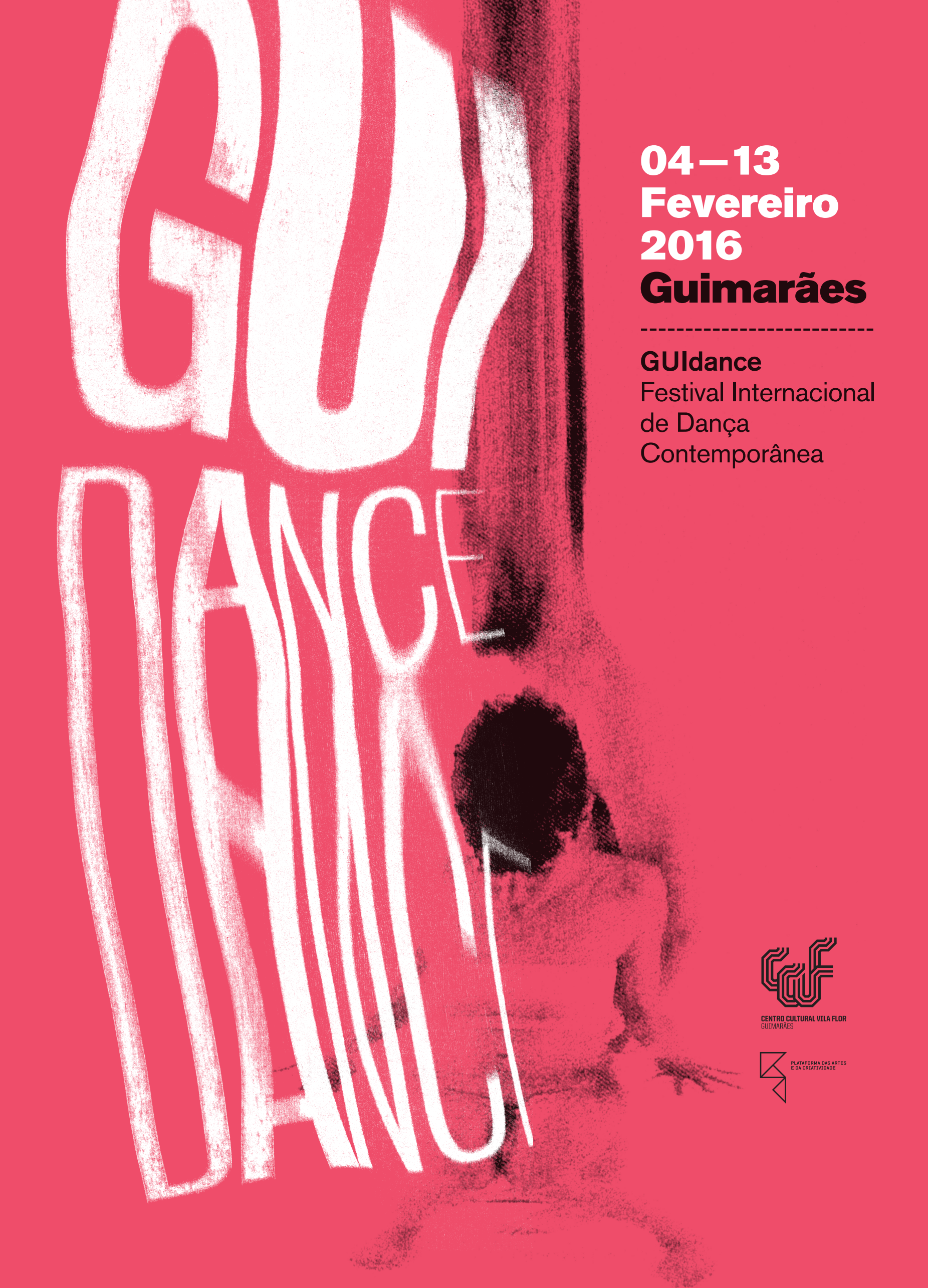




04—13
Fevereiro
2016
Guimarães

GUldance
Festival Internacional
de Dança
Contemporânea



CENTRO CULTURAL VILA FLOR
GUIMARÃES



PLATAFORMA DAS ARTES
E DA CRIATIVIDADE

ASSINATURA GUIDANCE 2016 35,00 eur (acesso a todos os espetáculos + uma visita às exposições patentes no Centro Internacional das Artes José de Guimarães)	P 14	QUINTA 04 / 22H00 • CCVF / GRANDE AUDITÓRIO Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a Victor Hugo Pontes [Estreia Absoluta]	10,00 EUR / 7,50 EUR C/D
PREÇO ESPECIAL ALUNOS DE ESCOLAS DE ARTES PERFORMATIVAS 4,00 eur (preço apenas aplicável aos espetáculos do GUIDance que se realizam no Grande Auditório do CCVF)	P 10	SEXTA 05 / 22H00 • CCVF / PEQUENO AUDITÓRIO Hu(R)mano Marco da Silva Ferreira	7,50 EUR / 5,00 EUR C/D
	P 24	SÁBADO 06 / 19H00 • PAC / BLACK BOX Hyperfruit Ludvig Daae & Joanna Nordahl [Estreia Nacional]	5,00 EUR / 3,00 EUR C/D
Preços com desconto (c/d) Cartão Jovem Municipal, 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%	P 22	SÁBADO 06 / 22H00 • CCVF / GRANDE AUDITÓRIO Maremoto Útero Miguel Moreira [Estreia Absoluta]	10,00 EUR / 7,50 EUR C/D
	P 21	QUARTA 10 / 22H00 • PAC / BLACK BOX Parede Útero Miguel Moreira [Remontagem]	5,00 EUR / 3,00 EUR C/D
	P 19	QUINTA 11 • CCVF / GRANDE AUDITÓRIO / 22H00 Kaash Akram Khan Company	10,00 EUR / 7,50 EUR C/D
Venda de bilhetes oficina.bilheteiraonline.pt www.ccvf.pt Centro Cultural Vila Flor Plataforma das Artes e da Criatividade Multiusos e Complexo de Piscinas de Guimarães Lojas Fnac, El Corte Inglés, Worten Entidades aderentes da Bilheteira Online	P 06	SEXTA 12 • CCVF / PEQUENO AUDITÓRIO / 22H00 Je danse parce que je me méfie des mots Kaori Ito [Estreia Nacional]	7,50 EUR / 5,00 EUR C/D
	P 09	SÁBADO 13 • PAC / BLACK BOX / 19H00 Nevoeiro Luís Guerra	5,00 EUR / 3,00 EUR C/D
	P 16	SÁBADO 13 • CCVF / GRANDE AUDITÓRIO / 22H00 Golden Hours (As you like it) Rosas Anne Teresa De Keersmaeker [Estreia Nacional]	10,00 EUR / 7,50 EUR C/D
	P 27	Atividades Paralelas	

Masterclasses Sexta 05 CCVF / Sala de Ensaios / 18h30-20h30 Masterclasse com Victor Hugo Pontes — Quarta 10 CCVF / Sala de Ensaios / 18h30-20h30 Masterclasse com Akram Khan Company — Talks: Conversas Pós-Espetáculo Quinta 04 CCVF / Grande Auditório Conversa com Victor Hugo Pontes — Quarta 10 PAC / Black Box Conversa com Miguel Moreira	Masterclasses Sexta 12 CCVF / Pequeno Auditório Conversa com Kaori Ito — Debate Sábado 06 PAC / Sala de Conferências / 16h00 O Corpo Inter-Relacional Moderado por Cláudia Galhós — Embaixadores da Dança Terça 02 Escola Secundária Santos Simões / 10h30 Leonor Keil — Quinta 11 Escola Secundária Martins Sarmento / 14h45 Miguel Moreira	A Dança é um estar juntos Cláudia Galhós Quarta 03 - Escola Secundária Caldas das Taipas / 11h00 — Sexta 05 - Asas de Palco / 17h00 — Quarta 10 - Academia de Música e Bailado de Guimarães / 17h00 — Sexta 12 - Escola Secundária Francisco de Holanda / 10h30 — Exposição Segunda 01 a Sábado 13 CCVF / Café Concerto Desenhos de Luís Guerra	Exercício: Traços de uma Observação Sexta 12 PAC / Black Box / 19h00 Nevoeiro Luís Guerra — Meeting Point do Festival Sextas 05 e 12 Sábados 06 e 13 CCVF / Café Concerto / 24h00 Dj Set
---	---	---	--

Identity, meaning, and the public domain

Guidance, the international contemporary dance festival, marks Portugal's winter cultural events calendar for the sixth consecutive year. The festival began in Guimarães in the years prior to the city's being named European Capital of Culture in 2012, joining along with and remaining after that exciting, exceptional year to become part of our city's valued and fundamental intangible cultural heritage, one which has come to characterize the recent history of Guimarães, a city increasingly transforming itself into a focal point of creativity in the field of fine and performing arts.

Thus the festival has become an identity-bearing facet of a collective, community-based vision which expresses itself via the arts, consolidates the worldview of an urban space which is fully living in the present but which is continually preparing for the future. And a wonderfully better future at that. In the present, image-centered era, the body is increasingly the focal point which serves as the vehicle for all sorts of life-bestowing manifestations, whether in the existential domain, the field of the arts, or even in the use of public spaces. This is a topic which is relevant to all of us. It is something of intrinsic value, an area of common interest which carries with it the limitless fascination of the never-ending sense of discovery.

This is the way we looked at the festival. When we conceived of it, we thought of it as a "body" – as complete as it is organic, but also technological in nature – a "body" which formulates a time for encountering different perspectives depicted both on stage and off, and which expand the sense of our being and the cosmos in which we reside. For this sixth edition of the festival, we sought to uphold the framework which makes GUILDANCE a noteworthy cultural event, namely: the World Premiere and Portuguese Premiere performances, the presence of both established artists and up-and-coming performers (from both Portugal and abroad, representing in some cases a long-awaited return to GUILDANCE), the educational component, the relationship with schools and the artistic community, the opening to the public of a variety of parallel activities, and a strong contextualization to the history of the Utero theatre group, an entity closely affiliated with the CCVF in recent years. I leave you now with the strong and clear idea which has guided our underlying programming concept: to construct a festival of dialogues, or in other words, contemporary dance in its fullest relationship with the other arts. We have set our four compass points so that they ignite the creativeness of the nine shows being performed this year, focusing on the theatre, music, literature, and the visual arts including photography. We will also have Chekhov, Mapplethorpe, Anish Kapoor, Nitin Sawhney, Brian Eno, and Shakespeare, among others. And of course we will have great creative performers of our age.

Finally, a festival of this magnitude ought rightly to inspire thought and reflection, and it is exactly this which you will encounter once you turn the page. This is a new way to "read" the shows. It is a (dis)order which releases our individual perspectives from the constraints of convention. So what we have here is more than a pamphlet for diving into an admirable new world ready for enjoyment, every year in the month of February in Guimarães. Let us thus come together as a body and take part in this grand sense of movement!

Rui Torrinha

Sextas 05 e 12
Sábados 06 e 13
CCVF / Café Concerto /
24h00
Dj Set

Exposição
Segunda 01 a Sábado 13
CCVF / Café Concerto
Desenhos de Luís Guerra

Identidade, significado e domínio público.

O Guildance, festival internacional de dança contemporânea, marca o calendário cultural de inverno do país pelo 6º ano consecutivo. Uma ideia edificada na antecâmara da Capital Europeia da Cultura, que a atravessou e lhe sobreviveu, consubstanciando-se como património imaterial fundamental para caracterizar a história recente da cidade de criação contemporânea em que Guimarães se está a transformar.

É por isso, desde já, um elemento identitário de uma visão coletiva e comunitária que se expressa através das artes, consolidando a mundividência de um território urbano a viver o presente, mas em permanente preparação do seu futuro. E de um melhor futuro, diga-se.

Nesta era, a da imagem, o corpo coloca-se cada vez mais no centro enquanto veículo de todas manifestações vitais. Quer no domínio existencial, das artes ou até mesmo na ocupação do espaço público. É portanto um assunto que a todos nós diz respeito. Algo intrínseco. Uma área de interesse comum que deve carregar o fascínio de uma descoberta permanente.

E assim que olhamos para este festival. Quando o pensamos, pensamo-lo como um “corpo” tão complexo quanto orgânico, mas também tecnológico. Um “corpo” que formula um tempo de encontro com diferentes perspectivas colocados no palco e fora dele, que ampliam o sentido do nosso ser e do cosmos que habitamos. Para esta 6ª edição, mantivemos as condições fundamentais que fazem do GUIDance um acontecimento cultural com significado, como o são as estreias absolutas e nacionais. A presença de criadores consagrados e outros mais jovens, também eles nacionais e internacionais – alguns são reencontros há muito desejados. A componente formativa. A relação com as escolas e com a comunidade artística. A abertura à participação do público nas várias atividades paralelas. E também como aditamento uma contextualização obrigatória à história da Útero, estrutura associada ao CCVF nestes últimos anos.

Mas deixo-vos a ideia forte e clara que orientou o pensamento programático deste ano: construir um festival de diálogos. Ou seja, a dança contemporânea na sua mais completa relação com as outras artes. Definimos quatro pontos cardeais para incendiar criativamente as 9 peças do programa deste ano. A saber: teatro, música, literatura e artes visuais onde se inclui a fotografia. Teremos Tchêkhov, Mapplethorpe, Anish Kapoor, Nitin Sawhney, Brian Eno, Shakespeare, entre outros. E claro, em primeiro plano, grandes criadores deste nosso tempo.

Finalmente, um festival desta importância deve produzir pensamento e reflexão. É exatamente isso que vão encontrar ao virar esta página. Uma nova forma de "ler" os espetáculos. Uma (des)ordem que liberta o nosso olhar das amarras das convenções. Enfim, mais que um jornal, uma publicação para mergulharmos num admirável mundo novo que se abre à fruição, anualmente, no mês de fevereiro, em Guimarães.

Façamos, então, parte deste movimento como um grande corpo que se forma!

Rui Torrinha

Dancemos! Hipóteses para um corpo como escrita e interrogação

LET'S DANCE! THE ALTERNATIVES FOR A BODY CAN BE SOMETHING AKIN TO WRITING OR TO QUESTIONING

Here is the context: a world where the threat of terrorism is quite the comfortable fact of life, which means that no private home, entertainment venue, restaurant or means of public transport is immune. Nature is unraveling and at any moment may erupt in anger after so many decades of human mistreatment and abuse. Men continue to take up arms in the name of a higher calling, one devoted to monetary gain or petroleum profits. It's all the same. Economic reward is more important than the true value of human life. Everyday life is a place for conflict and tension on both a global and a personal scale. Nothing new? It's all new! Because this is the moment for decision-making, now every action, gesture and word has implications that will impact the choice: do we build the world we want or condemn all of humanity to its doom? Nature can live on without us, but humans cannot live without nature.

This is a time for post-production, and in the performing arts as well. This is a time for paradoxes. On the one hand, people are calling attention to the need to return to story-telling. Perhaps this stems from some nostalgic desire of our youth, as if the most subjective, enigmatic or even abstract aspects that dominate the structure of our lives (such as the theatre or original dance) was in fact devoid of the meaningful presence which indeed they enjoy all over the world. So much has been written on the topic: Hans-Thies Lehmann's notion of fragmentary structures that define post-dramatic theatre, and the non-linear logic of contemporary dramaturgy or the 'death of character' amply discussed in the writings of Elinor Fuchs¹ are just a few examples.

Perhaps the place of the entertainment arts, the body-centered arts, and dance ought to be found (with the latter to be understood in the broadest way and deservedly defined by Pina Bausch as "dance is life") in the quite unique moment which is the confluence and coexistence of apparently distinct realities. For quite some time this place has been brought back from the past, but the world is now a different concept and the way we build relationships and feelings is also unlike anything seen before.

It is not by chance that the word "story-telling" and "narrative" have entered this media-based vocabulary, with politicians and public figures from all walks of life using the term to describe just

about anything. But at this point in time when the hour has come to accept that life and every human being is by nature incoherent and driven by constant paradoxes, the most important affirmation is one which challenges, demands, and questions "the watchful narrative." This is the origin of the meaning of life in society and is the deeper foundation of art, and of contemporary dance in particular. It is indeed a root origin when in it questions the very form of artistic expression in its internal debates. It is all a part of the same organic entity which is the awareness that everything is inter-relational: it is no longer possible to avoid taking a position, it is essential to dive headlong into the dialogue with one's neighbour, to throw oneself into the abyss of the unknown and to seek out mutual enrichment which is the stems from deeply living out ones differences.

What directions are the various artists and their respective shows at this year's GUIDANCE offering us so that we can heighten our senses and relate more deeply with life? Is it a challenge? Here it goes: in the constant shifting between what is strange or familiar, between what we feel as distant or nearby, we take the path that is best travelled together. Might we lose our way but then meet up with one another, if even for a brief instant, all together, awe-struck or troubled by the diversity of all these artistically expressed unique moments? Let's be on our way then, and each one individually, expanding our awareness and the feelings of the very place we find ourselves. Let's become more intensely involved. This is also what Bruno Massumi proposes with his concept of "affect" and the book he dedicated to "the ability to affect and to be affected"² which is so important today for the many implications that this notion evokes in terms of the history of the presence of the body on stage in dance in counterpoint with the rejection of representation...

Dance, this is the dance that we are talking about, even when it is erudite, demanding, virtuous or complex in its treatment of aesthetic and artistic problematizing, speaks for each and every one of us. It falls to every one of us to come to the encounter, to hand oneself over to the dialogue, available and open to express oneself to the universes and obsessions of others, searching inwardly for one's own codes and particular references to encounter and to choose for oneself what the play means in the wake of this dialectical process. Every work is an enigma waiting to be unveiled.



Dancemos!

Hipóteses para um corpo como escrita e interrogação

Eis o contexto. Um mundo onde a ameaça do terrorismo está instalada confortavelmente e se pode manifestar numa casa particular, numa sala de espetáculos, num restaurante ou num transporte público. A natureza está desregulada, prestes a irromper em ira perante décadas de maus tratos e abuso humano. Os homens continuam a pegar em armas em nome de uma fé maior, a do dinheiro ou do petróleo. Dá no mesmo. A economia é mais importante do que o valor da vida humana. O quotidiano é um lugar de conflito e tensões, à escala planetária mas também na mais íntima. Nada de novo? Tudo! Porque este é o momento de todas as decisões e cada ação, cada gesto, cada palavra, tem implicações que marcam a diferença entre o mundo que queremos construir ou a condenação de toda a humanidade à morte. A natureza pode viver sem nós. Nós não podemos viver sem ela.

Este é o tempo da pós-produção também nas artes performativas. Este é o tempo dos paradoxos. Por um lado, reclama-se a necessidade do retorno ao contar histórias. Talvez um desejo saudosista, de infância. Mas esquecemos que as sugestões mais subjetivas, enigmáticas ou mesmo abstratas, dominam tanto a estrutura da nossa vida atual como a orgânica do teatro e da dança contemporâneos de autor que marcam presença substancial nos palcos de todo o mundo. E tanta literatura já se produziu sobre o assunto... As estruturas fragmentárias que definem o "Teatro Pós-dramático" de Hans-Thies Lehmann, as lógicas não lineares das 'dramaturgias contemporâneas', ou "A morte do personagem" amplamente tratada em livro por Elinor Fuchs¹ são apenas alguns exemplos.

Talvez o lugar das artes vivas, das artes do corpo, e da dança entendida num sentido lato (como merece ser entendida, "dançar é viver" como dizia Pina Bausch), se encontrem num momento muito particular de confluência e coexistência entre realidades aparentemente muito distintas. Há muito que é recuperado do passado, mas o mundo é outro e as formas de construção relacional e de sentidos é outra.

Não é por acaso que a palavra "narrativa" entrou no vocabulário mediático, com políticos e figuras públicas de todas as áreas do saber a recorrer a esta para descrever tudo e mais alguma coisa. Mas neste tempo em que chegou a hora de aceitar que a vida, e cada ser humano, é por natureza incoerente e movido por constantes paradoxos, a mais importante afirmação será desafiar, pôr em causa, questionar "a narrativa vigente". Esta é a causa do sentido da vida em sociedade e é a causa mais profunda da arte, e da dança contemporânea em particular. É uma causa mesmo quando inclui nas suas problemáticas o interrogar a própria forma artística. Faz tudo parte da mesma entidade orgânica que é a consciência de que tudo é inter-relacional: não é mais possível demitir de tomar uma posição, é imperativo mergulhar fundo no diálogo com o outro, lançar-se no abismo do desconhecido e procurar o enriquecimento mútuo que resulta da convivência profunda da diferença.

Que caminhos nos propõem os diferentes criadores e respetivas peças desta edição do GUIDANCE para amplificarmos os sentidos e nos ligarmos mais profundamente à vida? O desafio? Aqui vai: num permanente movimento entre o estranhamento e o familiar, entre o distante e o que sentimos como próximo..., este é um caminho para fazer juntos. Vamos perder-nos e reencontrar-nos, mesmo que por breves instantes, em comunidade, em espanto e desconcerto perante a diversidade de todas as singulares expressas artisticamente? Vamos todos, e cada um individualmente, amplificar a consciência e os sentidos de que estamos exatamente no lugar onde nos encontrarmos. Vamos envolver-nos mais intensamente. Essa é também a proposta de Bruno Massumi com o seu conceito "afetar" e o livro que dedicou à "capacidade de afetar e ser afetado"² tão mais importante nos dias de hoje. E tantas implicações que esta noção transporta relativamente à história da presença do corpo em cena na dança por contraponto com a rejeição da representação...

A dança, esta dança que aqui se trata, mesmo quando erudita, exigente, virtuosa, complexa, nas suas problematizações estéticas e artísticas, fala de todos e de cada um de nós. Cabe a cada um dar-se ao encontro, entregar-se ao diálogo, disponível e aberto para se expor aos universos e obsessões de outros, procurando em si os códigos próprios e referências particulares para encontrar e escolher para si, em resultado dessa dialética, o que a peça significa. Cada obra é um enigma por desvendar.

Família, vida e morte

SEXTA 12, 22H00

CCVF / PEQUENO AUDITÓRIO

Je danse parce que je me méfie des mots

[Estreia Nacional]

Kaori Ito

—

Conceito, texto e coreografia

Kaori Ito

Interpretação e criação

Kaori Ito (filha),

Hiroshi Ito (pai)

Assistência de coreografia

Gabriel Wong

Dramaturgia e apoio ao texto

Julien Mages

Cenário

Hiroshi Ito

Luz Arno Veyrat

Música Joan Cambon,

Alexis Gfeller

Consultadoria artística

Erhard Stiefel

Ator coach

Jean-Yves Ruf

Figurinos

Duc Siegenthaler

(Escola de Alta Costura de Genebra)

Fotografia

Gregory Batardon

Produção e difusão

Améla Alihodzic, Playtime

and Thierry Tordjman,

T&T Productions

Produção Associação Himé

Produção Le Théâtre

Garonne scène européenne -

Toulouse, Le Théâtre de

Saint- Quentin-en-Yvelines

- Scène nationale, ADC de

Genève - Suisse, Les

Théâtres de la Ville de

Luxembourg, La Ménagerie

de verre - Paris, Le Lieu

Unique - Nantes, Les

Klap - Maison pour la

danse Marseille, L'Avant-

Scène Cognac - Scène

conventionnée, Le Channel

- Calais and et La Filature -

Scène nationale de Mulhouse

Apoios

Direction régionale des

affaires culturelles d'Île-

-de-France - Ministère

de la Culture et de la

Communication, La Ville

de Genève, La Fondation

Sasakawa, Arcadi Île-de-

France, la SSA - société

suisse des auteurs, Pro

Helvetia, La Loterie Romande

et La Fondation Ernst Gohner

A Associação Himé é apoiada

pela Fundação BNP Paribas

em todos os seus projetos

Duração

60 min. s/ intervalo

Maiores de 12

“Quería deixar de pensar em mim, por isso comecei a notar ‘O Fauno’ de acordo com o meu sistema de notação. Era um trabalho demorado. Demorei perto de dois meses. O bailado durava dez minutos. Vi o meu erro e pus o trabalho de parte. Voltei a sentir-me aborrecido. Sentia-me triste. Chorava porque estava aborrecido. Aborrecia-me porque ansiava pela vida, sem saber. Lia o Tolstoi. Ler era repousante, mas eu não compreendia o sentido da vida. Vivía o dia-a-dia. Fazia exercícios de dança. Comecei a desenvolver os músculos. Fiquei com os músculos firmes, mas a minha dança era má. Sentia a morte da minha dança, por isso comecei a andar nervoso.”

Nijinsky³



©Gabriel Wong

FAMILY, LIFE, AND DEATH

"I wanted to stop thinking about myself, that's how I began taking notes on 'Faune' with my own notation system. It was painstaking work. I took close to two months. The ballet lasted ten minutes. I saw my error and I put the work aside. I became upset again. I felt quite sad. I would cry I was so upset. I was upset because I was anxious about life without knowing it. I was reading Tolstoy. Reading was comforting, but I did not understand the meaning of life. I lived day-to-day. I did dance exercises. I began to strengthen my muscles. My muscles grew stronger but my dancing was bad. I felt that my dance was dying, and that's why I grew so unsettled." — Nijinsky³



©Gabriel Wong

Kaori Ito has an emotional relationship with Guimarães. A native of Japan, for quite some time her career in dance has transformed her into a nomad, keeping her far from her family. There was even a time when she did not see her father for ten years. She returned however to her country in 2011 in the aftermath of the earthquake and tsunami which took hundreds of Japanese lives. The following year was Guimarães European Capital of Culture, and the entire Ito family was invited to participate in the cultural programming, staying a month in the city. Everything started with Marcos Barbosa, the director of the Teatro Oficina from Guimarães since 2008, who, in the programming of the European Capital of Culture, was interested in meeting Japanese people and it happened that he was able to travel to Japan and meet the Ito family. It was from that moment that the relationship switched to direct conversation.

"We ended up bringing my family to Guimarães. We held an exhibition for one month which was called the 'Ito Festival.' My mother, my father, and my brother came. My brother also had an exhibition of his painting in Guimarães that year. For this reason, returning to the city is like going on a family outing, and not just because with this show I will be sharing the stage with my father. It's a curious thing that I have been able to bring the whole family together here but I have never managed to do so in any other city in the world.

"I return regularly to Guimarães. For my father, this visit is also quite special since it was during his stay here in 2012 that he was invited to become part of a film. For him, this return is the chance to relive the moment of glory from the past which took place here. He is always talking about this experience. Guimarães helped us to enjoy shared family time.

"This show with my father is rather special and makes certain things from other plays I have performed clearer. I had not really spoken much to my father in 13 years and when I returned to Japan in the year the earthquake hit, in 2011, I was shocked; I was struck quite sharply by the impact of the realization that I was no longer present within the family. This did not make much sense since we have this shared interest in art. My father is a sculptor and in the show I see him more as an artist. We make up a type of duet where two people are trying to reconcile their relationship through art. It is a way of trying to overcome the distance which had been building up over the years. As there had been much silence between the two of us, it was quite easy for us to return to being together. And it was easy for me to ask him the delicate questions: How much longer will you live? What does life mean to you? He answered that living meant recognizing that we are going to die, adding that people put so much pressure on discerning what living means that they do not live a quality life. I asked him what he suffered from most in life and he responded everything that he had missed the chance to ask about.

"The nature of this line of questioning makes many people who see the show prone to cry or feel quite moved at any given moment. He does not answer the questions quickly, we listen to his responses which in the end are quite tender and philosophical. The fact that we are crossing this

Kaori Ito tem uma relação comovente com Guimarães. Japonesa de origem, há muito que a sua vida na dança fez dela nómada e distante da família. Esteve mais de uma década sem ver o pai. Voltou ao Japão em 2011, depois do terramoto e do tsunami que matou centenas de pessoas. Um ano depois, Guimarães era Capital Europeia da Cultura e calhou a família inteira ter sido convidada a participar na programação cultural, passando um mês naquela cidade. Tudo começou por um interesse de Marcos Barbosa, diretor artístico do Teatro Oficina de Guimarães desde 2008, que estava a programar o teatro na Capital Europeia da Cultura, de querer conhecer japoneses e calhou ir ao Japão conhecer a família Ito. A partir daqui o texto prossegue em discurso direto.

"Acabámos por conseguir trazer a minha família a Guimarães. Fizemos uma exposição durante um mês que se chamava 'Ito Festival'. Vieram a minha mãe, o meu pai e o meu irmão. O meu irmão também expôs a sua pintura este ano também em Guimarães. Por isso, o regresso à cidade é mesmo uma viagem de família, e não apenas porque nesta peça partilho o palco com o meu pai. É curioso que tenha conseguido reunir ali a família, tendo em conta que nunca consegui fazê-lo em nenhuma outra cidade do mundo.

Regresso com regularidade a Guimarães. Para o meu pai também tem um significado especial, porque em 2012 enquanto esteve lá, foi convidado a entrar num filme. Para ele, este regresso é também voltar a um momento de glória do passado que aconteceu ali. Ele está sempre a falar disso. Guimarães ajudou-nos a estar em família.

Esta peça com o meu pai é muito especial e torna mais claro algo que já estava em outras peças que tinha feito. Não falava com o meu pai há 13 anos. Quando voltei ao Japão, no ano do terramoto, em 2011, fiquei chocada, vivi fortemente o impacto de ganhar consciência de que não estava presente na família. O que não faz sentido, até porque temos esta partilha da arte. O meu pai é escultor e na peça vejo-o mais como um artista. Fazemos uma espécie de dueto para reconciliar a relação entre os dois, através da arte. É uma forma de percorrer esta distância que foi acumulando em anos. Como havia muito silêncio entre nós, foi muito fácil voltarmos a estar juntos. E foi fácil colocar-lhe questões delicadas: Quanto tempo vais viver? O que é a vida para ti? Ele responde-me que viver significa que vamos morrer. E que as pessoas põem tanta pressão no viver que não vivem com qualidade. Pergunto-lhe o que sofreu na vida? Tudo o que não tinha tido oportunidade de perguntar.

A natureza desta interrogação faz com que muitas pessoas que veem a peça chorem ou se comovam, a dado momento. Só no final escutamos as suas respostas, de um modo muito terno e filosófico. O facto de atravessarmos estas questões conduz-nos para a dança a dois, como um casal num salão de baile. Essa é a primeira vez que nos tocamos no espetáculo. É aí que as pessoas mais se comovem, porque percorreram um caminho connosco em que se riram, divertiram, emocionaram, através desse processo das perguntas, de um universo pessoal. Esta relação íntima torna-se universal. Sinto que compreendem que estou a propor um questionamento a todos nós. Tenho reações de alguns espetadores que no fim me dizem que se tornaram mais corajosos para colocar certas questões aos seus pais ou que há arrependimento porque é tarde demais. Penso que esta peça é muito particular e não só para nós os dois, porque se torna uma espécie de obra documental."

Kaori vai buscar à infância as raízes da sua curiosidade. Desde logo as referências culturais. Neste caso, o facto de que, no Japão, as pessoas não se tocam. Mas as memórias vão mais fundo. "O contraste cultural surge logo na peça pelo facto de não haver o toque no Japão. Como é impossível isso acontecer entre pai e filha, as pessoas ficam muito surpreendidas de ver e questionam-se como podemos fazer isto. Mas também a minha família é particular. Sempre estive, de algum modo, fora da sociedade, porque o meu pai é artista."

"Uma coisa que descobri ao observar o meu pai a dançar foi: vi-me a dançar. Temos esta espécie de instinto animalístico, de sobrevivência, de forte presença no palco. Vejo isso no meu pai e encontro aí a ligação com o meu primeiro espetáculo, que fiz aos 18 anos, em que já colocava muitas questões. Acho que já estava a perguntar porque danço e o que é a dança para mim?"

territory with the questions leads us to a dance for two, like a couple in a ballroom. This is the first time in the show that we get to touch each other. And it is then that the audience feels the most emotionally touched because they have joined us on this path, laughing, enjoying themselves, and feeling sentimental over the course of these questions from a personal universe. This very personal relationship becomes universal. I feel that the people understand that the idea is to encourage all of us to ask the questions. I have had reactions from some audience members who have told me that they now have the

courage to ask their parents certain questions, or have mentioned their regret since it is now too late to do so. I think that the show is quite special, and not only for the two of us, because it has become a type of documentary work."

Kaori has gone back to her childhood to search for the roots of her curiosity, and right away there are cultural references, and in this case, the fact is that in Japan people do not commonly touch one another. But her memories go deeper. "The cultural contrast is immediately evident in that the Japanese rarely touch each other and how impossible this would be between

a father and daughter, so people are rather surprised to see this and ask us how we could do such a thing. But my family is also quite special and has always been to a certain extent separate from society because my father is an artist."

"One thing I discovered when I observed my father dancing was this: I saw myself dancing. We have this type of animalistic, survival instinct that is intensely present on stage. I see this in my father and that is where I find the connection to the first show which I did when I was 18 in which I asked many questions. I believe I was asking myself why I dance and what dance means for me."

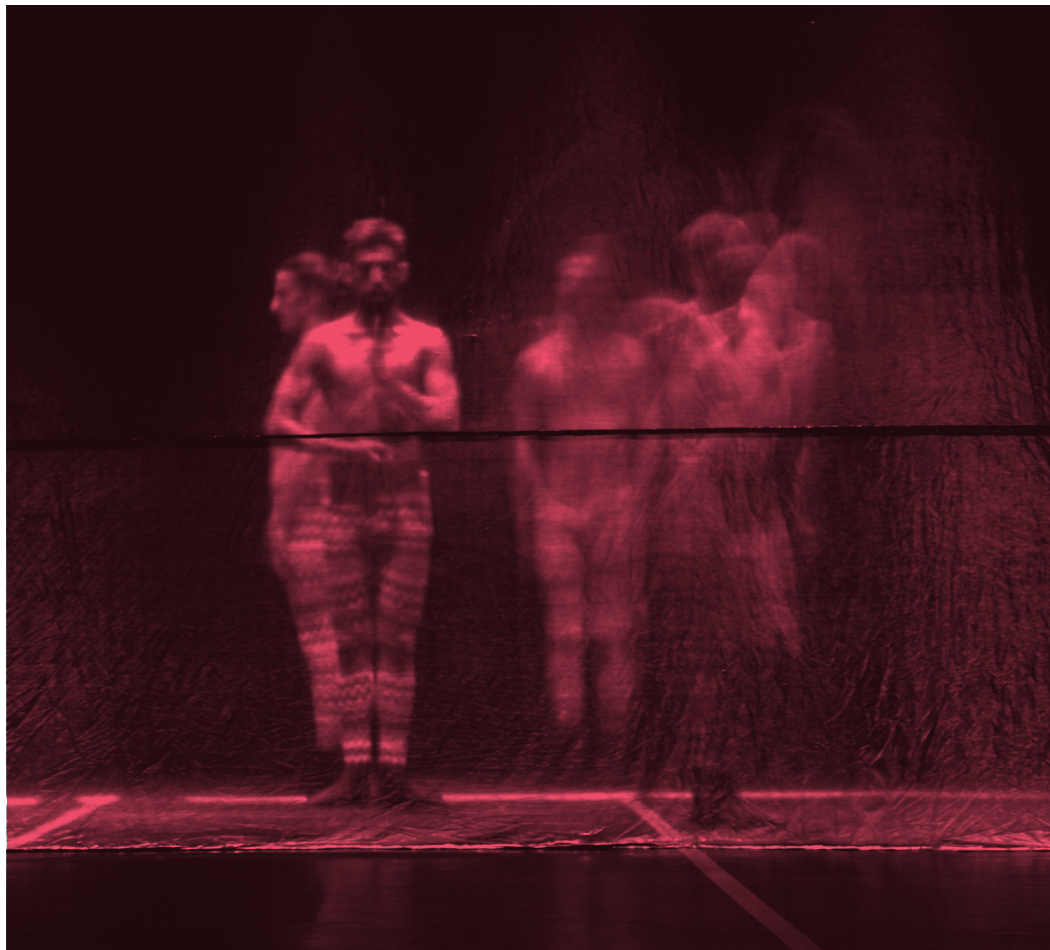
lugar da infância

“Quando era criança”, lembra Kaori, “comprava varinhas mágicas porque pensava que podia salvar o mundo. Pensava que se pudesse dançar podia salvar o mundo, mas na verdade queria salvar-me a mim própria. Também julgava que era diferente dos outros da minha idade, que podia respirar na piscina debaixo de água. E tentava todas estas coisas. Imaginava que havia pessoas reais dentro da televisão. Por tudo isto, acreditava na magia. E pensava muito porque na dança não falava. E surgiam muitas questões. Porque as pessoas são tão diferentes de mim? O 'porquê, porquê, porquê?' retorna nesta peça. No início escutamos as minhas questões lançadas ao mundo. Porque precisamos de tanto papel para viver? Porque quando estou bronzeada pelo sol as pessoas dizem que sou vietnamita? Porque não tenho uma aplicação no meu iphone para mensagens? Porque as pessoas mentem tanto? Como podemos não mentir? Podemos salvar o mundo? Porque a minha mãe pensa que estou morta quando não lhe telefono durante duas semanas? Porque temos de comer para viver? Porque agora há toda esta política da comida biológica? Porque a comida biológica é tão cara? Porque não podemos partilhar as coisas? Porquê, na Suíça, são os portugueses que trabalham na construção?...”

Entre esse passado e o presente que vivemos hoje e a pessoa que ganhou maturidade, vive também Luís Guerra os seus processos obsessivos de criação. Teve a fase da criação do país imaginário Laocoi. De 2008 a 2011, assinou as diversas peças que criou sobre essa estrutura geopolítica inventada como Luís Guerra de Laocoi. Na verdade esse exercício da imaginação vem-lhe da infância.

“Há muitas coisas que faço hoje que encontro o primeiro embrião em pequenino, como os países imaginários. A ideia de desenhar vem de uma obsessão. Sempre tive obsessões, como desenhar labirintos quando era miúdo. O Laocoi surge de querer integrar obsessões que tinha, e a que me dedicava nas horas vagas, na dança. Sempre que tinha tempo disponível, já a estudar dança no Conservatório, enfiava-me no quarto a inventar países, a desenhar labirintos ou a estudar geografia. Começava a sentir uma insatisfação por ter de deixar de parte esses impulsos que vinham de quando era pequeno, coisas que gostava mesmo de fazer, que eram equivalentes à minha paixão pela dança, mas ao contrário desta eram passatempos de fim de semana.

Inventei muitos países, alguns mais detalhados, alguns eram apenas mapas desenhados a que dava um título, noutros casos desenhava um sistema político, inventava uma língua. Gostava da ideia de que para inventar um país tinha de estudar tudo. Tinha de saber de política, de linguística, de botânica, de história... O ter de estudar tudo sempre foi muito estimulante. 'Laocoi' (2008) também faz parte dessa lógica, é tentar pôr a dança aqui, porque a dança também faz parte dos países. Por isso criei danças e cânticos de Laocoi. Era uma fantasia surrealista e, em alguns momentos, cómica. Mas séria, ao ponto de criar uma língua, embora sem um estudo aprofundado que acharia adequado. A palavra – o uso de vocábulos estranhos, línguas imaginárias – acompanhou um período de criação, ultimamente não tem aparecido. Tenho como certo que a próxima vez que usar língua quero criar um sistema a sério. Não uso mais sons, até conseguir dominar de forma detalhada e informada a linguística.”



© Margarida Dias

SÁBADO 13, 19H00
PAC /BLACK BOX
Nevoeiro
 Luís Guerra
 —

Direção e coreografia Luís Guerra
Interpretação Jacome Filipe, Lander Patrick, Luís Guerra, Marta Cerqueira
Música Ulrich Estreich
Luzes e Direção técnica Zeca Iglésias
Produção Luís Guerra
Produção até 2014 Bomba Suicida
Apoios PACT Zollverein, DeVIR/CaPa, Centro Cultural do Cartaxo & Materiais Diversos, EDIFÍCIO - Fórum Dança & O Rumo do Fumo, DGArtes e O Espaço do Tempo
Agradecimentos Pietro Romani, Luiz Antunes, Margarida Dias e Filipe Viegas
Duração 50 min. aprox. s/intervalo
Maiores de 16

THE PLACE OF YOUTH

“When I was a child,” Kaori recalls, “I would buy magic wands because I thought I could save the world. I thought that if I could dance I could save the world but what I really wanted to save was myself. I also thought that I was different from the other children my age and that I could breathe underwater in the swimming pool. And I indeed attempted all these things. I imagined that there were real people inside the television set. Above all I believed in magic. And I thought at length why there is no speaking in the dance. And many questions arose. Why are people so different from me? The ‘why, why, why?’ returns in this play. At the beginning, we hear my questions being spoken out to the world. Why do we need so much paper in our lives? Why is it that when I am brown from a suntan that people say I am Vietnamese? Why do I not have an app for messages on my iPhone? Why do people lie so much? How can we not lie? Can we save the world? Why does my mother think I have died when I don’t phone her for two weeks? Why do we need to eat to survive? Why do we have all these regulations about organic foods? Why are organic foods so expensive? Why can’t we just share things? Why is it that in Switzerland the Portuguese work in construction jobs?”

Between the past and present that we live in today and the person who has matured, Luis Guerra also lives out his obsessive processes of creating. He had a creative phase whose origins were the imaginary country of Laocoi. From 2008 to 2011, he signed a variety of pieces about this invented geo-political structure under the name ‘Luis Guerra from Laocoi.’ In fact, this exercise of imagination is one which hails from his youth.

“There are many things that I do today whose idea first occurred to me as a child, such as the imaginary countries. My drawings also stem from an obsession. I have always had obsessions such as drawing mazes when I was young. Laocoi appeared from my desire to integrate the obsessions I had and the one thing which I dedicated my spare time to, the dance. Whenever I had free time while I was studying dance at the Conservatory, I tucked myself away in my room inventing countries, drawing mazes, or studying geography. I began feeling upset that I had to put aside these pursuits from when I was young, the things I truly liked doing and which were comparable to my passion for the dance, but which turned into just a weekend pastime.

“I invented many countries, some more detailed than others, ones which were just maps that I had drawn and given a name to, in still other cases I drew up a political system and invented a language. I liked the idea that to invent a country I had to study everything. I had to understand politics, linguistics, botany, history... Having to study everything was very exciting. ‘Laocoi’ (2008) is also part of the logic, it is also trying to place dance here because dance plays a part in these countries. That’s why I created dances and songs for Laocoi. It was a surrealist and sometimes comical fantasy. But also serious to the point of creating a language and the intense study I thought was adequate. The words – the use of strange utterances or imaginary languages – followed me over a creative period but this has not returned of late. I am sure that the next time I want to use language, I will create a real and true language system. I will not be using more sounds until I am able to control linguistics in a detailed and informed way.”

Catástrofes da natureza humana

Esse ciclo deu lugar a um outro, que tem nomes de catástrofes naturais, mas que dizem mais das perturbações interiores da natureza humana. “Nevoeiro” (2013), peça para cinco intérpretes incluindo o próprio Luis Guerra, faz parte dessa coleção, assim como “Tempestade” (2014). “O ‘Nevoeiro’ surge no período em que vivia em Viana do Castelo. Gostei muito de ali viver e alguma coisa aconteceu. Foi uma altura em que passava muito tempo a desenhar, estava a viajar pouco, tinha disponibilidade para introspeção, mais do que agora que vivo em Lisboa. O título foi o que me chegou primeiro, como me acontece habitualmente. Pensei fazer uma elegia, estava fascinado, adoro o nevoeiro. A questão era: como consigo fazer isso em dança?

Esta é, até agora, a peça que mais gosto, porque sinto que consigo concretizar o que imaginei. Também foi possível acontecer assim porque estou a trabalhar com outros. Imaginei uma dança tão rápida e precisa que, ao fim de um tempo, quem está a assistir começa a desfocar a visão. Associado à ideia de nevoeiro surgiu-me a imagem de corpos a desfocar, pela velocidade do movimento. E depois inventei um sistema para conseguirmos concretizar isso.”

CATASTROPHES OF HUMAN NATURE

This cycle has made way for another whose names come from natural catastrophes but which also speak more to human nature’s deepest inner anxieties. “Nevoeiro” (“Fog”), a piece from 2013 for five performers, including Luis Guerra himself, is part of this series, as well as “Tempestade” (“The Storm”) from 2014. “‘Nevoeiro’ comes from a time when I was living in Viana do Castelo. I really liked living there and something happened. This was a time when I was doing a lot of drawing, traveling less, and was more inclined to introspection – much more than now that I live in Lisbon. The title was the first thing that popped into my head, which is what usually happens. I was thinking of writing an elegy, I was fascinated, I love the fog. The question was: how can I turn this into a dance piece?

“This is to date my favourite piece because with it I feel that I have realized everything that I set out to do with it. It was also possible because I have been working with others. I conceived of a dance that was so swift and precise that after a certain point in time the audience finds it hard to keep their vision focused. Associated with the idea of fog, the image of bodies depicted as fuzzy images also came to me, achieved by the speed of their movements. Then I developed a system so that we could succeed in making it all happen.”

SEXTA 05, 22H00
CCVF / PEQUENO
AUDITÓRIO
Hu(R)mano
 Marco da Silva Ferreira

Direção e coreografia Marco da Silva Ferreira
Assistência de direção Mara Andrade
Interpretação Anaisa Lopes, Duarte Valadares, Marco da Silva Ferreira e Vítor Fontes
Direção técnica e desenho de luz Wilma Moutinho
Operação de luz Luis Ribeiro
Música Rui Lima e Sérgio Martins
Produção executiva Célia Machado
Produção Pensamento avulso, associação de artes performativas
Parceiros Jazzy Dance Studio, Feira Viva, O Espaço do Tempo, Teatro Virgínia e Quinta do Rio
Projeto financiado por Governo de Portugal / Secretário de Estado da Cultura/ Direção Geral das Artes; Materiais Diversos e Teatro Municipal do Porto - Rivoli e Campo Alegre
Difusão Teatro Virgínia, Teatro Municipal de Faro e Aerowaves Priority Companies
Duração 50 min. s/intervalo
Maiores de 12

No caso de Marco da Silva Ferreira, enquanto a peça “Hu(R)mano” prossegue no seu circuito de digressão imparável, está já a criar uma nova obra. Em novembro do ano passado, estava em residência no Espaço do Tempo, no Convento da Saudação (Montemor-o-Novo) de Rui Horta, a criar a peça que vai estrear em 2017, “Brother”. As ligações com “Hu(R)mano”, ou o seu desvio relativamente a essa extraordinária obra, tratam-se mais à frente, mas não deixa de ser curioso de assinalar como também a história pessoal – a sua história pessoal –, se cruza com a pesquisa da história das danças sociais que está a desenvolver para a nova criação.

“Quero dar um salto e é de algum modo novamente no vazio, como foi com o 'Hu(R)mano'”. Estou a pesquisar sobre questões que me foram surgindo e me fizeram escolher o mote da obra e muitas vezes são questões existenciais. Qual é o significado de estar aqui e agora? E transportar informação ancestral de dança? O que vou transmitir a outros? A quem vou transmitir? Para onde se encaminha este processo e esta informação? É também sobre um estar que implica o pernoitar, como fazemos aqui em residência no Convento da Saudação. Um dia estamos aqui, podemos estar aqui umas décadas, e depois deixamos de estar, mas fica toda uma vida a continuar. Isso vai acontecer depois de mim e eu sou herdeiro disso que aconteceu antes de mim.”



“Há uma sensação de incerteza, há uma certa angústia, desespero e ansiedade. Há dias em que me consigo relacionar com uma sociedade. Outros são mais difíceis. Então surge esta ideia do irmão, de irmandade. Implica uma relação com a memória, com a infância. Tenho apenas um irmão e o que mais me lembro dele é da infância. Juntamente com isto há um estado: a minha mente e o meu corpo estavam predispostos a assimilar tudo. Esse corpo é também o mote da nova peça, assim como é uma forma de me colocar em questões mais filosóficas.” E estas são apenas algumas das linhas de pesquisa que inspiram a criação de “Brother”, mas que nascem da mesma entrega, exigência. Nascem do mesmo cuidado, rigor criativo e de execução, da inventividade criativa, singularidade da expressividade de um mundo muito particular que caracteriza a identidade de Marco, inscrita no seu corpo como pessoa e bailarino e no corpo expandido que é o das suas obras coreográficas.

In the case of Marco da Silva Ferreira, while the play “Hu(R)mano” continues on its unstoppable tour of performances, the artist is already creating a new piece. In November of last year, while in residency at Espaço do Tempo, located in Rui Horta’s Convento da Saudação (Montemor-o-Novo), Marco da Silva Ferreira was hard at work creating the piece “Brother” which will premiere in 2017. Any association with “Hu(R)mano,” or the detour relative to this special work will be dealt with later but it is nevertheless curious to point out how a personal history – his personal history – intersects with the history of dance in society which he is pursuing with this new work.

“I want to leap forward, and to a certain extent it is once again into the unknown, as it was with “Hu(R)mano.” I am researching the questions which have come to light and which made me select the theme of the work in the first place, and often these are existential questions. What is the meaning of my being present here and now? How do I convey the ancestral information of dance? What will I transmit to others? Who will I transmit this to? Where will this process and this information take me? It is also about being present here and now that implies staying the night, as we did during the residency at the Convento da Saudação.

One day we are here, and we can be here for decades and then we are no longer here, but all life is continuing. This will happen after me, and I am the heir to that which occurred before me.

“There is a sense of uncertainty, a certain anguish, despair and anxiety. There are days when I am able to relate with society. Other days are more difficult. Thus the idea of the brother or a brotherhood emerges. This implies a relationship with memory, with youth. I only have one brother and what I most remember about him comes from our youth. Together with this comes a bodily state: my mind and my body were predisposed to assimilate it all. This body is also the name for the new piece as well as a way to place myself within these more philosophical questions.” And these are just a few of the paths of inquiry that have inspired the creation of “Brother” but which are born of the same commitment and exigency. They are born of the same care, the same rigor of creativity and execution, the same creative inventiveness and singularity of expressiveness of a quite distinctive world which characterize Marco’s identity, inscribed upon his body as a person and a dancer, and upon the extended body which is that of his choreographic works.

A urgência da coreografia

Há toda uma história da dança e da humanidade que podem aqui ser questionadas. A uma escala mais íntima, é o corpo pessoal de cada um que está em causa. Corpo de intimidade e, inevitavelmente, corpo político. Corpo como entidade simultaneamente física, orgânica e psicológica, assumindo que a dicotomia cartesiana de corpo e mente está ultrapassada. Neste estado precário em que nos encontramos, a dança (poderia dizer também 'a coreografia') é um ato de extrema relevância. Mas quando todo um programa se foca em diversas manifestações desta expressão artística, importa juntar a voz a Jenn Joy para reativar a questão: “Porquê coreografar agora? O que a coreografia – enquanto um conceito, enquanto uma prática – oferece neste momento particular de crise cultural marcada por cataclismos políticos e climáticos?”⁴ A mesma propõe uma resposta. “Talvez a coreografia convide ao repensar da orientação em relação com o espaço, com a linguagem, com a composição, com a articulação e com a ética.”

De modos muito diversos, desde o modernismo e com maior desenvolvimento no pós-modernismo, trata-se de corpo no pós-modernismo, trata-se de corpo que sente e que pensa. É o corpo dos porquês de Kaori Ito, mesmo quando o questionamento é pensamento e gesto e não formulações verbais audíveis. É muitas vezes o corpo cortante e austero, ou estranhamente revelado numa aparência de fragilidade, das formas em ferro com que trabalha o escultor Rui Chafes, “da ferida e do sorriso dos anjos”, como o próprio diz. Uma forma de entender as múltiplas conceções e o que está em causa nos vários corpos que a dança propõe pode ser a proposta por Elizabeth Dempster. “A história da dança é conservada e continuamente renovada nos corpos contemporâneos. Múltiplos textos e múltiplos corpos coexistem no tempo presente e, apesar de as formas da dança serem adaptáveis e sujeitas a redefinições, exemplos concretos podem ainda ser estudados de forma útil como textos históricos nos quais os valores sociais, culturais e políticos do tempo em que foram originados estão codificados.”⁵

A mesma autora considera a dança como “ação pensada, o movimento de uma mente incorporada”. Ou: “O bailarino é um lugar de luto, onde os leitores procuram um outro corpo perdido de prazer e inocência. Dança é o espaço mítico onde o corpo, mudo e por isso incorrupto, joga. Isto, claro, é 'nonsense'. Dançar, tal como falar, é um ato social, produzido por e dentro de determinados discursos”. Entramos aqui num outro território de questionamento que o festival lança: entre a recorrência do recurso a múltiplas disciplinas artísticas num corpo que está inevitavelmente contaminado pela sua profunda relação com o mundo, há a particularidade do uso (ou mudez) da palavra no contexto da dança; as relações possíveis entre teatro e dança; e os limites que o corpo contém enquanto texto ele próprio?

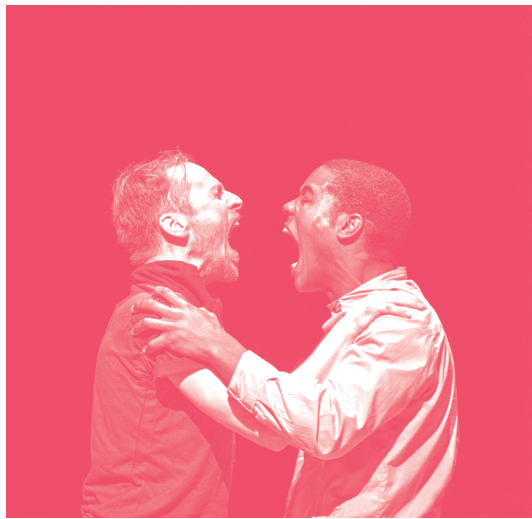
THE URGENCY OF CHOREOGRAPHY

There is quite a bit of the history of dance and of humanity which can be examined here. On a more intimate scale, it is each person's body which is in question. Body as intimacy and inevitably the body politic. The body as an entity that is simultaneously physical, organic, and psychological, assuming that the Cartesian dichotomy of the body and the mind is passé. In this precarious situation where we find ourselves, the dance (which might also be called 'choreography') is an act of extreme relevance. But when a program focuses on the diverse manifestations of this artistic expression, it becomes important to add Jenn Joy's voice to re-activate the question: “Why choreograph today? What does choreography – as a concept, as a practice – offer at this specific moment of cultural crisis marked by political and climate catastrophes?”⁴ She herself offers a response: “Perhaps choreography invites one to reconsider the notion of orientation with respect to space, language, composition, articulation, and ethics.”

In diverse ways, beginning with Modernism and with greater development in post-Modernism, the body is one which feels and thinks. It is Kaori Ito's body which asks why, even when the questioning comes from thought and gesture and not from audible utterances. It is often the edgy and austere body, or the one strangely revealed in a veil of fragility as in the iron shapes made by sculptor Rui Chafes, [which come] “from a wound or from an angel's smile,” as he himself has noted. A way of understanding

the various concepts and what is at stake with the various bodies is what Elizabeth Dempster proposes: “The history of dance is preserved and continually renewed in contemporary dancers. Multiple texts and multiple bodies coexist in the present time, and although forms of dance are adaptable and subject to redefinition, concrete examples might still be studied in a useful way as historical texts in which social, cultural and political values from the time they were created are codified.”⁵

The same author considers the dance to be “a thought-out action, the movement of an incorporated mind.” Or: “The dancer is a place of mourning where the readers search for another body lost in pleasure and innocence. Dance is the mythical space where the body, mute and thus not corrupted, will play. Of course this is nonsense. Dancing, as with speaking, is a social act, produced by and located within certain discourses.” Here we enter into another field of questioning which the Festival has set in motion: in the repeated recourse to the various artistic disciplines in a body which is inevitably contaminated by its profound relationship with the world, is there any particular use (or muteness) of the spoken word in the context of the dance? What are the possible relationships between theatre and dance? Does the body have limits as a text of itself?



“O que o corpo consegue dizer sem linguagem verbal é limitado, esta é a razão pela qual eu usei tão frequentemente a linguagem nas minhas danças... principalmente para contar histórias. Escolhia falar ou projetar texto e mais tarde usei textos mais elaborados, incluindo multimédia. Mas julgo que me tornei impaciente com as limitações da expressividade do corpo. Essa é a razão pela qual já não me envolvo nas chamadas 'pesquisas físicas' que fiz através do meu corpo.”

Yvonne Rainer⁶

THE WRITTEN BODY

“What the body is able to say without verbal language is limited, and this is the reason I so frequently used language in my dances...mainly to tell stories. I chose to speak or to project text and later I used more elaborate texts, including multimedia. I believe I became impatient with the limitations of the body's expressiveness. This is the reason I no longer involve myself with the so-called 'physical research' that I did with my own body.” — Yvonne Rainer⁶

The opinions on this theme are as divergent as can be imagined. Kaori Ito would disagree with Yvonne Rainer and would more readily ally herself with Marth Graham, who sees the body as an instrument for expressing the great truths in life, one which “should be prepared for the torture of expressiveness.” Graham held that “movement never lies” in the way that Kaori believes that “the body never lies,” this in contrast with the misunderstandings which the use of words can generate. The viewpoint is immediately understood from the title of the two-person show to be performed with her father, Hiroshi Ito, whose original French is “Je danse parce que je me méfie des mots,” or, “I dance because I am wary of words.”

The title for the show arose out of the process of asking my father questions. He explained to me how he began making sculptures. He told me that 15 years previously he was an actor, he had done Ionesco and Greek tragedies. There was a moment when he had to give stage direction to an actress and he asked her, ‘Can you do it in a more poetic way?’ For my father, the world ‘poetic’ implies the complex notion of poetry, it implies singing, and questioning about humanity. By using that word, he thought that it would be simple and that she would understand what he meant. Instead, she answered, ‘No, no, no. I’m already doing it that way.’ Based on that experience, he became convinced that there was a limit to communication amongst human beings. This happens on stage as well and even in the theatre. This led him to choose to sculpt because he enters a dialogue with the material, which are quite concrete. When I heard this, I thought, ‘He’s amazing.’”

In this new millennium, the time has come to go beyond the many issues that have been taken up during the 20th century and which have revolutionized art, and with it, the way we see life. Conceptual art, or the art which questions artistic forms themselves, examining the long accepted canons and placing more focus on form than on content, has praised freedom, as much in

the creative act as in the individual who is active in society. It calls artistic hierarchies into question, placing value on the creativity which the performers in their singularity possess and which give rise to brief artistic communities, ones slightly less ephemeral than the performance objective itself. This movement came about at the beginning of the 20th century and underwent a new phase in the 1960s and 70s with the “new cinema,” “new literature” and the “new dance.” Cut off from the inheritance of the past, it rejected the history of what came before and invented its own codes in the exercise of freedom which, in the final analysis, created the preconceived notion within the general public that performers did not want to communicate and were simply interested in dialoguing with them, composing communicative codes only accessible to those elite few who closely guarded this exclusive knowledge. Thus was this misunderstanding necessary for the revolution they were mounting.

In Portugal, this questioning of or this breaking away from the rules of academic dance was long in coming but it affirmed itself in the 1980s and early 1990s with a generation of choreographers, among whom were Rui Horta, Vera Mantero, João Fiadeiro, Paulo Ribeiro, Francisco Camacho and Clara Andermatt. At the turn of the century, with the revolution over and all the possible artistic constraints raised by the choreographers contested, the desire to communicate through dance returned as well as the poetic content which emerges from the articulation with continuous searching for new strategic possibilities and artistic forms and the ongoing effort to imagine new or alternative worlds. The creators and the performers matured, recovering the technical domain of the body, handed over in service to a type of disquiet. The audience matured, to whom the French philosopher Jacques Rancière dedicated his book entitled, “The Emancipated Spectator.”

Thus, the debate has not yet been settled over whether or not it is necessary to have words spoken on stage for the performance goal to be achieved. Jérôme Bel, one of the great talents in diverting the audience's glance toward the least usual angles, surprisingly opts for an easier option. In 2001 he staged “Cédric Andrieux” in Portugal, a solo performance created by this extraordinary dancer based on his own professional background, covering his career from dance apprentice to his experience dancing with Merce Cunningham. For his show, the Belgian choreographer stated that the body was not enough; like Yvonne Rainer so many decades previously, he needed the spoken word to be able to communicate more fully.

As opiniões quanto a este tema são as mais divergentes que possamos imaginar. Kaori Ito discordaria de Yvonne Rainer, mais facilmente concordaria com Martha Graham que vê no corpo o instrumento para expressar grandes verdades da vida e que “deve estar preparado para o calvário da expressividade”. Graham acredita que “o movimento nunca mente” assim como Kaori acredita que “o corpo nunca mente”, contrariamente com os equívocos que o uso das palavras pode gerar. Posição que surge imediatamente enunciada no título do dueto que partilha com o pai, Hiroshi Ito, “Danço porque desconfio das palavras” (no original “Je danse parce que je me méfie des mots”).

“O nome da peça surgiu do processo das perguntas que fiz ao meu pai. Ele explicou-me porque começou a fazer esculturas. Contou-me que 15 anos antes era ator, estava a fazer Ionesco, tragédias gregas... houve um momento em que teve de dirigir uma atriz, e pediu-lhe: 'podes fazer mais poético?' Para o meu pai, a palavra 'poético' implica uma noção complexa de poesia, implica cantar, questionamento sobre humanidade... Ao usar a palavra ele pensou que seria simples, que ela ia compreender o que ele queria dizer. Em vez disso, ela respondeu: 'não, não, não, já estou a fazer'. A partir desta experiência, ele ganhou a convicção de que havia um limite na comunicação entre seres humanos. No palco acontece o mesmo e mesmo no teatro. Isso levou-o a decidir fazer escultura porque dialoga com os materiais, que são muito concretos. Quando escutei isto pensei, 'é espantoso!'.”

Neste novo milénio, os tempos são de superação de muitas questões que foram sendo colocadas ao longo do século XX e que revolucionaram a arte e, com ela, a forma como vemos a vida. A arte concetual ou a arte que questiona as próprias formas artísticas, pondo em causa os cânones vigentes e dando maior ênfase à forma do que ao conteúdo, fez o elogio da liberdade, tanto do ato criativo quanto do indivíduo que age em sociedade. Pôs em causa as hierarquias artísticas, valorizando a criatividade que os intérpretes, com a sua singularidade, possuem, dando origem a comunidades artísticas provisórias, apenas um pouco menos efêmeras que o objeto performativo ele próprio. Todo esse movimento iniciou-se no início do século XX e teve uma nova fase nos anos 60 e 70 com o “novo cinema”, “nova literatura” e “nova dança”... Desligando-se da herança do passado, rejeitou a história que o precedia, inventou os seus próprios códigos, no exercício da liberdade que, em última análise, criou o preconceito no público em geral que os artistas não queriam comunicar e estavam apenas interessados em dialogar entre eles, compondo códigos de comunicação apenas acessíveis a uns poucos, que partilhavam em grande proximidade desse conhecimento específico. Equívoco necessário para a revolução que estavam a protagonizar.

Em Portugal esse questionamento ou rompimento com as regras da dança académica demorou a chegar, mas afirmou-se nos anos 80 e inícios de 90 com uma geração de coreógrafos, entre os quais Rui Horta, Vera Mantero, João Fiadeiro, Paulo Ribeiro, Francisco Camacho ou Clara Andermatt. Na viragem do século, feita a revolução e contestados todos os possíveis constrangimentos artísticos por parte dos coreógrafos, regressa o desejo comunicante à dança, assim como o conteúdo poético que surge em articulação com o contínuo pesquisar de novas possibilidades de estratégias e formas artísticas e permanentemente imaginando mundos novos ou alternativos. Amadureceram os criadores e os intérpretes, recuperando o domínio técnico do corpo, posto ao serviço de uma inquietação. E amadureceram os espetadores, a quem o filósofo francês Jacques Rancière dedicou o livro “O Espectador Emancipado”.

Ainda assim, o debate sobre a necessidade de ter ou não palavras em cena, para que o objeto performativo proposto seja compreendido, não está resolvido. Jérôme Bel, nome maior no dom de desviar a perspetiva do olhar do espetador para ângulos menos habituais, surpreendentemente opta pela solução mais fácil. Em 2011, apresentou em Portugal “Cédric Andrieux”, solo criado para este bailarino extraordinário a partir da história profissional do intérprete, percorrendo a sua carreira, desde aprendizagem da dança, passando pela experiência de dançar para Merce Cunningham. Por ocasião do espetáculo, o coreógrafo belga afirmava-me em entrevista que não lhe bastava o corpo. Como Yvonne Rainer tantas décadas antes, precisava da palavra para conseguir comunicar.

Do texto teatral para a dança

Neste GUIDance a questão da palavra na dança assume maior escala. É suscitada, em extremo, na peça de Victor Hugo Pontes, que decidiu trabalhar um texto maior do teatro, “A Gaivota” de Tchékhov, mas sem recurso a palavras e sem qualquer intenção de cair em mimetismos ou expressionismos. Era pelo menos essa a sua intenção aquando do início do processo criativo há cerca de dois meses. Criador multifacetado, em permanente movimento entre territórios artísticos distintos, já tinha feito assistência de encenação a Nuno Cardoso em diversas peças de Tchékhov. “A Gaivota” é apenas uma delas. Mas o ponto de partida foi desafiar-se a fazer um espetáculo de dança a partir de um texto dramático.

FROM THE THEATRICAL TEXT TO THE DANCE

In this edition of GUIDance, the question of the spoken word has assumed a greater dimension. It is taken to the extreme in the piece by Victor Hugo Pontes, who has selected one of the greatest plays in the theatre, Chekhov’s “The Seagull,” however opting for no recourse to words or any intent to fall prey to mime or overt expression. At least this was his intent at the beginning of the creative process about two months ago. A multifaceted creative artist and one constantly moving about within diverse artistic fields, Victor Hugo Pontes has worked with Nuno Cardoso on various Chekhov plays and “The Seagull” is one of them, yet the challenge here is to perform a dance taken from a dramatic text.

QUINTA 04, 22H00
CCVF /GRANDE AUDITÓRIO
Se alguma vez precisares
da minha vida, vem e toma-a
[Estreia Absoluta]

Victor Hugo Pontes

Direção e Coreografia

Victor Hugo Pontes

Cenografia F. Ribeiro

Desenho de Luz e Direção

Técnica Wilma Moutinho

Música Original Rui Lima

e Sérgio Martins

Apoio Dramatúrgico Madalena Alfaia

Assistente de Coreografia

Marco da Silva Ferreira

Interpretação Allan Faliéri, Ângela Diaz

Quintela, Daniela Cruz, Félix Lozano,

Jorge Mota, Leonor Keil, Marco da Silva

Ferreira, Valter Fernandes e Vera Santos

Bailarino Estagiário Afonso Cunha

Direção de Produção Joana Ventura

Produção Executiva Jesse James

Coprodução Nome Próprio, Centro

Cultural de Belém, Centro Cultural Vila

Flor, Teatro Nacional São João

e Teatro Viriato

Apoio Residência Artística Novo Ciclo

ACERT e O Espaço do Tempo

Apoio Clube Português de

Cinematografia - Cineclube do Porto

Duração 1h45 min. aprox. s/intervalo

Maiores de 12

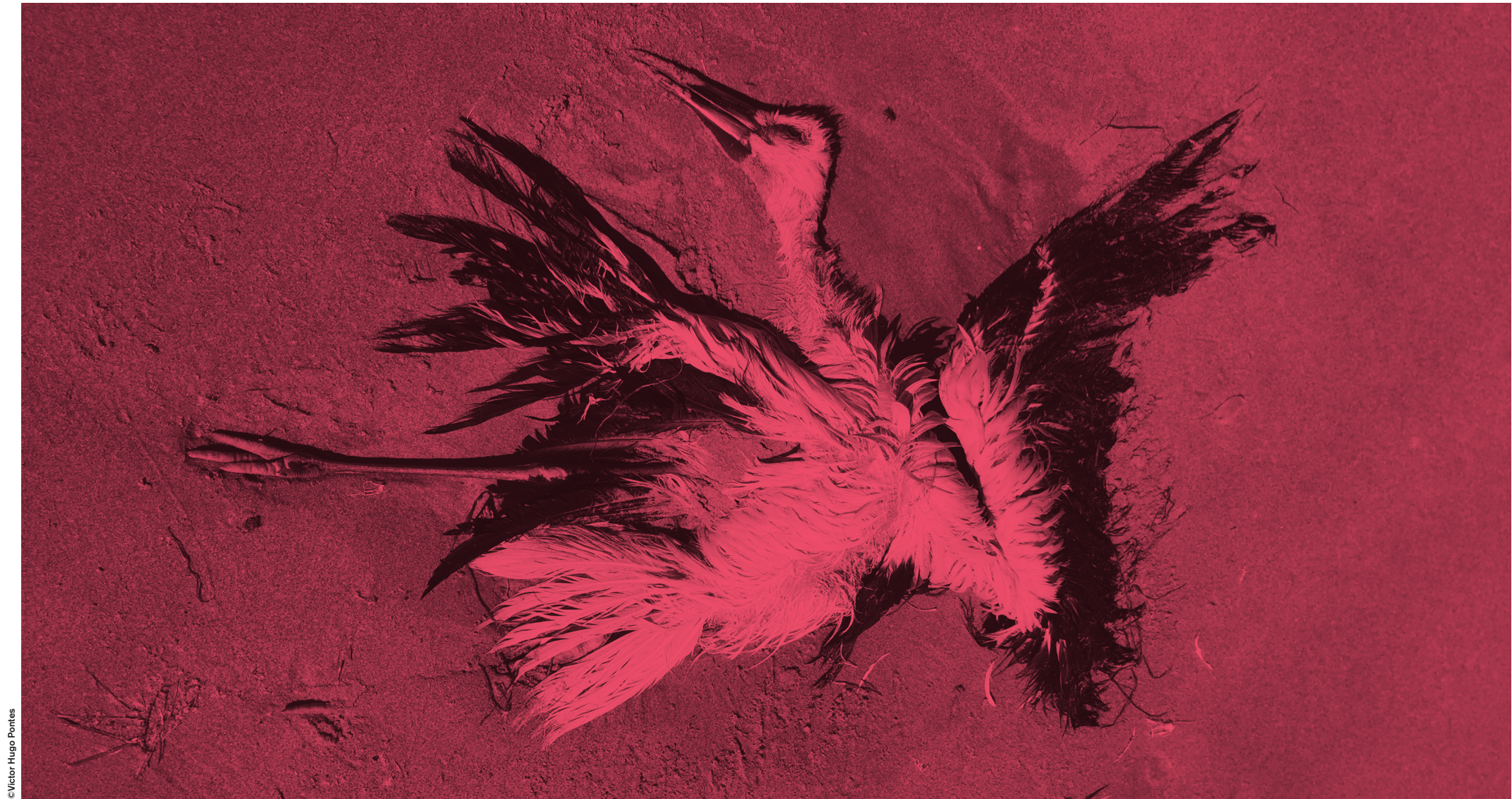
“As premissas são respeitar o texto mas não o dizer; pesquisar como os bailarinos ou intérpretes o podem dizer com o corpo; o que o resultado pode significar. 'A Gaivota' surgiu como uma escolha posterior. É um texto que adoro e que gostaria de fazer. Senti que era altura de o fazer da forma como o estou a trabalhar agora, muito mais ligado ao corpo do que à voz, ao texto ou à palavra. Também importa o facto de que adoro Tchékhov. 'A Gaivota' é uma história de amor e desamor, e tem a dimensão do espetáculo dentro do espetáculo, que me agrada muito. Muito do que trazemos para cena e questionamos sobre o que estamos a fazer, já está no texto, sobre a ideia de criação, o que significa criar, o fascínio sobre a fama, toda a problemática que isso implica. Revejo-me nisso, identifico-me com muitas personagens nesta história. Não significa que esteja a falar de mim, mas de algum modo estou sempre a falar de mim.

Retirar a palavra, transforma a história num objeto muito mais abstrato, que é o que as personagens procuram. Uma delas, Tréplev, diz 'não devemos representar a vida como ela é nem como devia ser mas como se nos apresenta nos sonhos'. Não se trata no texto de realismo, há um lado mais fantástico e de ilusão, que contribui para que seja a escolha para ser trabalhado deste modo.”

“The premise is to respect the text but not say it, to research it in the way the dancers or performers are able to achieve with their bodies, and to see what the result might come to mean. 'The Seagull' came about as a late choice. It is a text which I adore and would love to do. I felt it was time to do it now, given the way I have been working, much more connected to the body than to the voice, the text, or the spoken word. What also matters is that I love Chekhov. 'The Seagull' is a story of being loved and unloved, and it has the dimension of a show within a show, which pleases me quite a lot. Much of what we bring to the stage and many of the questions we ask about what we are doing are already in the text,

ones about the idea of creating, what it means to create, the fascination surrounding fame and all the problems that this implies. I see myself once again in this; I identify with many of the characters in this story. This does not mean that I am always referring to myself, but to a certain extent I am always talking about myself.

To remove the spoken word and to transform the story into a much more abstract object is what the characters are striving to do. One of them, Tréplev, remarks that, 'we must not represent life as it is nor as it should be but as it appears to us in our dreams.' This text is not realism, there is a more fantastic and illusion-based side, which plays a role in its being chosen for examination in this way.”



©Victor Hugo Pontes

O que pode um corpo

“O que acontece quando falar no ritmo e imaginário poético de Shakespeare se torna dança, ou transforma-se em movimentos, passos e gestos, assim como intencionalidades e emanção de atenção geradas pelos corpos pensantes? Como é escutar um parceiro que fala dançando, que ainda assim permanece mudo e sem palavras, incorporado?”

Este é um excerto da sinopse da criação de Anne Teresa De Keersmaecker, para a sua companhia Rosas que apresenta no GUIDance. Se tirarmos das várias interrogações a especificidade de se tratar do teatro de Shakespeare e introduzirmos na equação Tchêkhov, poderíamos dizer que a essência do questionamento se aplica também à peça que Victor Hugo Pontes estreia no mesmo festival. No caso de Victor Hugo, a questão é levada mais longe. Em ambas as propostas estamos num território que questiona simultaneamente a grande história do teatro e a grande história do bailado. Pelo teatro, porque lhe retira as palavras e expõe o corpo mudo no sentido do verbo, nu, disposto a comunicar toda uma multiplicidade de sentidos a partir do seu movimento, da sua gestualidade, do seu comportamento físico. Abre-se um campo de abstracionismo e de deliciosa exposição da vulnerabilidade da comunicação ao espetador, retirando os decodificadores verbais que a palavra transporta. Por outro lado, pensando nas históricas obras de bailado, o desafio é como contar a história sem ser literal, recorrer ao mimetismo, não se tornar dança expressionista e recuar séculos de conquista da liberdade que é dada ao público para decidir a história que está ali a assistir?

A capacidade do corpo de “afetar” (evocando o conceito na sua plenitude tal como Brian Massumi o desenvolveu, por via da palavra “affect”) é aqui desafiada e posta à prova. No caso de Victor Hugo talvez mais radicalmente, e propõe-se a um desafio mais extremo, uma vez que Anne Teresa De Keersmaecker projeta o texto de Shakespeare em palco, acompanhando a estrutura coreográfica que desenhou para as personagens do seu enredo mudo.

As duas peças constroem a moldura temporal do GUIDance. Victor Hugo abre o festival. Anne Teresa De Keersmaecker encerra. Por ser estreia absoluta, cerca de três meses antes da estreia, Victor Hugo ainda estava em processo de descoberta, nomeadamente do lugar onde a ação acontece. Um elemento totalmente determinante para a definição da identidade da peça. Mas havia já muita experimentação e questionamento.

SÁBADO 13, 22H00
CCVF /GRANDE AUDITÓRIO
Golden Hours (As you like it)
[Estreia Nacional]
Rosas | Anne Teresa De Keersmaecker

Coreografia Anne Teresa De Keersmaecker
Cocriação e interpretação Aron Blom, Linda Blomqvist, Tale Dolven, Carlos Garbin, Tarek Halaby, Mikko Hyvönen, Veli Lehtovaara, Sandra Ortega Bejarano, Elizaveta Penkova, Georgia Vardarou, Sue-Yeon Yoon
Música *Another Green World* (1975), Brian Eno
Arranjos Carlos Garbin
Consultadoria artística Ann Veronica Janssens
Consultadoria dramática Bojana Cvejčić
Desenho de luz Luc Schaltin
Figurinos Anne-Catherine Kunz
Assistência de figurinos Heide Vanderieck, Dorothée Catry
Assistência artística Femke Gyselinck
Direção de ensaios Femke Gyselinck, Cynthia Loemij
Coordenação artística e planeamento Anne Van Aerschot

Direção técnica Joris Erven
Som Nicolas Vanstalle
Guarda-roupa Valérie Dewaele
Técnicos Philippe Fortaine, Wannes De Rydt
Produção Rosas
Coprodução De Munt / La Monnaie (Brussel/ Bruxelles), Kaaithheater (Brussel/Bruxelles), Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Théâtre de la Ville (Paris), Sadler's Wells (London), Steirischer Herbst (Graz), Opéra de Lille, Ruhrtriennale, Concertgebouw Brugge, Festival Montpellier Danse 2015
Estreia 23.01.2015, Kaaithheater (Brussel/Bruxelles)
Agradecimentos Floor Keersmaekers, Klaas Tindemans, Alex Jack, Thierry Bae
Rosas é financiado por
Flemish Community
Duração 2h15 min. s/intervalo
Maiores de 12

WHAT A BODY IS CAPABLE OF

“What happens when we speak of turning Shakespeare’s rhythm and the poetic imagination into dance, or transforming it into movements, steps and gestures? And what of the intentional motives and the emanating attention generated from these thinking bodies? How does one listen to a partner who speaks by dancing, who even thus remains mute and wordless, but still an incorporated body?”

This is an excerpt from a piece by Anne Teresa De Keersmaecker created for her company, Rosas, to be presented at GUIDance. If from the various levels of questioning we focus on the detail that we are dealing with Shakespearean theatre, and if we introduce Chekhov into the equation, we may be able to say that the essence of such an inquiry would well be applicable to the piece by Victor Hugo Pontes also to be premiered here at the Festival. In the case of Victor Hugo Pontes, the question is taken much farther. In both shows, however, we tread the territory which simultaneously examines the grand history of the theatre and the grand history of the dance. In terms of theatre, as the words have been removed thus exposing a muted body in terms of the spoken word, laid bare, disposed to communication the range of a multiplicity of feelings from human movement, gestuality, and physical conduct, an area of abstractionism and deliciously revealed communicative vulnerability is opened to the audience by the removal of the verbal de-codifiers that the spoken word conveys. On the other hand, when considering the historic repertoire of dance, is it not a challenge how to tell the story without being literal, opting for mime, keeping the dance from turning into something expressionist and falling back from the centuries we have gained in the conquest of freedom that is given to the audience to make decisions on the story that they are viewing on stage?

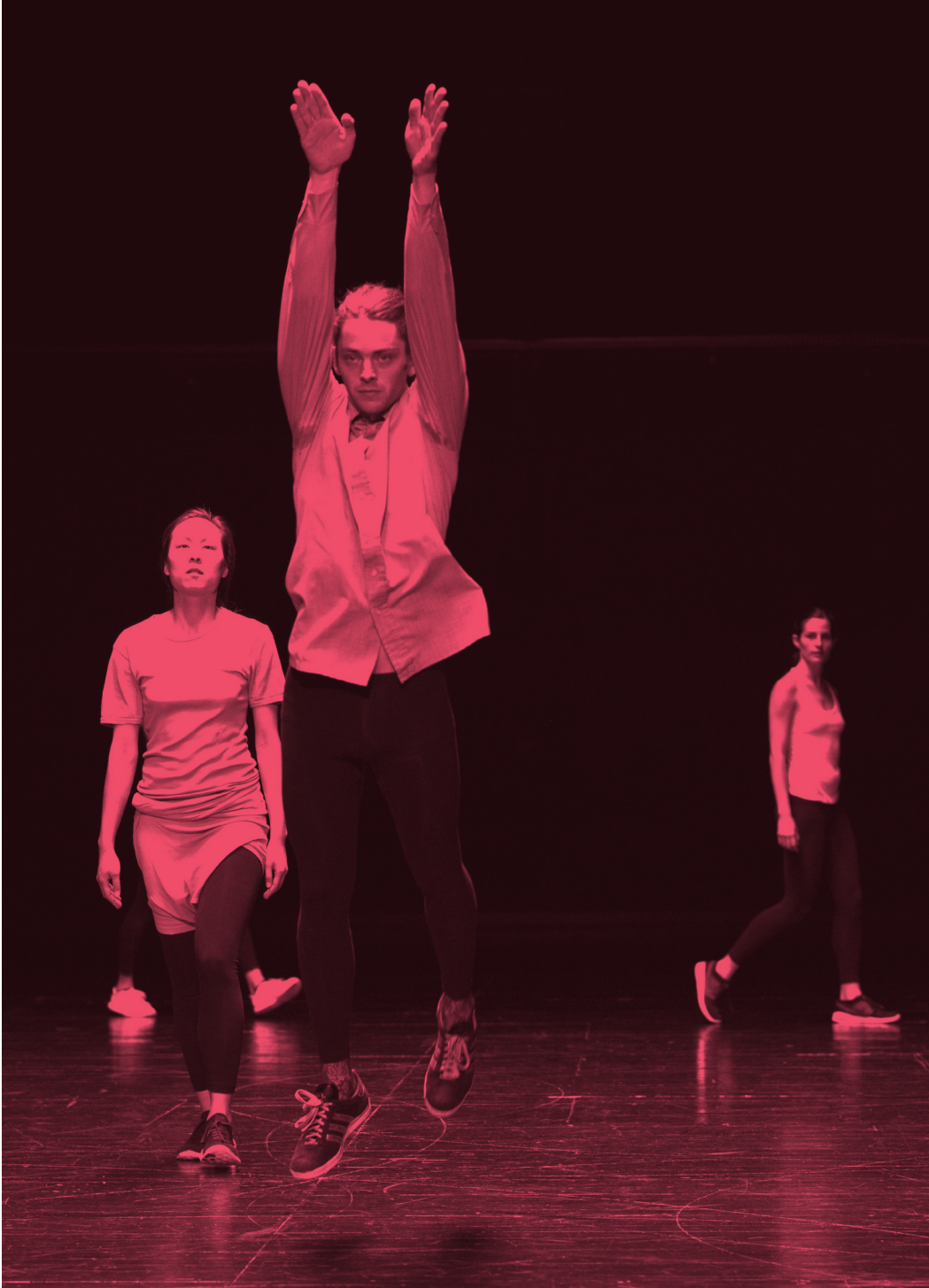
The body’s ability “to affect” (using Brian Massumi’s concept to its fullest) is both challenged and put to the test here. In the case of Victor Hugo’s piece, this is perhaps more radical since a more extreme challenge is in the offing whereas Anne Teresa De

Keersmaecker has selected a Shakespearean text to stage, accompanying the choreographic structure that she has devised for the persons in her muted plot.

The two pieces will frame GUIDance in terms of time: Victor Hugo’s show will open the festival and Anne Teresa De Keersmaecker’s will close it. As this is a Premiere, about three months before the performance Victor Hugo was still in the discovery process, namely with respect to where the action was going to take place. A totally determining element for defining the identity of the piece but there had already been quite a bit of experimentation and inquiry.

“We began with a dramaturgical analysis of the text. Who are the characters? What type of space is it? What is the action? What happens to spark the action? What climax do we have? What symbols will be on stage? We analyzed what Chekhov said had happened at each point in the play, and then we took this over to the stage. It was very important to understand the arc of history. It is fundamental that each performer understand his/her character, know where they are coming from, where they are, and where they are going so that I can understand the dynamics.

“First, we played with the theatricality, holding the scripts in our hands, reading the text. I indicated where it made sense to pause and where it felt right to breathe. I wanted this to remain in the movement, whether in the intentions, whether for the person being addressed, the one who is the focus, if there is a pause, if there is a change in the dynamic...During another phase of this process, we began extracting the text slowly. Early on, the process was one of mime, still rather attached to the action described by the author. Then another level surfaced: how am I going to say this with the body? For me, there are things that are impossible to say or that make little sense when expressed just with the body. There are parts of the text that will be impossible to understand with the body, yet I am not very interested in doing a word-by-word translation. I am interested in what is being said on stage and in trying to explain this with the dynamics of speech that is present, sometimes respecting everything, other times not really so much since they are



© Anne Van Aerschot

“Começamos pela análise dramática do texto. Quem são as personagens? Qual é o espaço? Qual é a ação? Qual é o acontecimento original? Qual é o clímax? Que símbolos estão em cena? Analisamos em detalhe o que o Tchêkhov dizia que acontecia a cada momento da peça, depois começamos a passar isso para o espaço. Foi muito importante perceber o arco da história. É fundamental cada um conhecer a sua personagem, saber de onde vêm, onde estão, para onde vão, para eu perceber as dinâmicas.

“Primeiro brincamos ao teatro, com o texto na mão, a dizer texto. Eu indicava onde faz sentido fazer pausas e onde faz sentido fazer respirações. Quero que isso restasse no movimento, seja nas intenções, seja para quem se fala, quem é o alvo, se há uma pausa, se há uma mudança de dinâmica... Numa outra fase desse processo começamos lentamente a tirar o texto. No início, o processo é de mimar, ainda muito colado à ação descrita pelo autor. Depois surge outro nível: como vou dizer isto com o corpo? Há coisas impossíveis dizer com o corpo ou que não faz sentido serem ditas com o corpo para mim. Há partes do texto que vai ser impossível perceber-se no corpo e não estou interessado em fazer uma tradução palavra a palavra. Interessa-me perceber o que está a ser dito na cena e tentar explicar isso com a dinâmica das falas que lá está, às vezes respeitando tudo, outras não, porque não interessam. Interessa saber se está agitado ou nervoso? Porque está à espera de alguém que não chega. Interessa-me mais o estado de ânimo do que o que está a acontecer e a relação entre as personagens em cena, se estão a trabalhar posições... Se um está calmo, o outro pode estar agitado. Se um tem de ir e outro quer que fique... Trabalho os opostos, também para criar diferentes dinâmicas.”

Em 2014, os portugueses António Cabrita e São Castro criaram “Play False”. Jogando entre os limites não evidentes entre o real e a ficção, inspiraram-se “na psicologia e comportamento humano de personagens de Shakespeare, como Lady Macbeth, Hamlet, Romeu e Julieta e Richard III para refletir sobre as suas próprias questões, utilizando as suas palavras e ações como matéria para os nossos gestos e movimentos”, escreveram os coreógrafos e bailarinos. Também ali o corpo manifestou os seus dilemas em mudez, mas a ideia não era contar uma história, antes trata-se de jogar com os conflitos que transportam as personagens do dramaturgo, dando ênfase à intensidade das relações, movendo-se entre o autêntico e o falso.

Para Victor Hugo não há dúvidas de que a peça parte do desejo de contar uma história, mesmo que depois cada pessoa que a veja possa seguir a sua própria. “Tenho como certo que não quero que fique fechada em nós. Esse é um grande desafio. Quase coloco a questão: para isto ser teatro tem de ter palavra? Ou é uma peça de teatro apesar de não ter uma única palavra? É assumidamente um espetáculo de dança contemporânea, mas acho que há muito jogo teatral, há conflito, ação, que são princípios essenciais do teatro, mas não sei qual é o caminho que vai tomar.”

Para Anne Teresa De Keersmaecker, janeiro de 2015 marcou o início da pesquisa da palavra como partitura para a dança. Aqui, retomando o uso, não habitual, de música pop experimental, que dá título à obra – a canção “Golden Hours” de Brian Eno, retirada do álbum “Another Green World”, de 1975. Já em setembro, estreou “Die Weise von Liebe und Tod des Cornets, Christoph Rilke” baseado na obra de Rainer Maria Rilke. Breves textos em poética narrativa, que conta das perturbações do coração e da sensualidade dos sentidos, a partir de um parente ancestral do poeta, o soldado Christoph Rilke, que morre honrosamente em batalha.

A coreógrafa belga apaixonou-se pela musicalidade da escrita de Rilke, sendo certo que não é de agora o interesse na pesquisa das relações possíveis entre dança e texto, movimento e discurso, mas nunca a tinha levado tão longe. Na apresentação desta obra, Anne Teresa De Keersmaecker esclarece que tem investigado no corpo as fontes onde o movimento possa ser gerado. “Ainda mais do que andar, respirar é uma das mais elementares expressões de vida geradoras de padrões de movimento. Respirar pode tornar-se som, som pode transformar-se em discurso, discurso em canção. A voz não pode mentir: transporta para o exterior o mais profundo âmago de um ser humano. Há bilhões de pessoas, e ainda assim se formos cegos, somos capazes de reconhecer uma voz. Essa é a razão pela qual quero dar respiração e voz, digamos assim, ao texto de Rilke ao abordá-lo como uma partitura sonora”.

No caso de “Golden Hours (As you like it)” as variáveis que Anne Teresa De Keersmaecker joga em cena parecem mais complexas. A música de Brian Eno pontua a obra, criando relações nem sempre evidentes com a matéria textual que inspira a peça. Anne Teresa De Keersmaecker não esclarece que bailarino representa que personagem e o texto projetado não partilha a totalidade das falas da trama shakespeariana, criando a tensão entre o desejo de contar uma história, “As you like it”, e jogar entre “a abstração e o literal”. Foi pelo menos esta a opinião da crítica do New York Times, que escreveu sobre a estreia da peça no Kaaitheater em Bruxelas, em janeiro do ano passado. Roslyn Sulcas nota que rapidamente “se torna claro que os bailarinos estão a representar as personagens da narrativa” e que “os textos dão pistas para as ações e intenções”. Elogia a qualidade dos onze intérpretes em cena, chegando a afirmar que, “por vezes, um bailarino incarna tão claramente em simultâneo as dinâmicas e o significado das suas falas que, mesmo que um texto específico não seja projetado, quase que conseguimos ouvi-lo falar”. O que significa isto? É positivo? É negativo? Cabe a cada espetador encontrar a sua resposta na apresentação no Centro Cultural Vila Flor.

No vasto e reconhecido historial de Anne Teresa De Keersmaecker, há uma peça de 1990, “Stella”, em que usava diálogos retirados de uma obra com o mesmo título de Goethe, excertos de texto do filme “Rashomon” de Akira Kurosawa e da versão de filme, de 1951, da peça de Tennessee Williams, “Um elétrico chamado desejo”. As semelhanças entre “Stella” e “Golden Hours” são poucas. Em “Stella”, a estratégia do uso de excertos de texto ditos pelas cinco bailarinas resultava de uma descontextualização e recontextualização desse mesmo texto, com uma total liberdade criativa que originava um objeto (e significado) distinto. Mas também ali, a componente musical estava mais em sintonia com a sua identidade, pelo uso da composição para piano do húngaro Gyorgi Ligeti. A forte relação de Anne Teresa De Keersmaecker com a música, nomeadamente através de compositores mais minimalistas, como Steve Reich, ou a sua antiga cumplicidade com Thierry de Mey, é posta em causa na escolha de um músico como Brian Eno. Mas tanto a música como a sua coreografia, por mais abstrata que aparente ser, são carregadas também de preocupações sociais, culturais, políticas e ecológicas.

of no use. Is it important to know if someone is agitated or upset? Because you are waiting for someone who never arrives. I am more interested in the emotional state than in what is happening and the relationship between characters on stage, and if they are working out their oppositions... If one is calm, the other might well be upset, if one decides to leave and the other wants to stay... I work with the opposites, also creating different dynamics.”

In 2014, the Portuguese choreographer/dancers António Cabrita and São Castro created “Play False.” Playing with the unclear boundaries between the real and the fictitious, they found inspiration “in the psychology and human behavior of Shakespeare’s characters such as Lady Macbeth, Hamlet, Romeo and Juliet, and Richard III as a way to reflect on their own questioning, using their own words and action as the material for our gestures and movements,” they said. The body also manifested its dilemmas in a muted way, but the idea was not to tell a tale; it was instead a game of conflicts that transport the playwright’s characters, emphasizing the intensity of the relationships and shifting between what is authentic and what is false.

For Victor Hugo, there is no doubt that the play is based on the desire to tell a story, although afterwards each person can pursue his/her own story. “I am certain that I want nothing to stay penned up inside. This is a great challenge. I nearly ask the question: for this to be theatre does it have to have spoken word? Or can it be a theatre play although it utters not one single word? It is assumedly a contemporary dance show but I think that there is quite a few theatre games going on – there is conflict, action, there are essential principles of theatre at work, but I do not know the path that this is going to take.”

For Anne Teresa De Keersmaecker, January of 2015 marked the beginning of the search for the spoken word as the underpinnings of the dance. She has once again chosen to break with habit by using experimental pop music, here the Brian Eno song “Golden Hours” from the 1975 album entitled “Another Green World.” In September of last year she premiered with “Die Weise von Liebe und Tod des Cornets, Christoph Rilke,” based on the works of Rainer Maria Rilke. These are brief texts in poetic narrative which recount the sentimental and sensual ups and downs of a relative of the poet, the soldier Christoph Rilke, who died honorably in battle.

The Belgian choreographer fell in love with the musicality of Rilke’s writing, admitting that there is nothing new in the interest to delve into the possible relationships between dance and text, and movement and discourse; however, she had never taken it as far as this. In describing her work, Anne Teresa indicates that she has been investigating the parts of the body that may be the sources from which movement is generated. “Even more than the act of walking, breathing is one of the most elementary, pattern-generat-

ing movements of the expression of life. Breathing can become a sound, sound can transform into a discourse, and discourse into a song. The voice cannot lie: it outwardly directs a human being’s deepest core. There are billions of people on the planet and even so, if we all went blind, we would be able to recognize a voice. This is the reason I want to imbue Rilke’s text with breathing and voice, let’s say, by approaching it as a musical score.

As for “Golden Hours (As you like it),” the variables that Anne Teresa De Keersmaecker plays with on stage seem to be more complex. Brian Eno’s music punctuates the work, creating relationships that are not always evident with the textual material that has inspired the play. Anne Teresa De Keersmaecker does not identify which dancer plays which role, and the projected text does not include all the lines of the Shakespearean plot, which creates tension between the desire to tell the story of “As You Like It” and to play a game with “abstraction and literalism.” This was at least the opinion of the New York Times critic who wrote about the piece’s premiere at the Kaaitheater in Brussels in January of 2015. Roslyn Sulcas noted that “soon enough it’s clear that the dancers are enacting the characters and narrative” from the story and that “the words projected on the sides of the stage clue us in to the actions and interactions.” She praised the quality of the 11 performers on stage, affirming that “sometimes a dancer is so clearly incarnating both the dynamics and meaning of their ‘lines’ that, even if a specific text isn’t projected, you can almost hear them speaking.” What does this mean? Is it positive? Is it negative? It will be the task of each audience member to find his/her own response in this show at the Vila Flor Cultural Center.

In the remarkable and vast career of Anne Teresa De Keersmaecker, of note is the 1990 piece “Stella” which used dialogues taken from the work of the same name by Goethe, excerpts from the Akira Kurosawa film, “Rashomon,” and the 1951 film version of the Tennessee Williams play, “A Streetcar Named Desire.” Similarities between “Stella” and “Golden Hours” are few. In “Stella,” the strategy behind the use of excerpts of text by the five dancers resulted in a de-contextualization and re-contextualization of this same text with a total creative freed that created a distinct (and significant) object. But there as well, the musical component was more in harmony with its identity via the use of a piano piece by Hungarian composer György Ligeti. Anne Teresa De Keersmaecker’s intense relationship with music (namely the more minimalist composers such as Steve Reich) and her former association with Thierry de Mey however are put into question with her selection of a piece by musician Brian Eno. Nevertheless, both the music and the choreography, as abstract as they may be, are still quite laden with social concerns, cultural, political, and ecological themes.

Movimentos de Mudança

QUINTA 11, 22H00
CCVF /GRANDE AUDITÓRIO
Kaash

Akram Khan Company
—

Direção artística e coreografia Akram Khan
Música Nitin Sawhney
Cenografia Anish Kapoor
Desenho de luz Aideen Malone
Figurinos Kimie Nakano
Música adicional 'Spectre' de John Oswald tocado por The Kronos Quartet
Vozes Akram Khan, B C Manjunath
Registo de som Bernhard Schimpelsberger
Produção Farooq Chaudhry
Interpretação Kristina Alleyne, Sadé Alleyne, Sung Hoon Kim, Nicola Monaco, Sarah Cerneaux
Direção de ensaios Yen-Ching Lin
com o apoio de Andrej Petrovic, Eulalia Ayguade Farro e Moya Michael
Direção técnica Richard Fagan
Tour manager Mashitah Omar
Projeto originalmente criado e interpretado em 2002-2004 por Akram Khan, Rachel Krische, Moya Michael, Inn Pang Ooi, Shanell Winlock e Eulalia Ayguade Farro
Kaash foi originalmente criado com o apoio de Southbank Centre (London), Tramway (Glasgow), Vooruit (Gent), Sampad (Birmingham), DanceEast (Ipswich), Maison des Arts de Créteil, Wexner Center for the Arts at The Ohio State University **com o apoio de** Doris Duke Charitable Foundation
Kaash foi também criado com o apoio de The Quercus Trust, The Jerwood Space e Birmingham DanceXchange
A remontagem de Kaash em 2014 foi apoiada com uma residência na Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, London
Akram Khan é um Artista Associado da Sadler’s Wells, em Londres e Curve, Leicester
Financiado por Arts Council England
Duração 55 min, s/ intervalo
Maiores de 12

“Há muitos exemplos de esquecimentos similares acompanhados por novas 'descobertas' que novamente reencenam a erosão das ligações entre práticas ocidentais e não ocidentais: Artaud inspirado pelos Tarahumara, Brecht confiança nas formas não ocidentais enquanto base para a sua estética revolucionária, o interesse de Grotowski no Huichol (...) O processo de transculturalização tem vindo a ocorrer desde sempre. Mas as discussões de cruzamento cultural permanecem tensas como sempre.”

Diana Taylor⁷

Em 2002, o então jovem coreógrafo Akram Khan, já distinguido pela sua qualidade como intérprete, cria a primeira obra de grupo e dá a conhecer uma muito singular linguagem coreográfica nascida do encontro entre a dança tradicional indiana, a dança contemporânea e referências muito particulares do teatro. O primeiro encontro entre as diferentes formas expressivas acontece-lhe no próprio corpo. Para além de evocações mais óbvias, como o estudo do Kathak, estilo de dança clássica do norte da Índia, entra aqui o fascínio pelo movimento de Michael Jackson, a colaboração com o coreógrafo Jonathan Burrows e o facto de ter trabalhado com Peter Brook. “Kaash” significa “e-se” e contém a génese do que é a assinatura de Khan.

Movements of Change

“There are many more examples of similar forgettings accompanied by new ‘discoveries’ that once again re-stage the elisions of ties between Western and non-Western practices- -Artaud inspired by the Tarahumara, Brecht’s reliance on non-Western forms as a basis for his revolutionary aesthetics, Grotowski’s interest in the Huichol ... Transculturalization has been going on forever. But the cross-cultural discussions remain as strained as ever.” – Diana Taylor⁷

In 2002, the then young choreographer, Akram Khan, already praised as a quality performer, created his first group work and displayed a very unique choreographic language born out of the encounter between traditional Indian dance, contemporary dance, and many specific references from the theatre. The first encounter amongst this variety of expressive forms took place within his own body. In addition to the most obvious associations, as in Khan’s study of Kathak, a classical dance style from northern India, there is also his fascination for the movements of Michael Jackson, his collaboration with choreographer Jonathan Burrows, and his experience working with Peter Brook. “Kaash” means “if” in Urdu and bears all the marks of something born of Akram Khan.

Por ocasião da peça no Joyce Theatre em Nova Iorque, com 29 anos, partilhava algumas pistas sobre o que seria este mundo de dança que continha no corpo e se expressava nos cinco bailarinos (ele incluído) numa entrevista a um jornal da terra-natal dos seus pais, Dhaka, no Bangladesh. Debatia-se então com a classificação simplista de “novo” e o chamado estilo de “fusão”. “É muito fácil ser catalogado como 'novo'. Isto acontece com artistas na comunidade asiática, mais ainda na dança. O que eles fazem é trazer a dança indiana para o contexto de um espetáculo, acrescentam alguns elementos de contemporaneidade, e chamam-lhe 'fusão'. Isso era o que, de certo modo, estava na moda. Comecei a considerar a palavra 'fusão' muito superficial porque estavam a fazer criações nas quais eu não acreditava. Não gosto da palavra 'fusão' porque acho que é usada de modo errado, e não vai fundo na questão. Gosto de chamar ao meu trabalho 'confusão'.”

Os tempos eram outros. A peça **chegou a Portugal no mesmo ano em que estreou mundialmente, apenas três meses depois. Estreou em março em Londres, onde vive Akram Khan. Em junho “Kaash” constava de um conjunto de peças do então apresentado como “uma estrela recentemente revelada na Grã-Bretanha” (incluía mais três peças breves) naquela que foi certamente uma das mais completas e estimulantes edições do festival Danças na Cidade, que existiu entre 1993 e 2004, em Lisboa, transmutando-se depois no Alcantara Festival, a partir de 2006.**

Em “Kaash”, Akram jogava com a matemática, tomando-a como linguagem transversal a todas as formas de expressão do conhecimento. “Sempre me interessei muito sobre o que é real e ilusão. Usei alguma conexão através da matemática, porque a matemática é uma linguagem universal. Os números – um e zero. Queria comparar isso porque a matemática desempenha um papel integral na música e na dança no Norte e no Sul da Índia. É um sistema que queria expressar porque sinto que a dança indiana é tão física e ainda assim há algo tão matemático e científico nela. Essa é a razão pela qual comecei a jogar com números em cena. Na dança indiana, a matemática vem da música. Na dança contemporânea, a matemática entra nas estruturas geométricas e geográficas em relação ao corpo e ao espaço.”

Em 2002 havia também na margem sul do Rio Tejo, em Cacilhas, o espaço O Ginjal, em fase final de um primeiro período de plena atividade. Lugar emblemático no abandono e decadência inscrito nas paredes, de acolhimento de experiências performativas e plásticas em total liberdade, onde estava sediado o coletivo Olho, dirigido por João Garcia Miguel, e onde O Útero, de Miguel Moreira habitou em muitas criações. Não foi lá que criou “Parede”, curiosamente, que é também de 2002 (tal como “Kaash” de Akram Khan) e é recriada neste GUIDance, juntamente com a estreia absoluta de uma nova peça, “Maremoto”.

On the occasion of the performance of his piece at the Joyce Theatre in New York, the 29-year old Akram Khan shared some hints at what the world of dance contained inside him might be like and spoke of the show for five dancers (himself included) in an interview with a newspaper from Dhaka, the capital of his native country, Bangladesh. He argued against the simplistic classification of the words ‘new’ and the so-called ‘fusion’ style. “It is very easy to be catalogued as ‘new.’ This happens with artists from Asia, and even more so in dance. What they do is bring Indian dance into the context of a show, add some contemporary elements and call it ‘fusion.’ This is what was in fashion to a certain extent. I started considering the word ‘fusion’ quite superficial because they were creating pieces that I did not believe in. I do not like the word ‘fusion’ because I think it is being used in the wrong way and that it does not go to the heart of the question. I like to call my work ‘confusion.’

The times were others. In March the show premiered in London, Akram Khan’s city of residence and by June “Kaash” was listed amongst a group of prominent pieces at the time (included were three short performances) and was hailed as “a recently revealed star in Great Britain.” The play came to Portugal the same year that it had its world premiere, just three months afterwards, in what was certainly one of the most complete and stimulating edition of the Danças da Cidade Festival which existed from 1992 to 2004 in Lisbon, later to be transformed into the Alcantara Festival beginning in 2006.

In “Kaash” Akram plays with mathematics, taking it up as the transversal language of all forms of expression of knowledge. “I have always been quite interested in what is real and what is illusion. I used mathematics as a sort of connection because math is a universal language, the numbers, one and zero. I wanted to make the comparison because mathematics plays an integral role in music and dance in both northern and southern India. It is a system which I wanted to express since I feel that Indian dance is so physical and thus there is something so mathematical and scientific in it. In contemporary dance, mathematics enters in the geometric and geographic structures in relation to the body and to space.”

In 2002, on the south shore of the Tagus River, in Cacilhas, there was a space called Ginjal in the final phases of its initial period, one bursting with activity. This was an emblematic place whose abandonment and decay could be seen on certain walls, yet one which openly welcomed the performance and visual artists, served as the residence for the collective called Olho, directed by João Garcia Miguel and where Miguel Moreira’s Útero group found a home for its many creations. Although the piece to be presented at GUIDance this year, “Parede,” dates back to this era (it was created in 2002, as was Akram Khan’s “Kaash”) it was not conceived at Ginjal. Also in store this year at GUIDance, Miguel Moreira will offer the World Premiere performance of his piece, “Maremoto.”



© Direitos Reservados

QUARTA 10, 22H00
PAC / BLACK BOX
Parede [Remontagem]
 Útero | Miguel Moreira

Direção Miguel Moreira
Dramaturgia Alberto Lopes, Miguel Moreira
Texto Ana Vicente
Espaço Cénico Alberto Lopes, Miguel Moreira
VÍDEO
Direção Miguel Moreira
Produção Eduardo Henrique
Desenho de som Alberto Lopes
Música original Gabriel Gomes, The Gift
Dobragem Gabriel Gomes, O Circo a vapor
Luz Carlos António
Filmagens Madrid Carlos António
Interpretação Maria João Falcão
AO vivo
Interpretação Teresa Alves da Silva, Carla Ribeiro, Adriana Queirós
Luz Celestino Verdades
Figurino Eduardo Henrique
Mestra de costura Teresa Louro
Duração 50 min. aprox s/intervalo
Maiores de 16

Miguel’s training covers a multitude of areas, from the context of Chapiô to O Bando, and including his early childhood and indeed family experience with the dance for in fact, Sandra Rosado, the extraordinary ballerina from the now non-existent Gulbenkian Ballet, is his sister. From his very first work, it has been the theatre which transports identity to the body. The 1994 show “As maminhas de Tirésias” is visceral, orgy-like, carnal, and very physical. The body, its desires, daydreams, manifestations of passion and rejection – these have always taken on a central role. In “Parede,” (“Wall”) however, Miguel states that this is the first time that he has assumed, almost as a provocation, that he is the choreographer and producer.

“Parede” is the first piece where the question of dance emerges in a more declaratory way because it’s silly to be a director; I am more avowedly the choreographer and producer. This is a piece which maintains its visceral quality which I recognize from my past work, but I think that it is more concetual than the others. I sought out Teresa Alves da Silva from the Gulbenkian Ballet and I choreographed. This is the first time that I am assuming that I am doing the choreography, but I don’t have the awareness that I have now. On the other hand, I have been in residence for two months, which I define as one of the more radical artist-in-residences. I’m living with Maria João Falcão in a house on the Avenida de Roma and for two months we’ve been making a film, both here and in Madrid. I met with Teresa at Ginjal and we would work. The women are both live in the flesh, but there is not a direct and clear relationship. We see a dancer, it rains a lot, there

is water, we watch a film, in the end the dancer comes back to dance and at the end she lies on the floor. At this moment, Maria João, who has always been in the audience, breaks onto the stage, looks at her, and leaves. There is a text on the condition of feminine love.

“In my pieces, with the exception of ‘Pântano,’ I rarely mix men and women on stage. There is quite a bit of gender separation. In these works, and in others as well, there have been obsessions which continue to amaze me such as the dancer’s ability to extend the body, his/her technical ability. I think there is an attempt at an explosive blast of energy and at the same time an attempt at extension. In terms of composition, there, it was just a 2, 3...as in a movement in succession. Teresa tells me that I have become more complex. Now that I have begun researching a state of presence on stage and working a lot on ‘Maremoto,’ everything is filling up.”

Miguel used the element of water for the first time in 1999 in the piece, “Ágatha Ágatha.” He used a water pistol for the first time in 2002 in “Parede” and returned to using it in 2008 in “Se eu não puder dançar esta não é a minha revolução” (“If I won’t be able to dance, this is not my revolution”) and this title right away affirms the bond he has with this art form. And he brings forward an element which he is developing more deeply in “Maremoto” – the eyes closed. “Se eu não puder dançar ...’ carried importance along with the title as a clear affirmation, and I dance a few minutes. I put my hands up to my eyes, I close my eyes, and I dance. The search for the unconscious is there, which later translates into a quality that I am researching and which is in the essence of this ‘state’.”

Por entre a diversidade de recursos e linguagens artísticas convocadas, “Maremoto” traz uma novidade para a fase que considera de entrada definitiva na dança, marcada pela criação da peça “The Old King” com Romeu Runa, em 2011. Trabalha com dois bailarinos de excelência de uma nova geração de dança, que são gémeos, André e Gonçalo Cabral, mas nem por isso se encontram ou confrontam muito em cena, mas trazem no corpo o domínio exímio das danças urbanas, em particular Gonçalo, que pela primeira vez se desafia a mergulhar no território desconhecido da dança contemporânea.

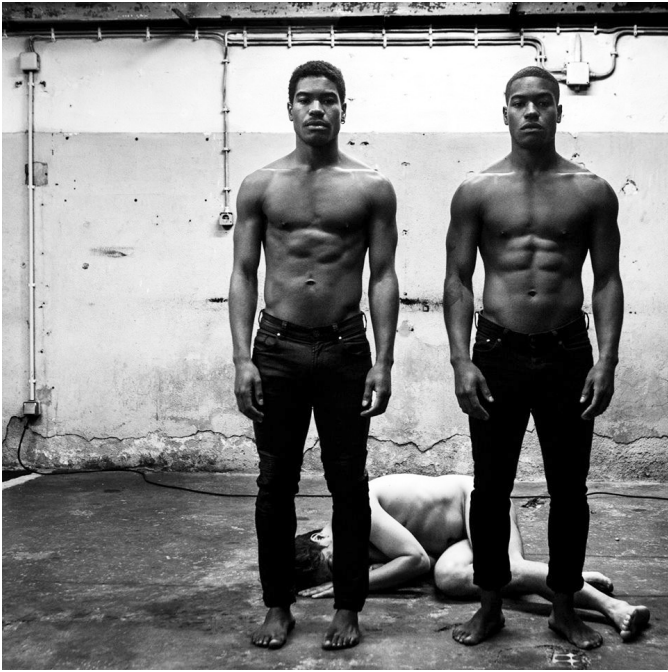
“Aqui há uma técnica nova. Nunca tinha trabalhado com bailarinos do hip hop. São gémeos aparentemente iguais, são cópias imperfeitas, a musculatura é muito diferente. Pressinto que o hip hop pode ser muito rico para a nossa linguagem, de corpos em desequilíbrio, destruturado.” O que é este “Maremoto”? “Corpos masculinos e a fotografia do Mapplethorpe. Já no 'Pântano' senti que talvez estivesse a entrar no universo do Mapplethorpe quando a Catarina [Félix] agarra no sexo do Romeu [Runa]. Comecei a ver com mais atenção as fotografias dele e percebi que queria ter bailarinos negros em cena. No caso do André e do Gonçalo é particularmente interessante porque eles são portugueses e eu sou africano. Até ligado à minha raiz e à cultura africana, juntamente com as fotografias do Mapplethorpe, ressurgem a importância dos ritmos do corpo, de uma forte sexualidade. Tudo isso são inspirações iniciais. Na peça trabalho uma energia interior que pode ser destruidora. Acaba por ser o mesmo tema do 'Under' (2014), de procurares a tua pedra, acho que não se afasta muito nesse aspeto. Há uma força interior que vem do fundo da terra, profunda, mas que tem uma capacidade lenta de destruir tudo à sua volta. Há a ideia de pessoas perdidas à espera mas que não conseguem transformar o mundo. Continuo à procura de quem está a viver neste país que construo em cena, que não é um país real. Acho que os meus espetáculos são lugares habitados por pessoas que esperam.”

Amongst the diversity of resources and artistic languages available, “Maremoto” brings something novel to a phase Miguel Moreira considers his definitive entrance into the dance, marked by the creation of the 2011 piece “The Old King” with Romeu Runa. He is working with two excellent dancers from the up-and-coming generation, the brothers André and Gonçalo Soares, but it is not because they are twins that they encounter or interact a lot on stage, instead it is because of their eminent body control in urban dance, particularly Gonçalo, who for the first time has challenged himself with this plunge into the unknown world of contemporary dance.

“Here we have a new technique. I had never worked with hip-hop dancers before. They are supposedly twins but they are imperfect copies of each other, the musculature is really different. I feel that hip-hop can be very rich for our language, bodies out of balance, unstructured.” What is this “Maremoto” (“Tsunami”) ? “Male bodies and Mapplethorpe photography. Already in ‘Pântano’ I felt that I was perhaps entering the world

of Mapplethorpe when Catarina [Félix] grabbed at Romeu’s [Runa] penis. I began looking more closely at his photographs and I realized that I wanted black dancers on stage. In the case of André and Gonçalo this is particularly interesting since they are Portuguese and I am African. I feel a strong bond to my African roots and culture, and together with the Mapplethorpe photos, there is a resurgence of the importance to be placed on the rhythms of the body, on a strong sense of sexuality. All these are initial inspirations. In the piece, I am working on the notion of an internal energy which can be destructive. This turns out to be the same theme as in ‘Under’ (2014), one of searching for your own charm, I think it doesn’t veer too far from that. There is an internal strength which comes from deep within the earth but which has the ability to slowly destroy everything around you. There is the idea of lost and waiting people but who are still unable to change the world. I am continuing the search for people who live in this country which I am building on stage, which is not a real country. I think my shows are places inhabited by people who wait.”

SÁBADO 06, 22H00
CCCV / GRANDE AUDITÓRIO
Maremoto [Estreia Absoluta]
Útero | Miguel Moreira



© Helena Gonçalves

Criação Miguel Moreira
Cocriação André Cabral e Gonçalo Cabral
Música original Carlos Zingaro
Acompanhamento de ensaios Catarina Félix e Romeu Runa
Luzes Jorge Rosado

Fotografia Helena Gonçalves
Uma produção Útero
Associação Cultural em coprodução com o Centro Cultural Vila Flor
Teatro Associado TAGV

Apoios CAL, Companhia Clara Andermatt, Latoaria, Pró-dança
O Útero é uma companhia apoiada pelo Governo de Portugal/DGArtes
Duração 70 min. aprox
s/intervalo
Maiores de 12

Outras sensibilidades: a era da pós-produção

Hoje é diferente de 2002. Muita coisa mudou. Mas muito se alterou num contínuo que mantém a possibilidade de estabelecer relações com o passado. Por exemplo, o aspeto de que, com o modernismo e depois com o pós-modernismo, a emergência da diversidade de universos artísticos e autorais, singulares, resultantes de combinações de referências e influências várias continua a existir, agora talvez em equações formuladas de modo distinto. Regressamos às danças urbanas e tomemos como exemplo a identidade artística que Marco da Silva Ferreira tem inscrita no corpo e na mente e está a ser explorada nas suas criações, sendo “Hu(R)mano”, de 2014, exemplo claro disso mesmo.

“As danças urbanas foram o primeiro contacto que tive com a dança. Antes disso fui atleta de alta competição na natação. Só muito mais tarde senti necessidade de me descolar de uma ideia tão coletiva e de um ambiente ligado a um meio mais competitivo ou demasiado sujeito a pressões comerciais. Daí talvez haver uma necessidade de me descolar dessa tensão tão perfeccionista ou tão comercial ou tão plural e rebuscar qualquer coisa mais expressiva, mais subjetiva, mais pessoal. Foi aí que começou o meu interesse por coisas mais feias, coisas que se calhar nem são para serem vistas e que quando são vistas são mesmo assim. A dança contemporânea surgiu nesse contexto.

Fiz formação específica com coreógrafos de referência para mim na altura e fui descobrindo outras formas de mover, a par de algumas aulas de improvisação ou de contacto-improvisação. O facto de ter começado a trabalhar como profissional também fez com que a cada projeto sentisse que dava um salto gigante na maturidade, na compreensão, na forma de me predispor aos desafios. Entre essa coisa meio autodidata e académica, o profissional que se vai formando, penso que me encontrei aí. Neste momento procuro fazer aquilo que, enquanto intérprete, não vou fazendo. No 'Hu(R)mano' está no *groove*, na relação com a música eletrónica, o ambiente eletrónico, num corpo mais masculino, mais relacionado com padrões de movimento. Geralmente, com outros criadores, tenho feito trabalho mais interpretativo ou talvez mais desligado do contexto 'de uma dança que surge nas pessoas. Por exemplo, ao trabalhar com o Victor [Marco tem trabalhado regularmente com Victor Hugo Pontes], não faço a dança que surge com as pessoas, vou para estúdio e descobrimos uma interpretação. No 'Zoo' havia uma motricidade e uma linguagem de movimento inspirada nos animais.

O 'Hu(R)mano' surgiu muito da relação com os intérpretes, o que dançávamos, o que fazíamos. Experimentávamos, copiávamos e dançávamos juntos. O final do 'Hu(R)mano' vem da tentativa de descolar do coletivo. É quase um *face-volte* de tudo aquilo que se passa até ali, a espiral ascendente que se conduz até um lugar mais vazio ou mais brilhante. Há a ideia de coletivo mas não o que tenta fazer tudo muito bem. Há precisão mas traduz outra coisa. Nesta criação em que estou a trabalhar agora vai ao ridículo.”

OTHER SENSIBILITIES: THE POSTPRODUCTION ERA

Today is different from 2002. Many things have changed. But the changes have taken place within a continuum that keeps the possibility open for establishing relationships with the past. For example, there is the notion that with modernism and post-modernism the emergence of diverse artistic and authorial worlds, unique and resulting from the melding of references and various influences, continues to exist, today perhaps in distinctly formulated equations. Let's return to urban dance and let's note the example of artistic identity which Marco Ferreira has embedded in his body and mind, one being explored in his creative output, of which “Hu(R)mano” from 2014 is a clear example.

“Urban dances were the first contact I had with dance. Before this, I was an athlete, a swimmer competing at top levels. It was only much later that I felt the need to step away from such a group-oriented and competitive atmosphere, one so susceptible to commercial pressures. Maybe I felt the need to distance myself from a tension that was so perfectionist, so commercial, and so wide-ranging to find something else more expressive, more subjective and more personal. That was how I began my interest in things you might call ugly or unattractive, things that are not really meant to be seen but when they are seen, that's just the way they are. Contemporary dance emerged in this kind of context.

I did some specific dance training with well-known choreographers at the time and I went about discovering new ways to move the body, at the same time as some classes in improvisation or contact-improvisation. The fact that I had begun working professionally as well made it such that for every new project I took on, I felt that I was making a huge leap toward greater maturity, understanding, and the way to tackle challenges. I think that I found myself somewhere between the self-taught and the schooled dancer, akin to the professional who keeps on studying. Now I am looking to do things as a performer that aren't just slapped together. 'Hu(R)mano' is in the groove, it's the relationship of electronic and electronic ambient music with a body that is more masculine and more in line with patterns of movement. Usually with other choreographers, I have done more work that is more interpretive or maybe more disconnected from the context 'of a dance which emerges from inside people.' For example, when working with Victor [Marco has worked steadily with Victor Hugo Pontes], I don't dance which just comes forward. I go to the studio and we discover how to interpret it. In 'Zoo' there was motricity and language of movement inspired by animals.”

Apropriada do vocabulário audiovisual, Nicolas Bourriard defende que a tendência atual artística é a da “pós-produção”. Estamos para lá da apropriação, do uso das imagens e materiais do cotidiano, da citação, da desconstrução, do 'ready-made', do questionamento da autoria... “Esta arte da pós-produção parece responder à proliferação do caos da cultura global na era da informação, que se caracteriza por um crescendo no acesso a obras e a anexação a formas ignoradas ou desdenhadas até hoje pelo mundo da arte. Estes artistas que inserem o seu próprio trabalho no de outros contribuem para a erradicação da distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *readymade* e obra original. O material que manipulam não é mais matéria-prima. Não se trata mais de elaborar a forma na base de material bruto mas trabalhar com objetos que já estão em circulação no mercado cultural, por outras palavras, objetos já informados por outros objetos. Noções de originalidade (no sentido de estarem na origem de) e mesmo de criação (fazer algo a partir de nada) estão lentamente a ser ofuscadas nesta nova paisagem cultural marcada pelas figuras gémeas do DJ e do programador, ambos têm a tarefa de selecionar objetos culturais e inseri-los em novos contextos.”⁸



© Hedvig Jerning

SÁBADO 06, 19H00
PAC / BLACK BOX
Hyperfruit [Estreia Nacional]
 Ludvig Daae & Joanna Nordahl

Conceção, direção, coreografia e performance
 Ludvig Daae e Joanna Nordahl

Produção
 Sara Bergsmark

Figurinos
 Tove Berglund

Música
 William Rickman

Consultadoria de luz
 Chrisander Brun

3D animation/
 VFX Petter Bergmar,

Good Motion

"In memoriam" e trailer
 Ossian Melin

Produção do filme
 INDIO / DoP Rob

Witt, Produtor Kim

Jansson, **Assistente de câmara**
 Johnny Isaksson, **Luz**
 Johan Gärskog,

Assistente de luz
 Anton Höjer, **Técnico**
 Kalle Linde, **Som**
 George Hagstrand,

Cabeleireira
 Louise Linder, **Assistente de produção**
 Marcus Bile, **Editor**
 Milad Moore,

Colorista
 Oskar Larsson, **Online/Vfx**
 Markus Rosén

Projeto financiado por
 Arts Council Norway e City of

Stockholm

Coprodução
 MDT, Dansstationen e Atalante

Esta apresentação faz parte do projeto [DNA]

Departures and Arrivals,

cofinanciado pelo
 Creative Europe program of the European

Commission

Residências
 Kinitiras Studio,

Atenas e O Espaço do Tempo, Portugal

Duração
 60 min. s/ intervalo

Maiores de 16

The transposition of logic for the creation of contemporary dance is evident. The pair comprising Norwegian dancer and choreographer Ludvig Daae and filmmaker Joanna Nordahl may be seen as yet another example of this. This duo, which has already appeared at GUIDance with the show “MM” in which Ludvig danced together with his own image projected on a screen, returns today with “Hyperfruit.” The show takes the way we deal with the Internet and how we communicate online to the stage, via a composition-based or contemporary dramaturgical structure. The artists explain in their performance summary that they propose replacing “conventional links and causality such as ‘beginning, middle, and end’ or ‘one, two, three’ with something like ‘one, two, dog, Beyoncé.’” This new reality is not just the stuff of their creative material; it also constitutes the reality that is most familiar to them and where they grew up, being this the place where they meet to create. But everything is complex and chaotic. And everything is subject to question when something deeper is being sought, such as, ‘How do you find a serious relationship in this digital age?’

‘Hu(R)mano’ came into being as the product of the relationship of the performers, what we danced and what we did. We experimented, we copied and we danced together. The final version of ‘Hu(R)mano’ comes from the attempt to disconnect from the collective. It is virtually a retreat from everything that had occurred up to then, an ascending spiral that leads to an emptier or more brilliant place. There is the idea of the collective but not the one that tries to accomplish all things well. There is precision but it may translate into something else. In this show which I have created and am working on, things are now getting silly.

Borrowing from the audio-visual vocabulary, Nicolas Bourriard supports the notion that the current trend among artists is that of the “postproduction.” We have gone beyond appropriation, the use of images and materials from daily life, quotation, deconstruction, the ready-made, the questioning of authorship... “This art of postproduction seems to respond to the proliferating chaos of global culture in the information age, which is characterized by an increase in the supply of works and the art world’s annexation of forms ignored or disdained until now. These artists who insert their own work into that of others contribute to the eradication of the traditional distinction between production and consumption, creation and copy, readymade and original work. It is no longer a question of elaborating a form on the basis of a raw material but working with objects that are already in circulation on the cultural market, which is to say, objects already informed by other objects. Notions of originality (being at the origin of) and even of creation (making something from nothing) are slowly blurred in this new cultural landscape marked by the twin figures of the DJ and the programmer, both of whom have the task of selecting cultural objects and inserting them into new contexts.”⁸

Logos do Olhar

“Acreditei ver em Leonardo um pensador; em Espinosa, uma espécie de poeta ou arquiteto. Enganei-me, sem dúvida. Parecia-me todavia que a forma de expressão exterior de um ser fosse menos importante do que a natureza do seu desejo e o modo de encadeamento dos seus pensamentos.”

Paul Valéry⁹

“I believed that I saw a thinker in Leonardo, a type of poet or architect in Espinosa. I was mistaken, without a doubt. It seemed to me instead that a being’s external form of expression would be less important than the nature of his desire and the way his thoughts were linked.” — Paul Valéry⁹

Living is the abode in which can best wander about lost. Art transports this place to a vibrant feeling of life in the body, as much in terms of the senses as in a stimulus to thought. The works that comprise this year’s GUIDance programming and the multiple identities of the artists present – both the creative artists and the performers – challenges us to relate with the world in a creative mode, divergent from the commonplace, and to take ourselves from our comfort zones and to believe firmly that everything is possible. Everything is interconnected and undergoing continuous change. Between what is, what appears to us to be, and what might be there is the act of breaking glass that shatters the possibilities of what could be or have meaning into a million pieces, one that is different from that which we have chosen as being the right one. There is no right or wrong. There is the whole world which “affects and is affected,” as Brian Massumi states. It is immediate affect.

Kaori Ito has no doubts. She says, “I can do it all!” And she has worked with Philippe Découflé, Angelin Preljocaj, James Thiérée, Sidi Larbi Cherkaoui and Aurelien Bory. In addition to the work she has created herself, the worlds of the performing arts through which she has passed could not be more diverse, including the circus, next year’s project to return to Japan to make a film about what it means to be invisible, her participation in hip-hop competitions, and drawing. “I used to draw when I was travelling by train during my tours. The process is quite different from choreographing. I put the ink to the paper and let myself be guided by intuition. After it’s done, I imagine something in the drawing. It’s a process totally different from putting a show together in that you have to have a concept and then you let yourself go. In drawing, I begin by being lost, I do the drawing and then I try to discover forms which inspire me to find meanings.”

Luis Guerra also draws. And if the universe of dance and drawing within him also have distinct identities then there is something in common between the piece “Nevoeiro” and the minute and painstaking work that goes in to his development of his traces on paper – the work is with rhythms and the suggestion is one of a meditative state. In addition to his performance in Guimarães, Luis Guerra will also have an exhibition of his drawings. “I am working with patience, and this is the comment on my drawings which I hear most. For the GUIDance show, I have selected enormous sheets and I am planning to do things which will require quite a lot of time.

In “Nevoeiro,” the movement on stage is quite fast and has no pauses, with a speed to the point that the framework it builds with the bodies is maintained for a long time, becoming almost hypnotic. Although this lasts for only 20 minutes, it seems much longer. Next there is another moment, also lasting 20 minutes, when all is still or hardly moving, and finally the conclusion. The opposition here is with the logic of the speed and synthesis of today’s Facebook posts and text messages. I knew it would be quite difficult to achieve this level of movement but in the first rehearsals we nevertheless tried to stretch the show to one hour, but I cut it back because we began to become too humanized, breathing heavily, panting and dripping with sweat, and this is not what we are looking for in the piece. We are searching for a continuous loop, as if we had always been there, unaltered, and the audience has come to see us. As if we always lived this way; we are just like the trees.”

Viver é a casa onde melhor nos podemos perder. A arte transporta esse lugar para um sentir a vida vibrante no corpo, tanto nos sentidos como no estímulo ao pensamento. As obras que constam do programa deste GUIDance, e a identidade múltipla dos artistas ali presentes – tanto criadores como intérpretes – desafiam-nos a relacionar com o mundo de um modo criativo, divergente do comum, deslocar-nos dos lugares de conforto e acreditar, como num ato de pé, que tudo é possível. Tudo está interligado e em permanente mutação. Entre o que é, o que nos parece que é e o que pode ser há o gesto do vidro partido que estilhaça em mil pedaços as possibilidades de que tudo possa ser, ou ter um significado, diferente daquele que escolhemos como sendo o certo. Não há sequer certo ou errado. Há todo um mundo “que afeta e que é afetado”, como diz Brian Massumi. E logo mútua afetação.

Kaori Ito não tem dúvidas. Diz: “Posso fazer tudo!”. Ela trabalhou com Philippe Découflé, Angelin Preljocaj, James Thiérée, Sidi Larbi Cherkaoui ou Aurelien Bory. Para além do trabalho como criadora, os mundos de artes vivas por onde passou não podiam ser mais diversos, incluindo o circo, para o ano regressa ao Japão para realizar um filme sobre o que significa ser invisível, participa em competições de hip hop e desenha. “Costumava desenhar quando estava no comboio em digressões. É um processo muito diferente do de coreografar. Ponho a tinta e deixo-me guiar pela intuição. Depois de feito imagino algo no desenho. É um processo completamente distinto do fazer um espetáculo, em que tens de ter um conceito e depois perdes-te. No desenho começo perdida, faço o desenho e depois tento encontrar algumas formas que me inspirem para lhe encontrar significados.”

Luis Guerra também desenha. E se o universo da dança e do desenho nele também têm identidades distintas, há algo de comum entre a peça “Nevoeiro” e o trabalho minucioso e de extensão do tempo com que vai desenvolvendo o traço no papel: trabalhar ritmos e a sugestão de um estado meditativo. Em Guimarães, a par da apresentação do espetáculo, também vai fazer uma exposição dos seus desenhos. “Estou a trabalhar na paciência, que é o comentário que mais escuto das pessoas que veem os meus desenhos. Para a mostra no GUIDance estou a escolher folhas enormes e estou a propor-me fazer coisas para as quais vou precisar de muito tempo.

No 'Nevoeiro' o movimento é muito rápido sem ter pausa, uma velocidade ao ponto de o quadro que constrói com os corpos se manter durante muito tempo e ser quase hipnótico. A minha ideia era mesmo hipnotizar. Isso dura 20 minutos mas parece muito mais. Depois há um outro momento, que também dura 20 minutos, em que estamos estáticos, ou que mexemos muito pouco. E há uma conclusão final rápida. É um oposto da lógica da velocidade e da síntese, dos facebook e sms de hoje. Sabia que era muito difícil fazer aquele movimento, mas nos primeiros ensaios ainda nos desafiámos a chegar à 1h, mas cortei porque começávamos a ficar demasiado humanizados, com a respiração muito pesada, a arfar, suados e não é essa a pesquisa da peça. O que estava à procura era de um *loop* em contínuo, como se estivéssemos sempre lá, sem alteração, e o público vem-nos ver. Como se vivéssemos assim, somos como as árvores.”

Em nove peças que compõem o programa do GUIDance de 2016, há duas estreias absolutas – “Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a” de Victor Hugo Pontes (4 de fevereiro, Centro Cultural Vila Flor) e “Maremoto” de Miguel Moreira, Útero (6 de fevereiro, Centro Cultural Vila Flor) –, há duas peças que constituem recriações de duas obras, ambas inicialmente estreadas em 2002 e que são significativas como iniciáticas de identidades dos seus criadores: o português Miguel Moreira na sua relação em movimento entre a dança e o teatro, com “Parede” (10 de fevereiro, Plataforma das Artes e da Criatividade) e “Kaash” de Akram Khan (peça emblemática, recriada com novo elenco mais de uma década depois e que reafirma o diálogo da dança com outras artes, neste caso revisitando esse ato gerador de uma identidade que uniu um trio então apresentado como representantes de uma nova geração de artistas britânicos-asiáticos: o escultor Anish Kapoor e o músico Nitin Sawhney). Há estreias nacionais – “Hyperfruit” de Ludvig Daae e Joanna Nordahl (6 de fevereiro, Plataforma das Artes e da Criatividade), “Je danse parce que je me méfie des mots” de Kaori Ito (dia 12, Centro Cultural Vila Flor) e “Golden Hours (As you like it)” de Rosas, Anne Teresa De Keersmaecker (dia 13 de fevereiro, Centro Cultural Vila Flor) e a apresentação de duas peças de referência do repertório de criadores nacionais, “Nevoeiro”, obra de 2013 de Luís Guerra (dia 13 de fevereiro, Plataforma das Artes e da Criatividade) e “Hu(R)mano”, obra de 2014 de Marco da Silva Ferreira (5 de fevereiro, Centro Cultural Vila Flor). Para além disso, há muito mais... Para descobrir em fevereiro.

Cláudia Galhós

Of the nine pieces which make up the programming for GUIDance 2016, there are two world premieres – “Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a” by Victor Hugo Pontes (4 February, at the Vila Flor Cultural Center) and “Maremoto” by Miguel Moreira, Útero (6 February, at the Vila Flor Cultural Center). There are two performances which represent a re-creation of two works, both of which premiered in 2002 and are significant as identity-confirming, first works by their creators: Portuguese native Miguel Moreira who focused on movement as being somewhere between dance and theatre with the piece, “Parede” (10 February, at the Vila Flor Cultural Center) and “Kaash” by Akram Khan (an emblematic piece appearing with a new cast one decade later in a show that resumes the dialogue of the dance with other arts, in this case revisiting this identity-generating act that brought together a trio of the then ‘new generation’ of Asian-British artists, the sculptor Anish Kapoor and musician Nitin Sawhney). There are also Premiere performances in Portugal: “Hyperfruit” by Ludvig Daae and Joanna Nordahl (6 February, at the Platform for the

Arts and Creativity), “Je danse parce que je me méfie des mots” by Kaori Ito (12 February, at the Vila Flor Cultural Center) and “Golden Hours (As you like it)” by Rosas, Anne Teresa De Keersmaecker (13 February, at the Vila Flor Cultural Center) as well as the presentation of two pieces of note from the repertory of Portuguese artists: “Nevoeiro”, a 2013 work by Luis Guerra (13 February, at the Platform for the Arts and Creativity) and “Hu(R)mano”, a 2014 work by Marco da Silva Ferreira (5 February, at the Vila Flor Cultural Center). In addition to this, we have so much more...It’s all for you to discover in February.

Cláudia Galhós

- Elinor Fuchs, “The death of character – perspectives on theater after modernism”, Indiana University Press, 1996
- Brian Massumi, “Politics of Affect”, Polity Press, Cambridge, UK, 2015
- Nijinski, “Cadernos”, Assirio & Alvim, Lisboa, 2004
- Jenn Joy, “The Choreographic”, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London (England), 2014
- Elizabeth Dempster, “Women writing the body: Let’s watch a little how she dances” in Ellen W. Goellner & Jacqueline Shea Murphy, “Bodies of the Text – Dance as Theory, Literature as Dance”, Rutgers Univerity Press, New Jersey, 1995
- Laleen Jayamanne, Geeta Kapur, Yvonne Rainer, “Discussion Modernity, Third World”, and The Man Who Envied Woman”, in “Art and Text 23.4”, 1966
- Diana Taylor, “The archive and the repertoire – performing cultural memory in the americas”, Duke University Press, Durham and London, 2003
- Nicolas Bourriaud, “Postproduction”, Lukas & Sternberg, Nova Iorque, 2007
- Paul Valéry, “Discurso sobre a estética. Poesia e pensamento abstracto”, Vega, Lisboa, 1995

Atividades Paralelas

Masterclasses

SEX 05 CCVF / SALA DE ENSAIOS 18H30-20H30

Masterclasse com Victor Hugo Pontes

QUA 10 CCVF / SALA DE ENSAIOS 18H30-20H30

Masterclasse com Akram Khan Company

À semelhança das edições anteriores do festival, o GUIDance inclui atividades paralelas que possibilitam a bailarinos e alunos de dança de nível avançado uma dimensão mais participativa através da frequência de masterclasses. Este ano, as masterclasses serão orientadas por Victor Hugo Pontes e pela Akram Khan Company. A proposta para estas ações de formação consiste na ideia de serem ministradas com fundamento no processo criativo de ambos os espetáculos, uma após a apresentação (Victor Hugo Pontes) e outra antes (Akram Khan Company), com o objetivo de permitirem diferentes ângulos de leitura das peças, que poderão ser visionadas pelos participantes enquanto tarefa complementar da formação a realizar.

Like its former editions, GUIDance will include parallel activities that will allow dancers and dance students of advanced level a more engaged participation through the enrolment in masterclasses. This year, the masterclasses will be directed by Victor Hugo Pontes and Akram Khan Company. These activities consists on the idea of being taught based on the creative process of both shows, one after the presentation (Victor Hugo Pontes) and one before (Akram Khan Company) in order to allow different angles on the reading of the pieces, which can be viewed by participants as an additional task of the workshop in progress.

Público-alvo: Profissional e alunos de dança nível avançado
No máximo de participantes: 20
Data limite de inscrição: 03 de fevereiro (masterclasse com Victor Hugo Pontes) e 08 de fevereiro (Akram Khan Company)
Preço: 5,00 eur [com direito a bilhete para o espetáculo do artista que orienta a masterclasse]
Inscrições em www.ccvf.pt

Talks: Conversas Pós-Espetáculo

QUI 04 CCVF / GRANDE AUDITÓRIO

Conversa com Victor Hugo Pontes

QUA 10 PAC / BLACK BOX

Conversa com Miguel Moreira

SEX 12 CCVF / PEQUENO AUDITÓRIO

Conversa com Kaori Ito

As Talks: conversas pós-espetáculo têm como objetivo aumentar o vocabulário comum entre artistas e públicos e promover o sentido crítico e a capacidade de fruir os objetos artísticos.

The Talks are post-show conversations whose objective is to expand the vocabulary which is common to both performers and theatre-goers and to promote a more critical spirit and the ability to enjoy artistic performances for all.

Debate

SÁB 06 PAC / SALA DE CONFERÊNCIAS 16H00

O corpo inter-relacional

Moderado por Cláudia Galhós

No âmbito da 6ª edição do GUIDance, a Plataforma das Artes e da Criatividade irá acolher um encontro internacional para debater as relações entre a dança e as outras artes, contando com um conjunto significativo de profissionais e aberto à comunidade em geral. O debate contará com a moderação de Cláudia Galhós.

As part of the 6th edition of GUIDance, the Platform for the Arts and Creativity will host an international event in which the relationship between the dance and other arts will be debated and will welcome a prominent group of professionals to lead the discussion. Open to the public, the debate will be moderated by Cláudia Galhós.

Embaixadores da Dança

TERÇA 02 ESCOLA SECUNDÁRIA SANTOS SIMÕES 10H30

Leonor Keil

QUI 11 ESCOLA SECUNDÁRIA MARTINS SARMENTO 14H45

Miguel Moreira

Durante o GUIDance amamos ainda mais a dança! Acompanhados por alguns dos criadores que integram a edição deste ano, visitaremos as escolas secundárias do concelho. Os jovens poderão saber mais sobre o percurso dos nossos convidados: descobrir o que os levou a trabalhar na área da dança, como se tornaram coreógrafos e como encaram hoje uma vida dedicada à criação artística

During GUIDance we love dance even more! Accompanied by some of the choreographers that comprise this year's edition, we will visit the county's schools. Youngsters will be able to learn more about the course of our guests: find out what drove them to work in the field of dance, how they became choreographers, and how they face a life devoted to artistic creation in these days.

A Dança é um estar juntos Cláudia Galhós

QUA 03 ESCOLA SECUNDÁRIA CALDAS DAS TAIPAS 11H00

SEX 05 ASAS DE PALCO 17H00

QUA 10 ACADEMIA DE MÚSICA E BAILADO DE GUIMARÃES 17H00

SEX 12 ESCOLA SECUNDÁRIA FRANCISCO DE HOLANDA 10H30

Dizer que é dança pode significar que há música, que há teatro, que há artes visuais, que há contadores de história ou construções formais do movimento. O que importa é que o corpo é ativado na sua relação consigo próprio, com os outros, com a História, e transportando muitas interrogações. Um corpo que, onde quer que estejamos, afirma que é possível sonhar e há vida para inventar. E o primeiro lugar de criação dessa possibilidade é o do corpo e do seu contexto. O olhar proposto, que quer ser dialogante com quem esteja presente, parte de duas referências em concreto para partilhar uma visão rica e diversificada do que é a dança: “A Sagração da Primavera” (1913) como obra de rutura com normas rígidas e fórmulas estabelecidas de construção do bailado, dando origem ao modernismo, e a diversidade contida no programa deste ano do GUIDance, que é herdeiro das liberdades expressivas e artísticas conquistadas por atos de revolucionários, como é o caso d’ “A Sagração da Primavera”.

Saying that there is dance may well mean that there is music, theatre, visual arts, or that there are story-tellers or formal constructions of movement. What is important is that the body becomes activated in its relationship with itself, with others, and with history, and thus it puts forth quite a few questions. Wherever we are, a body affirms that it is possible to dream and that there is a life out there to be invented. The first place where such a possibility is created is with the body and its context. The perspective proposed, which strives to be a dialogue with whomever is present, begins with two concrete references for sharing a rich and diversified vision of what the dance is: the first being the iconic “The Rite of Spring” (1913) as a revolutionary work which broke away from the rigid norms and established formulas for constructing the dance, thus giving rise to modernism, and the second being the diversity contained in this year’s GUIDance programming, which is heir to the freedom of expression and testament to the artistic victories attained from revolutionary acts, as was the case with the extraordinary “The Rite of Spring.”

Exposição

SEG 01 A SÁB 13 CCVF / CAFÉ CONCERTO

Desenhos de Luís Guerra

O GUIDance revela outra faceta criativa do coreógrafo Luís Guerra, ao promover uma pequena exposição de desenhos do artista que estarão patentes no Café Concerto do CCVF, durante a janela temporal de realização do festival.

GUIDance has been able to reveal another creative facet of the choreographer Luis Guerra by hosting a small exhibition of the artist's drawings, which will be on display concurrent to the festival at the CCVF Café Concerto.

Exercício: Traços de uma Observação

SEXTA 12 PAC / BLACK BOX 19H00

Nevoeiro / Luís Guerra

Em diálogo com as artes visuais e com a exposição de desenhos de Luis Guerra, a dança abre-se ao traço dos alunos da ESAG que registam em momento único, movimentos do ensaio da peça “Nevoeiro” do jovem coreógrafo.

As a way to open a dialogue with the visual arts and the exhibition of Luis Guerra's drawings, the dance will allow selected ESAG students to display their work as well, thus marking unique moment from the rehearsals of the piece “Nevoeiro” (“The Fog”), created by the young choreographer.

Meeting Point do Festival

SEX 05 E 12 / SÁB 06 E 13 CCVF / CAFÉ CONCERTO 24H00

Dj Set

O Café Concerto do CCVF será o ponto de encontro do festival para cruzamento dos artistas com o público, em ambiente de celebração e dança livre ao som de vários Dj's. A festa é obrigatória!

The CCVF Café Concerto will be the meeting place for both artists and the public to gather in an atmosphere of celebration and free dance to the sound and beat of a series of noted DJs. Don't miss this fun night out!

Organização



CÂMARA
MUNICIPAL DE
GUIMARÃES



oficina

Cofinanciamento



GOVERNO DE
PORTUGAL

SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA

Parceiro Oficial da
Oficina/Centro
Cultural Vila Flor

Apoios



www.fnac.pt



VILLAHOTEL
GUIMARÃES *****



Centro Cultural Vila Flor
Av. D. Afonso Henriques, 701
4810 431 Guimarães
Telefone 253 424 700
geral@ccvf.pt • www.ccvf.pt