desocultação que se exprime numa certa aparência de ocultação”.

Os títulos de Tânia Carvalho ativam logo, por si, os trabalhos da imaginação e põem em ação esse jogo da desocultação pela ocultação. Podem ser enigmas, contendo pistas para o que ali se trata, mas raramente o fazendo de forma declarada, surgindo normalmente mais como um primeiro indício desse outro mistério maior, que é o espetáculo em si, revelando muito pouco do que este contém. Podemos, pelo contrário, aceder a um entendimento da peça por via dos títulos, em que alguns surgem quase como legendas de decifração de intenções, ou inícios da conversa que se prolongará no espetáculo. Do primeiro caso constam “Icosahedron” (2011), “27 Ossos” (2012) “Um Saco e Uma Pedra – Peça de Dança para Ecrã” (2018), “Doesdicon” para a Dançando com a Diferença (2017) ou “S” (2018). Do segundo constam peças em que é tentador tomar o título como a chave de descodificação da obra.

“De Mim Não Posso Fugir, Paciência!” (2008) é uma dessas peças em que antevemos no título a afirmação de uma artista que se deixa seduzir ao gozo livre da expressão de si (não biográfica, entenda-se). É um exercício de humor e rigor, onde Tânia se entrega ao prazer de expressar uma identidade, entre a dança e a música (toca piano), numa quase obsessiva composição matemática e geométrica deslocações dos corpos no espaço, mantendo estes sempre numa atitude e personalidade muito definida, que os diferencia entre si e distancia todos de uma normalidade, enquanto se constituem como elementos de uma mesma coleção de deliciosas aberrações e estranhamentos. Quando, em 2017, faz “Captado pela Intuição”, até parece que se está a deixar ir numa gargalhada que, ainda que negra, deixa escapar no título a chave do enigma do seu método de composição, que depois se lhe cola ao corpo como a superfície onde os desvios e as distorções surgem como uma segunda pele. É deste prazer, gozo e jogo que se faz a dança de Tânia, como diz Henrique

Amoedo, diretor da Dançando com a Diferença, a propósito de “Doesdicon” que Tânia criou, mas que serve quase como formulação da sua identidade artística: ela parece que se esconde, quando na verdade está tudo à vista. “Doesdicon” é um anagrama de “Escondido”.

É essa a dança, o desenho, a música, o canto de Tânia: essa coisa misteriosa e muitas vezes indizível e inexplicável “captada pela intuição” que se revela no mesmo movimento em que parece que se esconde – a tal desocultação na ocultação. Acontece agora, neste “Onironauta” que a intuição se cruza com a prática do “sonho lúcido”, que assim se intromete na criação artística, a par de uma entrada por um vocabulário mais próximo do bailado, e que tem também no uso dos figurinos um dos seus elementos significativos: são de dança clássica, e resulta de uma parceria com a loja Só Dança, em que as sapatilhas constam da sua linha vegan.

Tânia começou a trabalhar em “Onironauta” em 2018. Nesse início era apenas ela e Luís Guerra, numa residência artística em CSC Garage Nardini, Bassano del Grappa (Itália), de duas semanas. “Quería começar a criar uma peça nova, não sabia o que ia ser mas queria ir para um sítio onde me sentisse bem, que fosse bonito e agradável. Sente-se ali uma harmonia que permite um certo estado de espírito.” Desse estar natural foram surgindo materiais, que entretanto já se transformaram e têm outras configurações. “Pensei fazer uma peça com uma estrutura como os bailados antigos, uns solos, depois uns duetos... mas foi-se tudo misturando.”

Foi ali, naquele contexto, que desenvolveu “a frase”. Foi ali que compôs uma frase de movimentos extensa, que se tornou central na peça, que continuou a trabalhar nas residências artísticas seguintes. “A frase” consta de cerca de 15 minutos de movimento, e é fundamental para a estrutura de “Onironauta”. “Agora”, diz, “sempre que dizemos ‘a frase’, estamos a referir-nos àquela frase, criada em 2018”.

“Onironauta” é uma peça para 9 intérpretes: 7 bailarinos (Bruno Senune, Catarina Carvalho, Cláudio Vieira, Filipe Baracho, Luís Guerra, Marta Cerqueira e Vânia Doutel Vaz) e dois músicos (André Santos e Tânia Carvalho), ao piano. Há muito que Tânia tem vindo a desenvolver as suas qualidades de intérprete de instrumentos musicais, primeiro com o piano e, no ano passado, com a incursão pelo erhu, instrumento de cordas chinês, que aprendeu na versão de Ecoerhu e que deu origem ao genial concerto “duploc barulin” estreado em 2019, em que é acompanhada ao piano por André Santos. “A ideia dos dois pianos, dos dois músicos que estão a tocar um com o outro, talvez venha dessa experiência do concerto, por estarmos a tocar os dois, de pela primeira vez estar a tocar com outra pessoa. É um diálogo muito engraçado e queria continuar a experimentar. De certa forma, a música também ajuda a conduzir a narrativa da peça, não tanto como no “De mim não posso fugir”, mas de uma forma diferente, também porque vejo a peça como sendo muito onírica.”

Freud defendia que “os elementos do sonho não são em nenhum caso meras representações, são experiências verdadeiras e reais da alma”. Talvez não precisemos de ir tão longe para entender a relevância que os sonhos ganham nesta nova obra de Tânia, numa prática sensorial interna que extravasa para o mundo do visível.

Há alguns anos que Tânia tem praticado a escrita dos sonhos. Chegou a hora de dar uso a esta ferramenta para o seu labor de criação coreográfica. “O ‘onironauta’ é uma pessoa que tem sonhos lúcidos”, diz. Com esta afirmação refere-se à capacidade de controlar o que acontece dentro dos sonhos... até certo ponto. “Há pessoas que fazem coisas incríveis, não estou a esse nível.” No seu caso, a história até é mais simples: sempre sonhou muito com as peças. Agora, transporta esses sonhos para as peças, dá-lhes uso coreográfico.

“Onironauta” parece-lhe diferente, mais leve, mais divertido, mesmo que sempre tenha sentido o seu lado mais denso ou negro como sendo leve. “Não sei se está relacionado com os sonhos, porque estes não têm uma forma densa. Os sonhos são feitos a gaz, começam a ganhar forma e diluem-se logo a seguir. Também porque tento criar um temperamento como um sonho, e nesse estado de sonhar não há muito a que nos possamos agarrar.” Mas o sonho não é simplesmente um lugar feliz, ou não estivéssemos a falar de Tânia Carvalho. Ela própria conta uma conversa que teve com o autor do texto sobre a peça,

quando ele lhe diz o quão fantástico poderá ser viver só nos sonhos. Ao que Tânia responde, “mas isso era muito solitário, é um sítio muito solitário, a pessoa apercebe-se que tudo o que ali existe é ela quem está a imaginar. Tudo é gerado por essa pessoa e é a expressão de si. O que existe é ela. Não há mais nada. Nesse aspeto, é muito solitário.” Tânia diz isto e desata a rir.

Há muito humor na dança da Tânia. Sempre houve. Mas nem sempre o público o vê. Isso também se relaciona com a forma como fala da dança que faz. Assim: “há uma brincadeira com a dança que adoro; de mudar a escala das coisas, aumentar certos movimentos ou usar de outra forma ou com outros fins.” Desta vez, ouviu dos bailarinos o comentário repetido de “ah, estamos a fazer ballet”. Mas não é simplesmente isso. “Há muito desse mundo da técnica da dança clássica e da dança moderna, vou ali buscar coisas, também porque sempre gostei de as usar, mas de formas deslocadas do original. É um bocadinho brincar com esse mundo e levá-lo para outros sítios. Há outras peças, que posso dizer que têm um lado mais mímico ou mais teatral. Esta peça é muito desenhada, a nível de movimento.”

### Unveiling and mystery

Tânia Carvalho has explored the world of dreams to create her latest work. But what do dreams mean for Tânia? Fernando Lemos once said that “the dream is the only territory where nothing is hidden, where everything is revealed”. Admittedly, the painter (who died in December 2019) shared the Surrealists’ enthusiasm for the night and for dreams. But there is something familiar about his definition of the dream in Tânia’s universe, for example, in terms of the ‘revelation that is expressed in a certain form of concealment’.

The titles of Tânia Carvalho’s works activate the imagination and set in motion this game of revelation through concealment. They may be enigmas, containing clues to what is taking place therein, but they rarely do so overtly, and usually emerge as a first hint of this other major mystery, which is the spectacle itself, revealing very little of what it contains. On the contrary, we can gain an understanding of the work through the titles. Some almost appear to be subtitles that aim to decipher intentions, whereas others seem to launch a conversation that will continue in the performance itself. Examples of subtitles include “Icosahedron” (2011), “27 Bones” (2012) “One Bag and One Stone – Dance Performance for the Screen” (2018), “Doesdicon” for Dancing with Difference (2017) or “S” (2018). Examples of titles which launch a conversation include works in which we are tempted to use the title as the key to decoding the meaning.

“I Can’t Escape From Me, So be it!” (2008) is one work in which the title seems to convey the statement of an artist who is seduced by the free enjoyment of self-expression (not biographical, of course). It is an exercise in humour and rigour, in which Tânia indulges in expressing an identity, between dance and music (she plays the piano), in an almost obsessive mathematical and geometric composition of the displacement of bodies through space, while always maintaining an attitude and highly distinct personality, which differentiates each work and distances them from the norm, while constituting elements of the same collection of delicious aberrations and estrangements. When she staged “Captured by Intuition”, in 2017, she even seemed to be letting out a laugh that, although dark, introduces within the title the enigmatic dimension of her method of composition, attached to the body as the surface on which various deviations and distortions appear as a second skin. Tânia’s dance works are based on this spirit of pleasure, enjoyment and playfulness, as Henrique Amoedo, director of Dancing with Difference, stated in relation to Tânia’s work, “Doesdicon”, which almost serves as a

formulation of her artistic identity: she seems to hide when everything is really in sight. “Doesdicon” is an anagram of “Escondido” (Hidden).

This is Tânia’s dance, drawing, music, and song: this mysterious, and often unspeakable and inexplicable thing that is “captured by intuition” and reveals itself in the same movement in which it seems to be hiding – i.e. the aforementioned revelation through concealment. This can also be found in “Oneironaut”, wherein intuition intersects with “lucid dreaming”, which intrudes within artistic creation, along with use of a vocabulary that is closer to ballet, wherein one of its most significant elements is the use of costumes: they derive from classical dance, and from a partnership with the shop, Só Dança, in which the shoes form part of its line of vegan products.

Tânia started working on “Oneironaut” in 2018. At the beginning it was just her and Luís Guerra, in a two-week residency at the CSC Garage Nardini, Bassano del Grappa (Italy). “I wanted to start creating a new work, I didn’t know what it was going to be, but I wanted to go to a place where I felt good, that was beautiful and pleasant. We encounter a sense of harmony there that allows a certain state of mind.” Out of this naturalness came materials, which in the meantime have already been transformed and have other configurations. “I thought I could do a work with a structure as in old ballets, including some solos, and then some duets... but it was all mixed up.”

It was in the context of the residency that she developed “the phrase”. She composed a phrase of extensive movement, which became a central element of the work, and which she continued to develop in the subsequent artistic residencies. The phrase consists of about 15 minutes of movement, and plays a fundamental role in the structure of “Oneironaut”. “Now,” she says, “whenever we refer to ‘the phrase’, we mean that phrase, created in 2018.”

“Oneironaut” is a work for 9 performers: 7 dancers (Bruno Senune, Catarina Carvalho, Claudio Vieira, Filipe Baracho, Luís Guerra, Marta Cerqueira and Vânia Doutel Vaz) and two pianists (André Santos and Tânia Carvalho). Tânia has been developing her performance skills as a musician, starting with the piano. In 2019 she began playing the erhu, also known as the Chinese two-stringed fiddle, which she learned in the version of Ecoerhu that gave rise to the wonderful “duploc barulin” concert which she premiered in 2019, accompanied on the piano by André Santos. “The idea of the two pianos, the two musicians who are interacting with each other, may derive from this concert experience, because we are both playing at the same time, playing with another pianist for the first time. It’s a very amusing exchange and I wanted to continue to experiment. In a way,

the music also helps guide the narrative of the play, not so much as in ‘I Can’t Escape From Me’, but in a different way, because I also see the play as being very dreamlike.”

Freud argued that “dream elements are in no circumstances mere representations - they are true and real experiences of the soul”. We perhaps don’t need to go so far to understand the relevance that dreams gain in Tânia’s latest work, in an inner sensorial practice that extends beyond the world of the visible. Tania has been practicing dream writing for several years. She thinks it is now time to use this tool in her choreographic work. “The oneironaut is someone who has lucid dreams”, she explains. By this she means the ability to control what happens inside dreams ... up to a certain point. “There are people who do amazing things, I’m not at that level.” In her case, the story is even simpler: she has always dreamt a lot about the works. Now she brings these dreams to the works, gives them choreographic use.

“Oneironaut” seems different to her, lighter, more amusing side, even if she always felt that her denser or darker side was also light. “I don’t know if this is related to dreams, because dreams don’t have a dense form. Dreams are like gas, they begin to take form and then evaporate. Also because I try to create a dreamlike temperament, and in this state of dreaming there is not much we can hold on to.” But the dream is not simply a happy place, in Tânia’s opinion. She recalls a conversation she had with the author of the text, about the play, who told her how fantastic it can be to live solely within dreams. Tânia responded, “But this would be very lonely, it’s a very lonely place, one realises that everything that exists there comes from the person who is dreaming. Everything is generated by this person and is the expression of them. What exists comes from them. There is nothing else. In that respect, the dream is very lonely.” Tania says this and then bursts out laughing.

There is a lot of humour in Tania’s dance. There always has been. But the audience doesn’t always see this. This also relates to the way she talks about her dance works: “There’s a game we can play with dance that I love; to change the scale of things, to increase certain movements or use them in another way or for other purposes.” On this occasion the dancers often said “oh, we’re doing ballet”. But it’s more than that. “There is a great deal of this world of the techniques of classical and modern dance, I go there to look for things, also because I always liked to use them, but in unusual ways. It’s a little bit about playing with this world and transporting it to other places. There are other plays, which I can say have a more mimic-based or theatrical side. This work has been very carefully drawn, in terms of movement.”



# Repulsa e desejo

Em Marlene Monteiro Freitas, há um sistema de crenças mas que é desafiado a todo o instante por uma expressão do excesso, do grotesco, do imponderável e do inesperado. A marginalidade, assim como a excentricidade, tomam o centro da cena, na encarnação de corporalidades e rituais muito distantes de qualquer ordem vigente, muito longe de um qualquer normal. Qualquer suposição de encontrar ali uma transposição do ato de devoção divina que dilacera em conflito homens terrenos e imortais, numa luta onde também se saciam desejos femininos e se esventram os atos humanos, onde toda a ação é visão de vísceras, repulsa e desejo dessas “Bacantes” de Eurípedes ou qualquer expectativa de ver ali reformulada a narrativa dessa tragédia grega será frustrada – esse recurso a uma composição mais próxima do contar uma história de alcance mítico por via da dança, mesmo que recorrendo a liberdades criativas, encontramos no GUIDance com Akram Khan e o seu “Outwitting the Devil”.

Em “Bacantes” de Marlene Monteiro Freitas estão lá esses ingredientes: o desejo, a lascívia, a repulsa, o excesso, a excentricidade. Estão ali o êxtase, o frenesim, o ritual e a entrega a práticas mundanas – de que a dança, o canto, que também constam dessas “Bacantes” originais (405 a.C.) ressurgem, reinventados, transfigurados, levadas a outras exorbitâncias. Também lá está uma tempestade temperamental, que toda a composição dos movimentos e música sugerem: fúria, vingança, punição, humilhação, celebração, arrebatamento furioso, o nascimento como ato simultaneamente de milagre e morte, a dor e o corpo esventrado, de cujas entranhas ensanguentadas nasce vida nova. E são tantas as máscaras (ou será feitiço?) e artificios sobre os quais o verdadeiro rosto do humano se esconde. Tudo salta à vista como um carnaval, em que as excrescências metafóricas mas também comportamentais compõem um cerimonial sonoro, visual e de gestos genial.

“Bacantes” é feita de múltiplos momentos de tensão e conflito. A história original narra a transcendência e a superação entre o mundo dos homens e o dos deuses, relatando acontecimentos terríveis, provocados pela necessidade de afirmação de um novo culto, fundada pelo deus Dionísio. Esta outra “Bacantes”, a de Marlene Monteiro Freitas, funde uma dimensão mitológica do entendimento da vida com a sua natural vibrante imaginação em dança.

—  
A  
marginalidade,  
assim como a  
excentricidade,  
tomam o  
centro da cena

...

Há treze intérpretes em cena, oito performers e cinco músicos. Nenhum está em segundo plano. O mais pequeno pormenor do espetáculo é matéria fértil de composição de arte e folia. Os músicos movimentam-se e relacionam-se com os seus instrumentos num compasso e atitude que faz eco do temperamento e forma de agir dos intérpretes-bailarinos, ao mesmo tempo que ambos exploram todas as possibilidades expressivas do corpo. No caso dos intérpretes-bailarinos inclui voz, expressão facial, olhar, gestualidade, modalidades de ação em grupo quase em compasso de exército, uma relação delirante com os objetos cénicos, como as cadeiras ou as estantes de música que surgem com identidades muito variáveis. De modo paralelo, os músicos exploram as potencialidades dos seus instrumentos numa profusão de variedades de abordagens.

Em “Bacantes” dá-se a constante reformulação da linguagem. A cada instante um objeto, um gesto, um som é violentamente destituído do seu significado lógico e ganha um significado novo. Um exemplo evidente é a forma como as estantes de música se tornam armas ou quando as mesmas aparentam ser instrumentos de som e, enquanto tal, elas próprias geram música. São atos de prestigiação como são exercícios eloquentes de resignificação. Este é um dos grandes deleites que também podemos associar a esse culto dionisiaco, uma orgia e banquete para os sentidos, que vai desde a mínima expressão fácil aos efeitos sonoros que ampliam a distorção e o gozo, a uma delirante cavalgada ao som de Bolero de Ravel.

É uma vertigem de delírio, do irracional, da histeria, da loucura, que ganha expressão estética com o domínio do branco, nos figurinos dos bailarinos e no espaço cénico, que lhe dá uma qualidade clínica, higienizadora do olhar, num paradoxal contraste com toda a euforia da ação e da música. Neste permanente movimento de transformação, “vai-se da ilusão à cegueira e da cegueira à revelação”, de que Marlene fala no texto da peça, plena de “direções opostas e contraditórias, elementos que chocam numa ambiguidade extrema, corpos que se desmembram, estatutos sociais colocados à prova, fé e crenças testadas ao limite...”.

## MARLENE MONTEIRO FREITAS

QUI 13 FEV | 21H30

CCVF / GRANDE AUDITÓRIO

### Bacantes – Prelúdio para uma Purga

Coreografia Marlene Monteiro Freitas	Lander Patrick, Marlene Monteiro Freitas, Micael Pereira, Miguel Filipe, Tomás Moital, Yaw Tembe Luz e Espaço Yannick Fouassier Som	Direção de cena André Calado Bancos João Francisco Figueira, Luís Miguel Figueira Pesquisa Marlene Monteiro Freitas, João Francisco Figueira	Produção PORK (Lisboa, PT), Bruna Antonelli, Sandra Azevedo, Soraia Gonçalves Difusão Key Performance (Estocolmo, SE), Koen Vanhove	Maiores de 6 2h15 min. aprox. 10,00 eur / 7,50 eur c/d
---	--	--	--	---



#### Repulsion and desire

In Marlene Monteiro Freitas' work there is a belief system which is constantly challenged by an expression of excess, the grotesque, the imponderable and the unexpected. Marginality, as well as eccentricity, take centre stage in the embodiment of corporealities and rituals which are far removed from any prevailing order, far removed from any normal state. Far from any assumption of being able to find therein a transposition of the act of divine devotion which pits earthly and immortal men in conflict, in a struggle in which female desires are also satiated and human acts are gutted, where all action is a vision of guts, revulsion and the desire of these ‘Bacchantes’ by Euripides. Any expectation of seeing a reworking of the narrative of this Greek tragedy therein will be thwarted. This recourse to a composition that is closer to telling a mythical tale through dance, even if resorting to creative freedoms, is however found in GUIDance, in Akram Khan's work, “Outwitting the Devil”.

Marlene Monteiro Freitas's work, “Bacchantes”, contains these core ingredients: desire, lust, revulsion, excess, eccentricity. There is ecstasy, frenzy, ritual, and surrendering to earthly practices – in which dance and song, which also form part of these original “Bacchantes” (405 BC), remerge, reinvented, transfigured, taken to other exorbitant extremes. There is also a temperamental storm, suggested by the entire composition of the movements and music: fury, revenge, punishment, humiliation, celebration,

rapture, birth as an act of miracle and death, pain and the gutted body, from whose bloody guts new life is born. There are so many masks (or is this a spell?) and devices upon which the true face of humanity is hidden. Everything jumps into view as in a carnival, in which metaphorical growths, and also behavioural growths, form part of a sublime sound, visual and gestural ceremonial.

“Bacchantes” consists of multiple moments of tension and conflict. The original story is about transcendence and overcoming the difference between the world of men and the world of gods, reporting terrible events caused by the need for affirmation of a new cult, founded by the god Dionysus. Marlene Monteiro Freitas' new version of “Bacchantes”, fuses a mythological dimension of understanding life with her natural vibrant imagination in dance.

There are thirteen performers on stage, eight performers and five musicians. None are in the background. The tiniest detail of the performance offers a fertile ground for composition of art and revelry. The musicians move and interact with their instruments in a rhythm and attitude that echoes the dancers' temperaments and acting style, while both explore all the expressive possibilities of the body. In the case of the dancers this includes the voice, facial expression, gaze, gestures, modalities of group action, almost with the rhythm of an army, a delirious relationship with the props, such as chairs or music stands that emerge with widely different identities. In parallel, the musicians explore the potential of their instruments, using a multitude of different approaches.

In “Bacchantes” there is constant reformulation of language. At every moment an object, gesture or sound is violently deprived of its logical meaning and takes on a new meaning. One obvious example is the way that the music stands are transformed into weapons or appear to be sound instruments and generate music in their own right. These are both acts that generate prestige and are also eloquent exercises of creating new meaning. This is one of the great delights that we can also associate with this Dionysian cult, an orgy and feast for the senses, ranging from the slightest and simplest expression to the sound effects that amplify distortion and enjoyment, to a delirious cavalcade, to the sound of Ravel's Bolero.

It is a delirious spiral, of irrationality, hysteria, madness, which gains aesthetic expression through the predominance of white, featured in the dancers' costumes and the set design, which gives everything a clinical, sanitising appearance, in paradoxical contrast with the euphoria of the action and music. This permanent transformative movement, “it moves from illusion to blindness and from blindness to revelation”, which Marlene refers to in the text of the work, is filled with “opposite and contradictory directions, elements that clash in extreme ambiguity, bodies that dismember, social statuses that are put to the test, faith and beliefs that are tested to the limit...”.

## Histórias de muitas mortes... e da decadência

Com Joana Castro, e o seu “RITE OF DECAY”, voltamos à ruína – será que de lá saímos alguma vez? “RITE OF DECAY”, que estreia no GULDance 2020, é a peça posterior à recusa da dança, ao interregno da atividade artística, que, no seu caso, é também a atividade profissional. Sobre a peça, ainda por criar, escreveu Joana que “é uma dança sobre a morte, ou várias mortes. A gestão de um corpo que se desmultiplica noutros, já extintos ou por vir.”

O modo como Joana fala da sua dança diz da dança que faz, sentida, vivida no próprio corpo, na própria biografia física, emocional e histórica, que não permite qualquer margem de complacência com o mundo onde vive. Está tudo relacionado. E há uma desarmante honestidade, de quem nada esconde, a não ser que seja uma estratégia artística, um recurso estético, para falar de como estamos já tão próximos desse regresso à caverna – a peça que antecede esta, “SU8MARINO” acontece mergulhada na escuridão, em que a fonte de luz é apenas uma lanterna que usa na cabeça. Joana pratica uma linguagem da narrativa do eu no sentido que defende Judith Butler: “o ‘eu’ não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ou conjunto de relações – para com um conjunto de normas” (como Butler escreveu em “Relatar a si mesmo”, onde discute a relação do sujeito com a moral e interroga o que significa uma vida ética).

Em 2016, Joana cria “SU8MARINO”. A peça, como a própria explica em texto, desejava “procurar possibilidades de desterritorialização como desconstrução de paradoxos, encarando o paradigma da criação enquanto produção de novas formas de subjetivação”. Em 2017 decide parar. “Recusei tudo. Parei de criar”, conta a criadora. “A minha tia, irmã da minha mãe, estava muito doente, e decidi fazer uma pausa na minha vida artística e estive a cuidar dela. Tive uma relação muito próxima com a ideia de um corpo que está a desmoronar, que se está a desfazer, que pouco a pouco se vai tornando num cadáver. O cuidar de outra pessoa, que significou parar, significou também reflexão. Quando ela faleceu, nasceu este ‘RITE OF DECAY’”.

A decadência do corpo é também a decadência da humanidade. Para Joana, as duas estão ligadas. “Estamos constantemente à procura de uma salvação. Mas quando estamos à procura de encontrar uma salvação na religião, numa ideia de espiritualidade, e não temos uma fé, o que estamos aqui a fazer? Somos meros animais? Temos de aceitar que o sentido da vida é dado por uma religião? Temos de viver esta imposição? Estas relações de poder, de imposição ao outro, opressão, afirmando que a minha crença tem de ser a tua crença, está associada a uma ideia de homogeneização, em que todos temos de ser iguais. Esta falta de pluralidade constante...” O pensamento crítico que transporta para a dança é também um desabafo sobre o mundo...

É por aqui que anda Joana, enquanto trabalha na criação desta espécie de solo-dueto – porque conta com a interpretação ao vivo da artista sonora Diana Combo – mas que denota recorrências da criação que tem vindo a desenvolver desde 2006, em que a questão da morte vai pontualmente surgindo, “definindo este universo mais de escuridão, de rituais sobre fim, da ideia de fim, e questões existencialistas: onde me encontro? Para onde vamos?”

É sempre sobre si, na sua relação com o mundo, enquanto indivíduo no mundo e enquanto artista no mundo. Por isso também o mundo lhe entra nessas interrogações. “SU8MARINO” é “uma peça que fala de possibilidades de existência, metamorfose constante do corpo em relação ao espaço, aos materiais e à luz”. “RITE OF DECAY”, quando ainda faltam cerca de dois meses para estrear, partilha um mesmo sentimento de Joana, esse de que “parece que estamos sempre a voltar ao mesmo, à idade das trevas, parece que não aprendemos com a história, andamos sempre à procura das razões e do porquê desta constante luta de poder. A morte surge por aí também”, diz.

A relação com “SU8MARINO” também se coloca a outros níveis: por exemplo na formulação dessa equação que alguns entendem como definição de dança: a composição de um corpo num espaço e num tempo. Neste caso, a relação do corpo com o espaço e o trabalho de composição e presença do corpo em cena. Se na peça anterior havia uma ocupação ampla e mais exaustiva do espaço, com predominância para um movimento rasteiro, próximo do chão; em “RITE OF DECAY”, Joana tem explorado as possibilidades da verticalidade, mas

permanecendo num mesmo sítio. É também um pensamento crítico sobre uma certa convenção da dança que tende à expectativa do uso/ocupação de todo o espaço da cena. É ali, circunscrita a um lugar reduzido, que ocorre a desmultiplicação, essas várias mortes, procurando várias formas de... não existir?... num único sítio.

Joana compromete-se e implica-se, na dança como na vida, numa postura que recusa indiferença, toma posições claras, mesmo de recusa, ou desobediência, às imposições normativas da sociedade, que ela interpela e desafia. É uma postura que a coloca, como artista e como pessoa, nesse lugar de exercício da democracia crítica, de que fala Frédéric Gros em “Desobedecer”, refletindo sobre um tipo de desobediência que exige esforço, que provoca o questionamento das hierarquias, mas também dos hábitos, do conforto, da resignação. Na dança ousaríamos dizer que é esse corpo que trabalha, que desconstrói também a herança normativa de nomes da história desta arte e se liberta dos constrangimentos da imposição de uma forma de fazer e de ser. Também a esse nível há várias mortes por viver.

“Interessa-me jogar com a ideia de todas estas assombrações”, diz Joana, destas referências todas que tenho, que constituem o meu corpo, que fazem de mim a pessoa e a bailarina que sou. O Nijinsky é um exemplo, claro, e ‘A Sagração da Primavera’, mas também a Marie Chouinard ou a Pina Bausch...”

O processo de criação é distinto desse que parte de um movimento ou de uma imagem de dança, ou procurar reproduzir um caso exemplar, como seria Nijinsky. Joana diz que é mais um “interrogar o que seria Nijinsky no seu corpo enquanto improvisa”. Não se trata de recriar essas fisicalidades, como “Lamentation” de Martha Graham (1930), uma das suas referências, mas antes “perceber como é que este corpo, que recebeu estas referências, dança”. É interrogar hoje: que corpo é este que dança? Ou seja, executar a morte desses corpos dessas danças, “desconstruí-las para as reconstruir”.

**JOANA CASTRO**

—

**SÁB 8 FEV | 18H30**  
**CIAJG / BLACK BOX**  
**RITE OF DECAY**

ESTREIA ABSOLUTA • ESTREIA ABSOLUTA • ESTREIA ABSOLUTA • ESTREIA ABSOLUTA

Conceção, criação coreográfica e interpretação  
Joana Castro  
Som ao vivo  
Diana Combo  
Cenografia e figurinos  
Joana Castro e Silvana Ivaldi  
Desenho de luz  
Mariana Figueroa

Aconselhamento artístico  
Maurícia | Neves  
Residência de produção  
O Espaço do Tempo  
Apoio material técnico  
Teatro de Ferro

Apoio à criação e residências artísticas  
Nome Próprio, DeVIR CAPA, Companhia Instável, Rua das Gaivotas 6, A22, Centro de Criação de Candoso | Centro Cultural Vila Flor,

Teatro de Ferro, Centro Cultural do Cartaxo/Materiais Diversos, O Rumo do Fumo  
Coprodução Centro Cultural Vila Flor e Cultura em Expansão (Câmara Municipal do Porto)

Maiores de 16  
40 min. aprox.  
7,50 eur / 5,00 eur cid

© Direitos Reservados

—  
**Joana com-  
 promete-se e  
 implica-se,  
 na dança  
 como na vida,  
 numa postura  
 que recusa  
 indiferença**  
 ...  
 —

“A Sagração da Primavera” (1913) também lá está, como o título sugere, na ideia de sacrifício. “É uma questão muito presente no meu pensamento enquanto mulher. Mesmo quando não está diretamente nas minhas obras, está no meu corpo. Trabalho muito a questão de identidade de gênero. Este corpo andrógino tem vindo a atravessar as minhas peças, onde talvez não encontres uma feminilidade, mas também não encontras uma masculinidade. No ‘SU8MARINO’, por exemplo, diziam-me que havia várias pessoas na peça, que era uma rapariga e depois já era um corpo másculo, e a seguir animal. Interessa-me jogar com essa desconstrução do gênero, com a ideia de um corpo que pode ser muitos corpos. Para mim, a ideia de sacrifício, de decadência, está muito presente, não só pelo Nijinsky mas por muitos outros coreógrafos que abordaram a peça, e também pela questão que suscita sobre a conceção do feminino.”

Joana Castro nasceu em 1988, no Porto. Lembra que a História das grandes tragédias humanas não são assim tão distantes, que nos possamos permitir a esquecê-las, como o Holocausto. Esse é um lugar ao qual a humanidade não pode voltar e, depois dele, diz, só podemos melhorar. Mas será? A interrogação também é dela. “Estamos a repetir os mesmos erros, tudo por uma questão de poder, por ganância.”

Estão tão longe os mundos de Joana Castro e Akram Khan, também nos recursos da dança, na estética. E estão ambos tão próximos de uma visão do abismo da humanidade que os orienta no gesto artístico. Joana fala destes tempos “da desinformação, com as proibições no Brasil, a censura dos livros”, fala de “voltarmos à estaca zero” e de como “um povo desinformado é um povo ignorante, separado, dividido, individualizado, patriota, individualista, fechado na sua bolha e no pouco que conhecem e no pouco que sabem”. Joana diz que é visível, nesse exemplo, o reforço da relação entre Estado/religião e diz ainda “tenho vindo a questionar muito sobre isto: o que é a evolução? Será que estamos a evoluir?”

### **Stories of many deaths... and decadence**

With Joana Castro, and her “RITE OF DECAY” we return to ruin - did we ever leave? “RITE OF DECAY”, which has its world premiere in GUIDANCE 2020, is her first work since she stopped dancing, since the interregnum of her artistic activity, which, in her case, is also a professional activity. Writing about the future play, Joana previously commented that “it is a dance about death, or several deaths. The management of a body that multiplies into others, already extinct or those to come.”

The way that Joana talks about her dance concerns the dance that she performs, feels, lives in her own body, in her own physical, emotional and historical biography, which leaves no room for complacency with the world in which she lives. Everything is linked together. And she is disarmingly honest. She hides nothing, unless this forms part of an artistic strategy, an aesthetic resource, to talk about how we are so close to returning to the cave. Her previous work, “SU8MARINO” is engulfed in darkness, where the only source of light is a headlamp. Joana practices a language of self-narrative, in the sense advocated by Judith Butler: “the self has no history of its own other than the history of a relationship - or set of relationships - to a set of norms” (as Butler wrote in “Giving an Account of Oneself”, where she discusses the subject’s relationship with morals and questions the meaning of an ethical life).

Joana created “SU8MARINO” in 2016. As she explains in one of her texts, the work aims to “look for possibilities of deterritorialisation, as a deconstruction of paradoxes, confronting the paradigm of creation as the production of new forms of subjectivation”. In 2017 she decided to stop working. “I turned down everything. I stopped creating”, she explains. “My aunt, my mother’s sister, was very sick, and I decided to take a break from my artistic life and was taking care of her. I had a very close relationship with the idea of a body that is crumbling, that is falling apart, which is gradually becoming a corpse. Caring for another person, which meant stopping working, also meant reflection. When she passed away, I wrote the “RITE OF DECAY”.”

The decay of the body is also the decay of humanity. For Joana, both dimensions are linked. “We are constantly looking for salvation. But when we are looking for salvation through religion, through an idea of spirituality, and don’t believe in God, what are we doing? Are we mere animals? Do we have to accept that the meaning of life is given by a religion? Do we have to accept this imposition? These power relations, impositions from others, oppression, claiming that my belief has to be your belief, is associated with an idea of homogenization, in which we all have to be the same. This constant lack of plurality...” Critical thinking transported to dance is also an outburst about the world...

This is the area that Joana is exploring, while creating this kind of solo duet - because it includes a live performance by the sound artist, Diana Combo - but also denotes recurrences of the work she has been developing since 2006, in which the question of death arises from time to time, “defining this universe which

is more about darkness, of rituals about the end, the idea of the end, and existentialist questions: where am I? Where are we going?”

It is always about her, about her relationship with the world, as an individual in the world, and as an artist in the world. It’s also for this reason that the world also appears in these questions. “SU8MARINO” is “a work that addresses the possibilities of existence, the constant metamorphosis of the body in relation to space, materials and light”. “RITE OF DECAY”, which will only have its world premiere in about two months time, shares the same sentiment held by Joana, that “it seems as if we are always revolving around the same question, going back to the dark ages. It seems that we never learn anything from history, we are always looking for the reasons and the reasons for this constant power struggle. Death also figures therein,” she says.

The relationship with “SU8MARINO” also exists at other levels: for example in the formulation of this equation that some people understand as the definition of dance: the composition of a body in space and time. In this case, the body’s relationship with the space and the body’s composition and presence on stage. Whereas in the previous work the occupation of the space was broader and more exhaustive, predominantly featuring movement near to the ground, in “RITE OF DECAY”, Joana has explored the possibilities of verticality, while remaining in one place. This also involves critical thinking about a certain convention in the world of dance, that tends to expect use / occupation of the entire stage. It is there, circumscribed within a small place, that demultiplication occurs, these various deaths, seeking various ways of ... not existing? ... in one place.

Joana is fully dedicated and involved, in dance as in life, in a posture that refuses indifference, takes clear positions, even of refusal, or disobedience, to the norms imposed by society, which she questions and challenges. This outlook places her, as an artist and person, in this place in which she exercises critical democracy, that Frédéric Gros referred to in his book, “Disobey”, reflecting on a type of disobedience that requires effort, which leads us to question hierarchies, and also habits, comfort, resignation. In dance we would even dare to say that it is this body that works, that deconstructs the normative inheritance of names from the history of dance, and frees itself from the constraints of imposing a specific way of doing and being. Also at this level there are several deaths that can be experienced.

“I am interested in playing with the idea of all these forms of haunting,” says Joana, “regarding all these references that I have, which make up my body, that make me the dancer and person who I am. Nijinsky is an example, of course, and ‘The Rite of Spring’, and also Marie Chouinard or Pina Bausch ...”

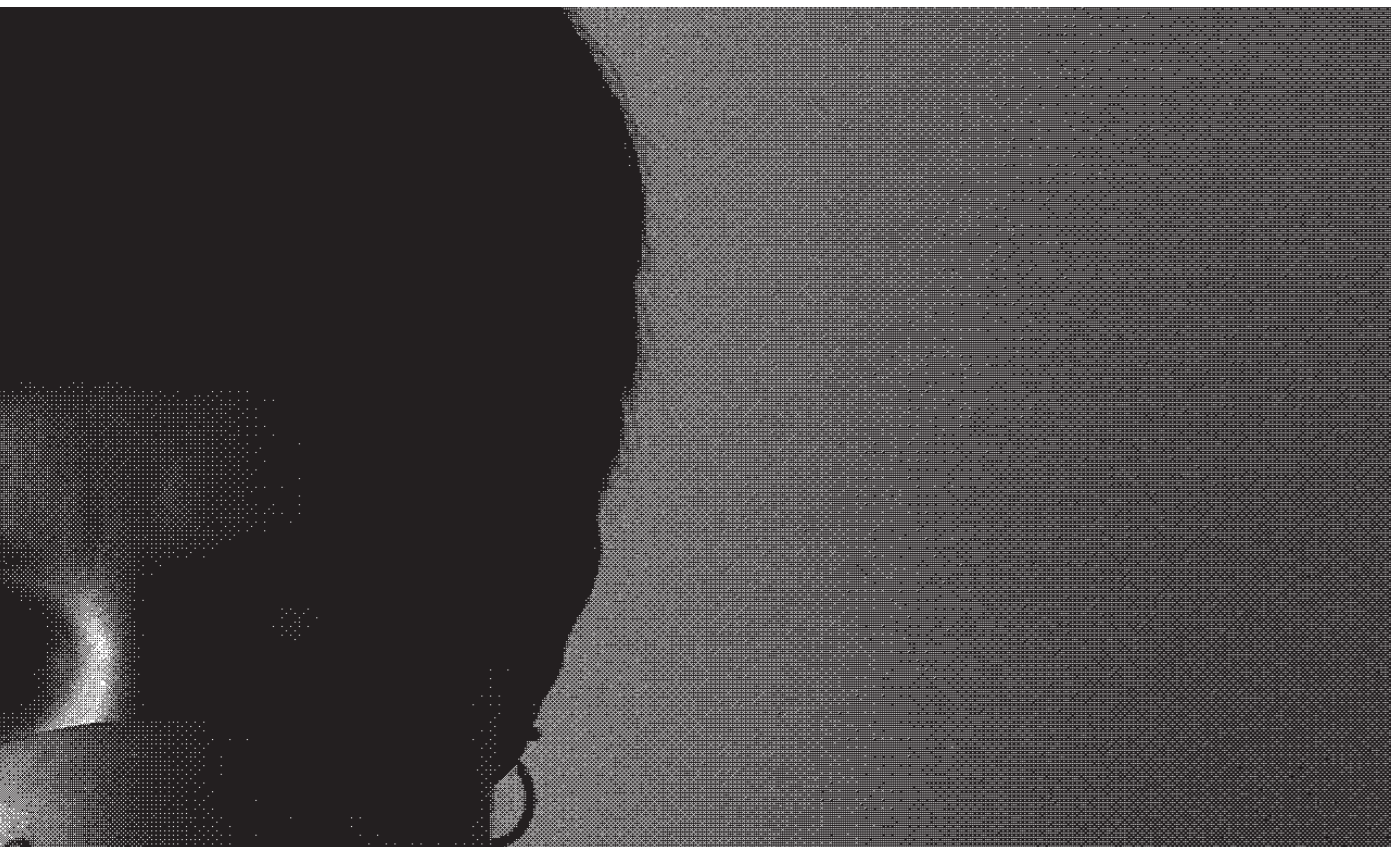
The process of artistic creation is distinct from that which starts from a movement or image of dance, or seeks to reproduce an exemplary case, such as Nijinsky. Joana says it is more like “questioning what Nijinsky would do in her body while improvising.” This doesn’t concern recreating these physicalities, such as Martha Graham’s “Lamentation” (1930), one of her references, but rather “understanding how this body, which received these references, dances.” It’s

about asking today: what body is this, that dances? In other words, executing the death of these bodies, of these dances, “deconstructing them to rebuild them”.

“The Rite of Spring” (1913) is also featured, as suggested by the title, in the idea of sacrifice. “It’s a very present issue in my thinking as a woman. Even when it is not directly present in my works, it is in my body. I work a lot with the issue of gender identity. This androgynous body has cut across my works, where you may not find femininity, and may not find masculinity either. In ‘SU8MARINO’, for example, I was told that there were several people in the play, who began as a girl, then a male body, and then an animal. I am interested in playing with this kind of deconstruction, with the idea of a body that can be many bodies. For me, the idea of sacrifice, of decay, is recurrent, not only for Nijinsky but for many other choreographers who approached the work, and also due to the question that it raises about the conception of femininity.”

Joana Castro was born in 1988, in Porto. She remembers that the history of the great human tragedies, such as the Holocaust, is not so distant that we can afford to forget them. This is a place that humanity cannot return to, and after it has happened, she says, we can only improve. But is that true? She also raises this question. “We are repeating the same mistakes, all for the sake of power and greed.”

Joana Castro and Akram Khan are worlds’ apart in terms of their dance resources and aesthetics. But they are both so close to a vision of the abyss of humanity that guides them in their artistic gestures. Joana talks about this era “of disinformation, with bans in Brazil, the censorship of books”, she refers to “going back to square one” and how “an uninformed people is an ignorant people, separated, divided, individualized, patriot, individualistic, closed in its bubble and the little that you know and are aware of.” Joana says that, in this example, there is a visible reinforcement of the relationship between state / religion and adds “I have been questioning this a great deal: what is evolution? Are we evolving?”



## O diabo somos nós

Akram Khan fala disto mesmo. Através de “Outwitting the Devil”, como ele tem reafirmado em muitas entrevistas, “o diabo somos nós”, os humanos, porque esta é a primeira geração que sabe que está a destruir o planeta e é a última geração que pode fazer alguma coisa para mudar esta situação. Khan também diz que os tempos que vivemos são os mais pessimistas, e para isso regressa a um passado não muito distante, o de 2012, quando coreografou a cerimónia de abertura dos Jogos Olímpicos de Londres, onde cresceu. Então vivia, sentia ele, a celebração da diversidade, da diferença, da inclusão. Agora, os tempos são novamente de escuridão. Para esta visão contribui certamente a instabilidade política do Reino Unido e o caminho do Brexit.

Em “Outwitting the Devil”, Akram Khan volta a essa linha de criação em que aborda grandes mitos da humanidade – neste caso o Épico de Gilgamesh, datado de 2100 a.C, considerado um dos mais antigos textos literários que chegaram até nós. É o contador de histórias, na tradição do Kathak, que ressurgem. Essa dança indiana com que cresceu e que recorda muitas vezes, até pela memória da mãe que sempre dançou para lhe contar histórias. No Kathak, a dança serve esse propósito. E Akram Khan é um contador de histórias, mesmo se os recursos estilísticos são feitos de múltiplas influências, que coexistem nele, e se fazem presentes nesta nova criação, entre elas o contemporâneo e até o hip hop, que tem reflexo no elenco de seis bailarinos, com idades entre os 25 e 68 anos, duas mulheres e quatro homens.

Quem somos? Para onde vamos? As mais elementares questões ressurgem em “Outwitting the Devil”. Khan diz muitas vezes que os filhos lhe fizeram pensar no futuro, mas para isso tem de olhar para o passado. O passado – que no último solo que dançou, “XENOS”, era a Guerra Mundial e as vozes silenciadas dos soldados anónimos indianos –, agora é a violência do homem, em ações perturbadoras, que quer dominar os outros e dominar também a natureza. Por dominar entenda-se destruir.

# AKRAM KHAN COMPANY

SÁB 8 FEV | 21H30  
CCVF / GRANDE AUDITÓRIO  
**Outwitting the Devil**

Direção Artística e Coreografia  
Akram Khan  
Dramaturgia  
Ruth Little  
Desenho de Luz  
Aideen Malone  
Desenho Visual  
Tom Scutt  
Partitura Original e Desenho de Som  
Vincenzo Lamagna  
Figurinos  
Kimie Nakano  
Escrita  
Jordan Tannahill  
Direção de ensaios  
Azusa Seyama  
Interpretação  
Ching-Ying Chien,  
Jasper Narvaez,  
Dominique Petit,  
Mythili Prakash,  
Sam Asa Pratt,  
James Vu Anh Pham

Produção Executiva  
Farooq Chaudhry  
Direção Técnica  
Tina Fagan  
Direção de Produção  
Rich Fagan  
Direção de Palco  
Lars Davidson  
Técnico de Luz  
Stéphane Déjourné  
Técnico de Som  
Pete Thomas  
Direção da Tournée  
Mai Sarah Tassinari  
LED Light Tube fabricado e fornecido por  
Light Contrast Ltd  
Material original fornecido por  
Ching-Ying Chien,  
Andrew Pan,  
Dominique Petit,  
James Vu Anh Pham,

Mythili Prakash,  
Sam Asa Pratt  
Coprodução  
Théâtre de Namur – Centre Scénique, CENTRAL – Centre Culturel de La Louvière, Festival d'Avignon, Théâtre de la Ville – Paris, Sadler's Wells London, La Comédie de Clermont-Ferrand – scène nationale, COLOURS International Dance Festival 2019 – Stuttgart  
Apoio Arts Council England  
Produzido durante as residências  
CENTRAL – Centre Culturel de La Louvière, Théâtre de Namur e Festival d'Avignon  
Akram Khan é um Artista Associado Sadler's Wells and

Mountview in London and Curve Leicester  
Agradecimentos  
Alistair Spalding, Vincent Thirion e Mélanie Dumoulin, Patrick Colpé, Meinrad Huber e Éric Gauthier, Olivier Py e Agnès Trolly, equipa de Sadler's Wells, CENTRAL – La Louvière, Théâtre de Namur, COLOURS Festival e Festival d'Avignon, Tamas Detrich e equipa do Stuttgart Ballet, Mr. & Mrs. Khan, Yuko Khan, Aharya  
Dresses pelo figurino de Mythili Prakash e a todos os colaboradores e técnicos envolvidos no projeto.

Maiores de 6  
80 min.  
10,00 eur /  
7,50 eur c/d

ESTREIA NACIONAL • ESTREIA NACIONAL • ESTREIA NACIONAL • ESTREIA NACIONAL • ESTREIA NACIONAL



A peça faz o relato do jovem Gilgamesh a partir das memórias a que regressa já envelhecido, próximo da morte, a recordar como domesticou o selvagem Enkidu, que se tornou seu companheiro, e com quem explorou a natureza, com os seus animais e espíritos. Porque mataram o guardião da floresta sagrada e destruíram o ecossistema, a deusa Ishtar mata Enkidu, num ato de vingança.

De forma muito diversa da de Marlene Monteiro Freitas, com a sua “Bacantes”, esta é também uma apropriação muito livre de uma história de dimensão mitológica. De forma diversa da de Tânia Carvalho também aqui se evocam os sonhos, mas mais como pesadelos, como se escuta no início, “noite após noite, tenho o mesmo sonho”, no prenúncio do mal que aí vem, desse homem envelhecido que vive atormentado pelas suas visões tenebrosas dos seus feitos enquanto jovem. Cá está a ação humana a destruir a biodiversidade, em nome do desejo de poder. Para Khan, este é o primeiro poema ambiental jamais escrito. Assustadoramente antecipatório do que hoje vivemos.

Esta é uma dança que conta uma história e que tem personagens: com o jovem Gilgamesh interpretado por Sam Asa Pratt e o velho homem que olha para o seu passado, Dominique Petit; há também a mulher desejada por Gilgamesh, interpretada por Ching-Ying Chien, e Enkidu interpretado por Jasper Narvaez, por exemplo.

O Antropoceno ressurgem em “Outwitting the Devil” como uma profecia que já encontramos nos mitos ancestrais. Gaia, o espírito da Terra, é representado pela deusa Ishtar, que surge vestida com um sari dourado, também representando tradição indiana dessa dança ancestral que é a Bharatanatyam. Em “Outwitting the Devil”, o final é otimista: Ishtar sobrevive, apesar da ação humana.

### We are the devil

Akram Khan meditates on our rapid destruction of the nature world in his latest ensemble production, *Outwitting the Devil*. “We are the devil,” he states, in a number of interviews explaining that we are the first generation that knows it is destroying the planet and the last generation that can do anything about it. Khan also recognises the rise in societal pessimism and refers back, nostalgically, to when he choreographed for the opening of the London Olympics in 2012. He says he experienced a sense of celebration for diversity, difference and inclusion and now we’re, once again, living in an age of darkness. With Brexit looming in the near future, the political instability of the United Kingdom has certainly contributed to this view.

In *Outwitting the Devil*, Khan returns to explore yet another great myth of humanity. This time, the ancient Sumerian Epic of Gilgamesh written circa 2100 BC, and is considered to be one of the oldest literary texts. The stylistic features consist of multiple influences in Khan’s choreography, which all coexist within his vocabulary and can be found in this new work. The narrative is carried by a cast of six dancers, two women and four men aged between 24 and 68. ‘Who are we?’ and ‘where are we going?’ are the most prominent questions that surface in this piece. Khan often says that his children have made him think about the future, and for that purpose he has had to look to the past. The ‘past’ is embodied in his final full-length

solo *XENOS*, in which he gives voice to an Indian soldier who fought for the British during World War I. Bringing us to now, to this reflection on the violence perpetrated by mankind through disturbing actions pursued in order to dominate others and also to dominate nature.

This production tells the story of the young Gilgamesh, based on his memories as a dying old man. He remembers how he tamed the wild Enkidu, who he explored nature with and grew closer to. Following their destruction of the wild forest and the killing of its guardian, Humbaba, the goddess Ishtar imposes the consequences of their actions.

In contrast to Marlene Monteiro Freitas’s *Bacchantes*, this is also a very liberal appropriation of a mythological tale. In a different way from Tânia Carvalho, dreams are once again evoked, but they appear far more nightmarish. At the beginning of the work we hear, “night after night, I have the same dream”, a foreshadowing of the evil that emanates from this old man who lives in torment because of his dark past. We are presented with human action destroying biodiversity in the thirst for power. The Epic of Gilgamesh is perhaps this is the first environmental poem ever written and yet it provides a haunting glimpse of what we are experiencing today.

*Outwitting the Devil* is told by an ensemble of six performers: the young Gilgamesh played by Sam Asa Pratt and the old man looking back over his life, performed by Dominique Petit. The wild forest keeper

Humbaba is performed by James Vu Anh Pham, his sister is played by Ching-Ying Chien and Enkidu, by Jasper Narvaez. Gaia, the spirit of the earth, is represented by the goddess Ishtar, who wears a golden sari and is performed by bharatanatyam dancer Mythili Prakash.



# Chicotada na coluna vertebral

A canadiana Marie Chouinard vem pela primeira vez ao GUIDANCE mas com duas peças emblemáticas do seu repertório e que têm já uma história particular com Portugal: “A Sagração da Primavera” (peça de 1993, que remontou para o extinto Ballet Gulbenkian em 2003, num ato inédito em que se estreia na transmissão de uma obra sua para uma outra companhia) e “HENRI MICHAUX: MOUVEMENTS” (de 2011, apresentado no CCB, em Lisboa, em 2013). São peças de alcance ancestral, de composição de uma essencialidade que os corpos transportam por via da animalidade mas também por ligação às formas mais elementares de comunicação, despojadas do verbo. Nesse sentido, “HENRI MICHAUX: MOUVEMENTS” é a particularmente esclarecedora.

O fundo do palco em “HENRI MICHAUX: MOUVEMENTS” é um ecrã dividido em dois, como um gigante livro aberto ao meio. O livro é de Henri Michaux, de 1982, que fascinou Marie Chouinard. Naquele espaço branco da folha de papel, vão surgindo uns borrões, aparentemente figuras multiformes de significado dúbio.

Se conhecermos a vida e obra de Michaux, saberemos que são exercícios de escrita a tinta-da-china, uma entrega do poeta e pintor à procura dessa outra forma de comunicação que se exprima livremente, “mais longe as palavras”, fora do meio da cultura unicamente verbal em que cresceu – e na qual todos nós vivemos – e “antes da época da invasão das imagens” (como vinha a clarificar na obra “Emergences-Résurgences”). Essa consciência da sua circunstância e dos constrangimentos da ideia de cultura, fê-lo procurar a pintura para se “descondicionar”. É o próprio quem o escreve e são as suas palavras que se escutam no final da peça.

## COMPAGNIE MARIE CHOUINARD

SÁB 15 FEV | 21H30  
CCVF / GRANDE AUDITÓRIO  
**The Rite of Spring +  
HENRI MICHAUX: MOUVEMENTS**

Maiores de 16  
35 min. (The Rite  
of Spring) +  
35 min. (Henri  
Michaux:  
Mouvements)  
10,00 eur /  
7,50 eur c/d

ESTREIA NACIONAL • ESTREIA NACIONAL • ESTREIA NACIONAL • ESTREIA NACIONAL • ESTREIA NACIONAL

### The Rite of Spring

Bailado em 1 ato  
Criado no National Arts  
Centre, Ottawa, Canadá,  
a 18 junho de 1993  
Bailarinos da estreia  
mundial  
Marie-Josée Paradis,  
Mathilde Monnard,  
Daniel Éthier,  
Dominique Porte,  
Pamela Newell,  
José Navas,  
Jeremy Weichsel

Conceito, Coreografia e  
Direção Artística  
Marie Chouinard  
Música

*The Rite of Spring*,  
Igor Stravinsky, 1913  
(arranjos Boosey &  
Hawkes, Inc., publisher and  
copyright owner, 35 min.)

Interpretação  
Adrian W.S. Batt,  
Jossua Collin Dufour,  
Valeria Galluccio,  
Motrya Kozbur,  
Luigi Luna,  
Sayer Mansfield,  
Carol Prieur,  
Celeste Robbins,  
Clémentine Schindler,  
Michael Baboolal

Luz  
Marie Chouinard  
Figurinos  
Liz Vandal  
Adereços  
Zaven Paré  
Maquilhagem  
Jacques-Lee Pelletier

Penteados  
Daniel Éthier  
Diretor Artístico da Tournée  
Annie Gagnon  
Tour Manager  
Martin Coutu

Diretor Técnico e de Palco  
Catherine  
Renaud-Dessureault  
Técnico de Luz  
Isabelle Garceau  
Técnico de Som  
Pierre-Alexandre  
Poirier-Guay

Produção  
Compagnie  
Marie Chouinard  
Coprodução  
National Arts Centre  
(Ottawa),  
Festival international de  
nouvelle danse (Montreal)  
e Kunstenrum Vooruit  
(Ghent)

Agradecimentos  
Conseil des arts et des lettres  
du Québec, the Canada  
Council for the Arts e  
Conseil des arts de Montréal

Gravações áudio, vídeo e  
fotografia são proibidas  
durante a performance.

### HENRI MICHAUX: MOUVEMENTS

2005 - 2011  
Bailado em 1 ato  
Criado no ImPulsTanz,  
Vienna International Dance  
Festival, Vienna,  
a 2 de agosto de 2011  
Bailarinos da estreia  
mundial Kimberley De Jong,  
Leon Kupferschmid,  
Lucy M. May,  
Lucie Mongrain,  
Mariusz Ostrowski,  
Carol Prieur,  
Gérard Reyes,  
Dorotea Saykaly,  
James Viveiros,  
Megan Walbaum

Coreografia e  
Direção Artística  
Marie Chouinard  
Música original  
Louis Dufort

Poema e desenhos projetados  
Henri Michaux,  
do livro “Mouvements”  
(1951), com a permissão e  
direitos titulares de  
Henri Michaux e  
Editions Gallimard

Interpretação  
Adrian W.S. Batt,  
Jossua Collin Dufour,  
Valeria Galluccio,  
Motrya Kozbur,  
Luigi Luna,  
Sayer Mansfield,  
Carol Prieur,  
Celeste Robbins,  
Clémentine Schindler,  
Michael Baboolal

Som  
Edward Freedman  
Luz e Cenário  
Marie Chouinard  
Figurinos  
Marie Chouinard

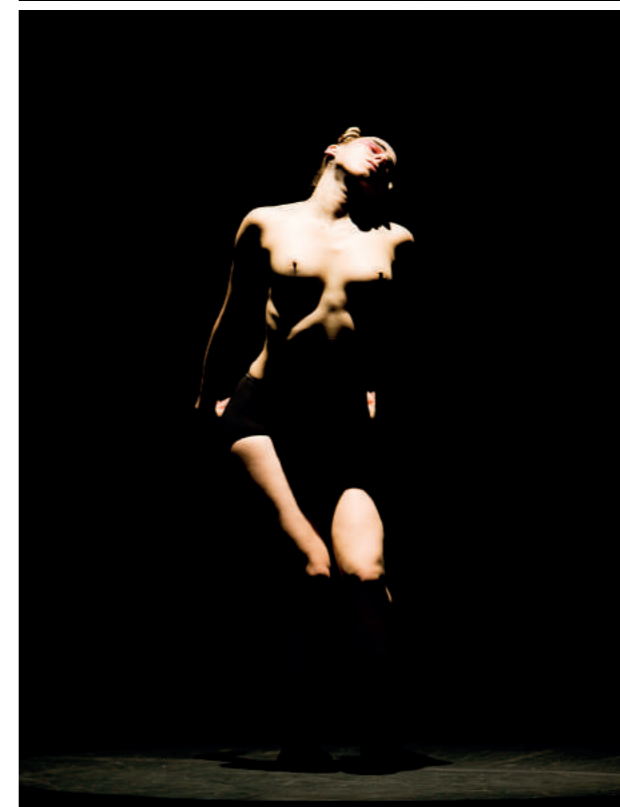
Penteados  
Marie Chouinard  
Tradução  
Howard Scott  
Voz  
Gérard Reyes

Produção  
Compagnie Marie  
Chouinard  
Apoio  
ImPulsTanz (Viena)  
Diretor de Ensaios e da  
Tournée Annie Gagnon  
Tour Manager  
Martin Coutu

Diretor Técnico e de Palco  
Catherine  
Renaud-Dessureault  
Técnico de Luz  
Isabelle Garceau  
Técnico de Som  
Pierre-Alexandre  
Poirier-Guay  
Agradecimentos  
Conseil des arts et des lettres  
du Québec,  
Canada Council for the Arts,  
Conseil des arts de Montréal

Gravações áudio, vídeo e  
fotografia são proibidas  
durante a performance.

**Aviso: este espetáculo  
contém efeitos  
estroboscópicos**



—  
**Em Marie Chouinard, o corpo é contorção, distorção, desvio.**  
 —

As duas peças de Marie Chouinard são composições poéticas do corpo que se bastam a si mesmas na composição dos movimentos, tão característicos da coreógrafa canadiana. Em Marie Chouinard, o corpo é contorção, distorção, desvio. A propósito da remontagem de “A Sagração da Primavera” para o Ballet Gulbenkian, dizia ao Expresso que essa foi a primeira vez em que o ponto de partida tinha sido a música. Quanto ao movimento, esse era “uma pulsação interior” e que o trabalho de criação havia sido “encontrar a forma” dessa pulsação. Depois explica: “todas as formas são um reflexo da chicotada que a música provoca na coluna vertebral. Foi assim que trabalhei: procurei as revelações exteriores das manifestações interiores”. Nessa altura, anos 1990, em que cria a versão original da sua “A Sagração da Primavera” tinha claro que o movimento do corpo que explorava vinha das “ondulações da coluna”. Curiosamente, em ambas as peças se atravessam essas palavras bíblicas que nos dizem “no princípio era o verbo”, até para o interpelar e questionar. Está lá nessa escrita delirante na tela e no corpo de “HENRI MICHAUX: MOUVEMENTS” e está lá nos sons que sugerem o movimento de caneta sobre papel numa escrita contínua no início de “A Sagração da Primavera”.

A arte, como a comunicação, pode desarrumar-se, pode ser desafiante, como as posições que os bailarinos vão tomando perante as figuras negras desenhadas a tinta-da-china por Michaux no ecrã. São associações livres entre corpo e desenho, que se iniciam lentamente, uma a uma e que vão sendo tomadas por uma vertigem de transformação. Nesse desenvolvimento, aqueles signos estranhos, que lembra hieróglifos, transformam-se em dança no tumulto revoltado do ser, animal, acompanhado de uma música violenta, que desestabiliza o corpo e lhe imprime uma deliciosa desarmonia poética.

Ao longo de um poema de 15 páginas e 65 desenhos a tinta-da-china, em “Mouvements”, Michaux relata a sua experiência interior, resultante do consumo de mesalina. Ali ganha forma esse exercício visionário de quem entendeu que o esquecimento dos outros e a destruição da humanidade e da natureza é um esquecimento também da língua, falada e escrita, mas essa é uma perda ou morte que pode ser libertadora e gerar outras formas de comunicação, por signos, sinais e símbolos que podem ter outras configurações que não a palavra. A dança contém a potência dessa iluminação e as duas peças de Marie Chouinard colocam-nos perante essa visão de fusão entre passado e futuro, nesse mito do eterno retorno, que nos levará novamente às cavernas, se não também a ser extintos como espécie. Mas por via de Michaux, os seus “Mouvements”, e a dança de Chouinard, talvez possamos pensar que todos juntos podemos reformular os códigos de comunicação. É a tal capacidade de abstração que Vítor Roriz fala que se equipara e confunde com a capacidade de imaginar futuros possíveis. A dança é a arte que nos pode guiar nesse novo mundo por construir.

### Lashes to the spine

The Canadian Marie Chouinard will perform in GUIDance for the first time, but with two emblematic works from her repertoire, that already have a particular history with Portugal: “The Rite of Spring” (a 1993 work, which dates back to the former Ballet Gulbenkian, in 2003, in an unprecedented act in which she began by transmitting one of her works to another company) and “HENRI MICHAUX: MOUVEMENTS” (2011, presented at CCB, Lisbon, 2013). They are works of ancestral scope, of composition of an essentiality that bodies carry through animality, but also by connection with the most elementary forms of non-verbal communication. In this sense, “HENRI MICHAUX: MOUVEMENTS” is particularly illuminating.

At the back of the stage in “HENRI MICHAUX: MOUVEMENTS” we see a split screen, like a giant book, opened in half. The book is by Henri Michaux, written in 1982, which fascinated Marie Chouinard. In that white space on the sheet of paper, we see various ink blobs, that are apparently multi-form figures of dubious meaning.

Anyone familiar with Michaux’s life and work, will know that these are ink-blot exercises, a surrender by the poet and painter as he looks for this other form of communication that can be freely expressed, “beyond words”, outside the middle of the purely verbal culture in which he grew up - and in which we all live - and ‘before the time of the invasion of images’ (as clarified in Michaux’s book ‘Emergences-Resurgences’). This awareness of his

situation and the constraints of the idea of culture led him to experiment with painting in order to “decondition” himself. He is the author of the text and his words are heard at the end of the play.

Marie Chouinard’s two works are poetic compositions of the body that are sufficient in their own right in terms of the composition of movements, that are such characteristic features of the work of this Canadian choreographer. In Marie Chouinard, the body is about contortion, distortion, deviation. In relation to restaging “The Rite of Spring” for the Ballet Gulbenkian, she told the Expresso newspaper that this was the first time that the starting point for her artistic creation had been music. In terms of movement, this was “an inner heartbeat”, wherein her creative work concerned “finding the shape” of that heartbeat. She added: “All forms are a reflection of the lashes to the spine caused by music. That’s how I worked: looking for the outer revelations of inner manifestations.” At that time, in the 1990s, when she created the original version of “The Rite of Spring”, it was clear that the movement of the body that she explored derived from “ondulations of the spine.” Interestingly, both works intersect with the biblical phrase “in the beginning was the word”, and even to challenge and question it. We thus find in the delusional writing on the screen and in the body of “HENRI MICHAUX: MOUVEMENTS” and in the sounds that suggest the movement of a pen as it continuously writes on paper in the beginning of “The Rite of Spring.”

Art, like communication, can become disordered, and it can be challenging, like the positions taken by the dancers before the black figures drawn in ink by

Michaux on the screen. They are free associations, between body and drawing, which begin slowly, one-by-one and are engulfed by a vertigo of transformation. In this development, these strange signs, reminiscent of hieroglyphics, are transformed into dance in the tumultuous revolt of the being, animal, accompanied by violent music, which destabilises the body and gives it a delicious poetic disharmony.

Throughout his 15-page poem and 65 Chinese ink drawings in “Mouvements”, Michaux recounts his inner experience, resulting from the consumption of mesalina. This visionary exercise takes shape when one understands that forgetting others and destroying humanity and nature also involves forgetting spoken and written language, but this loss or death can also be liberating and generate other forms of communication, based on signs, signs and symbols which may have non-verbal configurations. Dance harbours the power of this enlightenment, and Marie Chouinard’s two works place us before this vision of fusion between the past and future, in this myth of eternal return, which will see us once again living in caves, or becoming extinct as a species. But through Michaux, his “Mouvements”, and Chouinard’s dance, we are tempted to think that we may jointly reformulate the codes of communication. It is the capacity for abstraction that Vítor Roriz talks about, which is equated and blurred with the ability to imagine possible futures. Dance is the art that can guide us through this new world, yet to be built.



**MOUVEMENTS**

A rolling race  
a boiling crawl  
teeming unit  
dancing block

A defenestrated flies off  
torn up and down  
torn all over  
torn never to attach again

Man bracing  
man leaping  
man hurtling  
man for the lightning operation  
for the storm operation  
for the harpoon operation  
for the shark operation  
for the bursting operation

Man not by flesh  
but through emptiness and evil and intestinal torches  
and flashes and nervous discharges  
and setbacks  
and returns  
and rage  
and tearing  
and entanglement  
and taking off in sparks  
Man not by abdomen and buttock plates or vertebrae  
but through his currents, his weakness what recovers from shock, his  
startings  
man by the moon and burning powder and the bazaar itself  
from the movement of others  
and the storm and the wind rising and chaos never ordered  
Man all flags outside, slapping in the wind rustling his instincts  
man who thrashes the parrot  
who has no joints  
who does no farming  
goatman  
crestman  
with spines  
with shortcuts  
tuft man, galvanizing his rags  
man with secret supports, rocketing far from his degrading life

Desire barking in the dark is the many-sided form of this being  
Flashes scissoring  
forking  
flashes radiating  
flashes across the whole compass rose

To the noises, to the roaring  
if one gave a body!  
To the sounds of the balafo and the piercing drill  
to the foot-stamping teenagers who do not yet know  
what it means that their chests feel about to burst  
to the joltings, rumblings, surgings  
to tides of blood in the arteries suddenly changing direction  
to thirst  
to thirst especially  
thirst never quenched  
if one gave a body!...

Soul of lasso  
of alga  
of jack, grapple and swelling wave  
of hawk, gnu, elephant seal  
triple soul  
eccentric soul  
zealot soul  
electrified larva soul coming to bite the surface  
soul of beatings and gnashing of teeth  
overhanging soul always straightened again

With disregard to any heaviness  
any languor  
any geometry  
any architecture  
disregarding: SPEED!

Movement and ripping apart of internal exasperation more than  
movements of walking  
movements of explosion, denial, stretching in all directions  
unhealthy attractions, impossible desires  
gratification of the flesh struck in the neck  
headless movements  
What good's a head when overwhelmed?  
Movement of folding and coiling inward while  
waiting for better  
movements of inner shields  
movements with multiple jets  
residual movements  
movements instead of other movements that can't be shown  
but that inhabit the spirit  
with dust  
with stars  
with erosion  
with landslides  
and vain latencies...

Festival of stains, scale of arms  
movements  
we jump into "nothing"  
turning efforts  
being alone, we are the crowd  
What countless number advances  
adds, expands, expands!  
Goodbye fatigue  
farewell efficient bipedal at the station of the bridge abutment  
the sheath torn, we are other  
any other  
we no longer pay tribute  
a corolla opens, bottomless dive...

The stride now has the length of hope  
the leap has the length of thought  
it has eight legs if we have to run  
it has ten arms if we join forces  
completely rooted, when we have to hold  
never beaten  
always returning  
new returning  
while soothed the keyboard master feigned sleep!

**Henri Michaux, 1951**

Translation © Howard Scott

With the permission of the right-holders Henri Michaux and Editions Gallimard



# Atividades Paralelas

## Masterclasses

**SEXTA 7 FEV, 18H00-20H00**

CCVF / SALA DE ENSAIOS

**MASTERCLASS  
COM AKRAM KHAN  
COMPANY**

A companhia de um dos mais importantes coreógrafos da atualidade, Akram Khan, apresenta a sua nova criação no GUIDance e orienta a primeira masterclass do festival. Esta passagem de conhecimento de métodos, ideias e formas de trabalhar a dança contemporânea, é um intenso e valioso momento de formação destinado a alunos e profissionais desta área artística.

Akram Khan, one of today's leading choreographers, will introduce his dance company's latest creation at GUIDance, which will also provide the festival's first masterclass. This transfer of knowledge of methods, ideas and ways of working in the field of contemporary dance, is an intense and valuable training moment for dance students and professionals.

**Público-alvo** Profissionais e alunos de dança nível avançado  
**Nº máximo de participantes** 20

**Preço** 15,00 eur [com direito a bilhete para o espetáculo *Outwitting the Devil*, da companhia que orienta a masterclass]

**DOM 16 FEV, 11H00-13H00**

CCVF / SALA DE ENSAIOS

**MASTERCLASS  
COM COMPAGNIE  
MARIE CHOUINARD**

Uma das mais celebradas coreógrafas da história da dança do Canadá – Marie Chouinard – com forte ligação a Portugal, marca presença na edição deste ano com duas obras e uma masterclass orientada pela sua companhia. Oportunidade única para os interessados em frequentar uma sessão de formação a partir das suas metodologias de trabalho. Fundamentalmente direcionado para profissionais e alunos de dança.

One of the most celebrated choreographers in Canada's dance history - Marie Chouinard - who has a strong connection to Portugal, will take part in this year's edition with two works and provide a masterclass orientated by her company. This is a unique opportunity for anyone interested in attending a training session based on her working methodologies. The master class is primarily aimed at dance professionals and students.

**Público-alvo** Profissionais e alunos de dança nível avançado  
**Nº máximo de participantes** 20

**Preço** 15,00 eur [com direito a bilhete para os espetáculos *The Rite of Spring + Henri Michaux: Mouvements*, da companhia que orienta a masterclass]

## Talks: Conversas Pós-Espetáculo

**SÁB 8 FEV**

CCVF / GRANDE AUDITÓRIO  
APÓS *OUTWITTING  
THE DEVIL*

**TALK COM  
AKRAM KHAN  
COMPANY**

**QUA 12 FEV**

CCVF / PEQUENO AUDITÓRIO  
APÓS *OS SERRENHOS  
DO CALDEIRÃO,  
EXERCÍCIOS EM  
ANTROPOLOGIA  
FICCIONAL*

**TALK COM  
VERA MANTERO**

**SÁB 15 FEV**

CCVF / GRANDE AUDITÓRIO  
APÓS *THE RITE OF  
SPRING + HENRI MICHAUX:  
MOUVEMENTS*

**TALK COM  
COMPAGNIE  
MARIE CHOUINARD**

Via aberta para a conversa com os criadores. Três das mais importantes presenças artísticas na 10ª edição do GUIDance marcam encontro com o público após os respetivos espetáculos, para um momento de proximidade descontraído e interativo.

Open way for a conversation with the creators. Three of the most important artistic presences in the 10th edition of GUIDance, have a meeting with the audience after the respective performances, for a moment of relaxed and interactive proximity.

## Debates

**SÁB 8 FEV, 16H00**

CIAJG / SALA DE CONFERÊNCIAS

### PARTE I

**COM VERA MANTERO,  
JONATHAN ULIEL  
SALDANHA,  
RUI TAVARES**

**SÁB 15 FEV, 16H00**

CIAJG / SALA DE CONFERÊNCIAS

### PARTE II

**COM NUNO CRESPO,  
MICKAËL DE OLIVEIRA,  
ALDARA BIZARRO**

MODERAÇÃO  
**CLÁUDIA GALHÓS**

—  
Entrada livre,  
até ao limite da lotação da sala  
Todas as idades

## PENSAR, SENTIR, DANÇAR ESCRITAS DO MUNDO ONDE VIVEMOS

“A Vítima”. Stravinsky chegou a considerar este título para aquele que viria a ser o bailado histórico, revolucionário, e que ficaria conhecido como “A Sagração da Primavera” (1913). O historiador Modris Eksteins conta o episódio no seu livro “Sagrações da Primavera: A Grande Guerra e o nascimento da Idade Moderna” (de 1989). Eksteins associa a vítima de Stravinsky ao soldado desconhecido que as duas Grandes Guerras dizimaram e que permanecem anónimos para a história. Partindo de “A Sagração da Primavera” apresenta a dança da morte, com “a sua ironia orgiaca-nihilista”, como “um dos símbolos supremos do nosso século centrífugo e paradoxal, em que no mesmo instante que está a lutar pela liberdade adquire o poder da derradeira destruição”. Esse bailado revolucionário surge assim como emblemático de ruturas radicais que o mundo viveu, muito para além da dança e dos seus protagonistas.

No século XXI, na décima edição do festival GUIDance, é ainda de dança

“The Victim”. Stravinsky even considered using this title for what would become the historical, revolutionary ballet, “The Rite of Spring” (1913). The historian Modris Eksteins recounts this episode in his book “Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age” (1989). Eksteins links Stravinsky’s victim to the unknown soldier decimated by the two Great Wars and who remains an anonymous figure in history. Starting from “The Rite of Spring” he presents the dance of death, with “its orgiastic-nihilist irony”, as “one of the supreme symbols of our centrifugal and paradoxical century, which fights for freedom while simultaneously acquiring the power of ultimate destruction.” This revolutionary dance emerges as a paradigm example of the radical ruptures that the world has experienced, far beyond the world of dance and its protagonists.

In the 21st century, in the tenth edition of the GUIDance festival, are we still talking about a dance of death? If so, what death? Or what deaths? And what is left of humanity?

de morte que falamos? Se sim, que morte? Ou que mortes? E o que resta do humano?

Estes são tempos de crise, como são todos os tempos. Crise de habitação, crise ecológica, crise da democracia, crise da aceitação da diferença, crise do ressurgimento de extremismos, crise da representação política... A edição de 2020 do GUIDance dá conta dos sintomas dos tempos atuais, através de criadores de uma dança artisticamente emancipada preocupados com o mundo que coabitamos. De modo diverso, estas criações articulam numa mesma vivência artística – poética, filosófica, musical, visual, literária –, propostas para pensar e sentir o mundo onde vivemos, a partir de perspetivas muito distintas. Com a dança como linguagem de encontro, propomos duas conversas para promover a troca de olhares e ideias entre artistas, pensadores e sensibilidades de mundos diferentes, assinalando a diversidade que volta a marcar o tom do festival e a significativa presença da criação no feminino.

These are times of crisis, as is true of every age. The housing crisis, ecological crisis, crisis of democracy, crisis of the acceptance of difference, the crisis of the resurgence of extremism, the crisis of political representation...

The 2020 edition of GUIDance addresses the symptoms of the current era, through creators of an artistically emancipated dance, who are concerned about the world we live in. In a different way, these creations articulate proposals in the same artistic experience – that is simultaneously poetic, philosophical, musical, visual, literary – which makes us think and feel about the world in which we live, from very different perspectives. Using dance as a language for encounters, we propose two conversations that will foster an exchange of views and ideas between artists, thinkers and different sensibilities, highlighting the diversity that will once again set the tone of this year’s festival, which includes a significant presence of female artists.

## Embaixadores da Dança

### TÂNIA CARVALHO SOFIA DIAS & VITOR RORIZ

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

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

## Ensaios abertos para escolas de dança

Durante o GUIDance, as escolas de dança de Guimarães são convidadas a assistir aos ensaios das companhias presentes no programa, seguidos de uma conversa com Cláudia Galhós. Sem dúvida uma oportunidade imperdível de conhecer mais de perto os processos de trabalho de alguns dos mais conceituados criadores da dança contemporânea.

During GUIDance, the dance schools of Guimarães are invited to attend the rehearsals of the companies taking part in the programme, followed by a talk with Cláudia Galhós. This is undoubtedly a not-to-be-missed opportunity to learn more about the working processes of some of the world’s most renowned creators of contemporary dance.

## A OFICINA

### Direção

#### Presidente

Adelina Paula Pinto  
(Câmara Municipal  
de Guimarães)

#### Vice-Presidente

António Augusto Duarte Xavier

#### Tesoureiro

Maria Soledade da  
Silva Neves

#### Secretário

Jaime Marques

#### Vogal

Manuel Novais Ferreira  
(Casa do Povo de Fermentões)

#### Conselho Fiscal

#### Presidente

José Fernandes  
(Câmara Municipal  
de Guimarães)

#### Vogal

Ricardo Costa  
(Taipas Turitermas, CIPRL)

#### Vogal

Djalme Alves Silva

#### Mesa da Assembleia Geral

#### Presidente

Lino Moreira da Silva

(Câmara Municipal  
de Guimarães)

#### Vice-Presidente

Manuel Ferreira

#### Secretário

Jorge Cristino  
(CAR - Círculo de Arte  
e Recreio)

### Direção Artística

João Pedro Vaz

#### Direção Executiva

Ricardo Freitas

#### Codireção Artística e Internacionalização

Rui Torrinha

#### Programação

Nuno Faria (CIAJG)

Catarina Pereira (Património e Artesanato)

Rui Torrinha (CCVF / Festivais)

Fátima Alçada (Educação e Mediação Cultural)

João Pedro Vaz (Teatro Oficina)

Ivo Martins (Guimarães Jazz / Palácio Vila Flor)

#### Assistente de Direção

Anabela Portilha

#### Assistentes de Direção Artística

Cláudia Fontes

Luís Ribeiro (CIAJG)

#### Educação e Mediação Cultural

Fátima Alçada (Direção),

Carla Oliveira, Celeste Domingues, Daniela Freitas,

João Lopes, Marisa Moreira, Marta Silva

#### Produção

Susana Pinheiro (Direção)

Andreia Abreu, Andreia Novais, João Terras, Hugo Dias,

Nuno Ribeiro, Rui Salazar, Sofia Leite

#### Técnica

Carlos Ribeiro (Direção),

João Castro, João Dionísio, João Guimarães,

Ricardo Santos, Rui Eduardo Gonçalves, Sérgio Sá

#### Serviços Administrativos / Financeiros

Helena Pereira (Direção),

Ana Carneiro, Liliana Pina, Marta Miranda, Pedro Pereira, Susana Costa

#### Instalações

Luís Antero Silva (Direção),

Joaquim Mendes (Assistente),

Jacinto Cunha, Rui Gonçalves (Manutenção),

Amélia Pereira, Anabela Novais, Carla Matos,

Conceição Leite, Conceição Oliveira, Maria Conceição Martins,

Maria de Fátima Faria, Rosa Fernandes (Manutenção e Limpeza)

#### Comunicação e Marketing

Marta Ferreira (Direção),

Bruno Borges Barreto (Assessoria de Imprensa), Carlos Rego (Distribuição),

Susana Magalhães, Paulo Dumas (Comunicação Digital),

Eduarda Fontes, Susana Sousa (Design)

Andreia Martins, Jocélia Gomes, Josefa Cunha,

Manuela Marques, Sylvie Simões (Atendimento ao Público)

#### Património e Artesanato

Catarina Pereira (Direção),

Bela Alves (Olaria),

Inês Oliveira (Gestão do Património)



oficina

Financiamento



MUNICÍPIO DE  
GUIMARÃES

Cofinanciamento



REPÚBLICA  
PORTUGUESA

CULTURA



DIREÇÃO GERAL  
DAS ARTES

Apoios



HOTEL  
FUNDADOR



HOTEL  
DE GUIMARÃES  
BUSINESS & SPA



HOTELS  
JUST WHAT YOU NEED



SANTA LUZIA  
ART HOTEL



SAGRES



www.fnac.pt

Form with 25 horizontal lines for text entry.

**Centro Cultural Vila Flor**  
Av. D. Afonso Henriques, 701  
4810-431 Guimarães  
Tel: (+351) 253 424 700  
geral@ccvf.pt  
www.ccvf.pt

**Centro Internacional das  
Artes José de Guimarães**  
Av. Conde Margaride, 175  
4810-535 Guimarães  
Tel. (+351) 253 424 715  
geral@aoficina.pt  
www.ciajg.pt

[www.guidance.pt](http://www.guidance.pt)