



dancem!

09

Actividades Paralelas

Teatro Carlos Alberto

26 Junho 2009

sex 23:00-05:00

12 Julho 2009

dom 23:00-03:00

DanceTeCA

Festas com DJs,
VJs, instalações
e projecções
de video-dança

**Mosteiro de São
Bento da Vitória**

11 Julho 2009

sáb 11:00-13:00

Pé de Dança

Oficina de iniciação
à dança dirigida
por Félix Lozano



peeping tom le jardin 25 jun **le**
salon 26 jun **le sous sol** 28 jun **qui**
+sex+dom 21:30 **teca/ olga roriz**
paraíso 27 jun **sáb** 21:30 **inferno**
30 jun **ter** 21:30 **tnsj/ né barros**
story case 3+4 jul **sex+sáb**
21:30 **teca/ philippe decouflé**
sombreros 3+4 jul **sex+sáb**
21:30 **tnsj solo** 6+7 jul **seg+ter**
21:30 **teca/ alain plattel pitié!**
7+8 jul **ter+qua** 21:30 **tnsj/ paulo**
ribeiro maiorca 10+11 jul **sex+sáb**
21:30 **tnsj/ marie chouinard**
orphée et eurydice 10+11+12 jul
sex+sáb+dom 21:30 **teca**

comissário Paulo Ribeiro
produção TNSJ

TNSJ TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO

M|C

É TRÁS É HONRAR-SE
UNÃO TEATROS EUROPA

REN

AP000
E S F C
D N Y R
L P

PARCERIA
RTP

Le Jardin

Dança

criação e interpretação

Gabriela Carrizo, Franck Chartier,
Simon Versnel

cenografia

 Pol Heyvaert

desenho de luz

 Gerd Van Looy

direcção técnica e operação

de som

 Frederik Liekens

operação de luz

Amber Vandenhoeck

Filme

criação e interpretação

Gabriela Carrizo, Rika Esser,
Franck Chartier

com a participação de

Simon Versnel, Isnel da Silveira,
Nordine Benchorf, Heloise da Costa,
Louis Clément da Costa,
Eurudike De Beul, Ina Geerts,
Sam Louwyck, Jan Paul,
Bah Mamadou Halfi,
Tina Pattama Soonthara,
Darryl E. Woods

câmara

 Franck Chartier

montagem vídeo

 Nico Leunen

montagem som

 Peter Van Laerhoven

coordenação

 Gianfranco Celestino,
John Terlenka

produção

 Peeping Tom (Bruxelas)

co-produtores Festival Perspectives
Saarbrücken, Anno '02 & De Kortrijkse
Schouwburg, Ballet Preljocaj - Centre
Chorégraphique National d'Aix-en-
-Provence

com o apoio de

Ministério da Comunidade Flamenga, Victoria,
Vrij naar Marino Basso, Needcompany,
les ballets C de la B, Claudine Grand'Henry

estreia

 [13Jun2002]

Victoria (Gent, Bélgica)

dur. aprox.

 [Filme 35' + Dança 35']

classif. etária

 M/12 anos



Le Sous Sol

criação e interpretação

Gabriela Carrizo, Franck Chartier,
Samuel Lefeuvre, Maria Otal e
Eurudike De Beul (meio-soprano)

consultoria artística

Simon Versnel

sonoplastia

Glenn Vervliet

apoio dramaturgico

Hildegard De Vuyst

arranjos, piano, teclados

Juan Carlos Tolosa

violino, mandolim

David Nunez

guitarras, baixos

José Luis Montiel

bateria

Lionel Beuvs

órgão Dieter Van Handenhoven

gravação Yannick Willox

(Acoustic Recording Service)

direcção técnica e operação

de som Frederik Liekens

operação de luz

Amber Vandenhoeck

produção

Peeping Tom (Bruxelas)

co-produtores

KVS (Bruxelas), Charleroi/Danses,

Théâtre de la Ville (Paris),

Trafó (Budapeste)

com o apoio de

Autoridades Flamengas, Scène Nationale
de Petit-Quevilly / Mont-Saint-Aignan

agradecimentos

Ultima Vez, Heloise da Costa, Pauline Simon,
Anne Chartier, Nele Dirckx

estreia [28Mar2007]

KVS (Bruxelas, Bélgica)

dur. aprox. [1:10]

classif. etária M/12 anos

Le Salon

criação e interpretação

Gabriela Carrizo, Franck Chartier,
Samuel Lefeuvre, Simon Versnel
e Eurudike De Beul (meio-soprano)

cenografia

Pol Heyvaert

desenho de luz

Gerd Van Looy

desenho de som

Glenn Vervliet

dramaturgia

Nico Leunen

Viviane De Muynk

direcção técnica e operação

de som Frederik Liekens

operação de luz

Amber Vandenhoeck

produção

Peeping Tom (Bruxelas)

co-produtores Tramway Glasgow,

La Rose des Vents - Scène Nationale

de Villeneuve-d'Ascq, Le Réseau

France des CDC (Avignon, Dijon,

Roubaix, Val-de-Marne, Toulouse,

Uzès)

com o apoio de

Ministério da Comunidade Flamenga,

Needcompany, Cultuurcentrum Kortrijk,

les ballets C de la B, Ballet Preljocaj - Centre

Chorégraphique National d'Aix-en-Provence

estreia [4Nov2004] La Rose des

Vents (Villeneuve-d'Ascq, França)

dur. aprox. [1:30]

classif. etária M/12 anos

Uma saga familiar divertida e pungente

GWÉNOLA DAVID*

Às escondidas, quase de soslaio. É assim que os Peeping Tom observam o mundo. Deslizando através das frinchas do consciente, nas dobras frouxas do quotidiano, onde secretamente se ouve o ruído do cafarnaum dos fantasmas e das nevroses comuns. [...] Em *Le Jardin*, entalham as fronteiras turvas da normalidade, confrontando o exotismo adulterado de um *night club* suspeito com a confusão de um casal e de um homem velho, qualquer dos três colocado no recinto cheio de normas de uma modesta barraca de subúrbio. Vestígio serôdio do fausto burguês de outrora, *Le Salon* examina as derrotas da velhice e a ruína de uma família que luta contra os lençóis sujos de um presente falido. Terceiro painel da trilogia, *Le Sous Sol* escava o além-túmulo, no antro terroso em que os mortos andam às voltas com as recordações e não param de voltar a representar os fracassos do passado, bebida toda a vergonha. No encadeamento desta saga divertida e pungente, em que dança e teatro se revezam numa partitura implacável, revelam-se as fendas escancaradas de uma humanidade amarfanhada, simultaneamente coriácea e prazenteira, que caminha solitária por entre as esperanças naufragadas e as pequenas felicidades da vida. A gestualidade, brutal, elástica, surge através de rajadas extravagantes, deixando escapar os segredos germinados e as raivas recalçadas: o irreprímível indizível dos medos e dos arrebatamentos da existência. •

* Excerto de "Une saga familiale drolatique et poignante".
www.theatredelaville.fr (2009).
Trad. Manuel de Freitas.

A emoção ao poder: um retrato dos Peeping Tom

HILDEGARD DE VUYST*

2002, início do ano. Uma caravana um pouco perdida nos vastos parques de estacionamento do Bottelarij. Frio e sujidade. Apesar de tudo, duas bailarinas, em fatos de banho, saem da caravana, e tomam um duche de água gelada debaixo de uma mangueira. Esta cena faz parte de *Caravana*, um projecto que se desenrola dentro e à volta de uma autocaravana, e resulta da iniciativa de *performers* que se conheceram nas produções de Alain Platel (nos les ballets C de la B). As produções que os reuniram acabaram as suas digressões, mas eles continuaram simplesmente a partilhar a necessidade de trabalhar uns com os outros, sem se preocuparem com subsídios ou outras ajudas. *Caravana* foi o trampolim para esta companhia.

O núcleo duro dos Peeping Tom é formado por Gabriela Carrizo e Franck Chartier. Ela é oriunda da Argentina e colabora na criação de *La Tristeza Complice* [1995]; ele vem de França e junta-se a *La Tristeza Complice* durante a digressão. Depois, ambos participam na criação de *Iets op Bach* [1998]. Em *Wolf* [2004], ela faz o papel de assistente de Alain Platel e ele é um dos vagabundos que trata dos cães. Ele colabora em produções da Needcompany, antes de trabalhar com Platel, ela faz o trajecto contrário. Os seus caminhos cruzam-se definitivamente graças à filha de ambos, Uma, que, pequenina, actuou em *Le Salon*, até se fartar dessa função e ser substituída por uma boneca.

Vários *performers* gravitam à volta deste núcleo formado por constelações mutantes. Eurudike De Beul, a meio-soprano flamenga, que faz parte do projecto desde o início, empresta depois a sua voz ao espectáculo *Le Salon* (nomeadamente na cena inesquecível em que destrói o piano tecla após tecla) e voltamos a encontrá-la em *Le Sous Sol*. O actor Simon Versnel, um antigo membro da Needcompany, junta-se à criação de *Le Jardin* e *Le Salon*, trazendo consigo uma experiência de vários anos, acumulada graças ao trabalho com Jan

Lauwers e Grace Ellen Barkey. Samuel Lefevre também participa na criação de *Le Salon* e *Le Sous Sol*. É um bailarino espantoso, uma combinação rara de elasticidade e de atletismo e, enquanto benjamim da companhia, constitui uma aposta no futuro dançante dos Peeping Tom.

Independentemente da questão de saber quem mexe os cordelinhos no seio da companhia, o essencial é o rigor com o qual os Peeping Tom optam pela criação colectiva. Cada produção inspira-se na anterior, mas, ao mesmo tempo, cada uma parte sempre do zero. Dentro de um enquadramento caracterizado por limites muito largos, cada proposta é experimentada e submetida à avaliação de todos. Desembocar numa narrativa comum exige componentes sólidas; porém, uma vez atingido, o resultado é suportado por todos.

É verdade que muitos bailarinos se sentem estimulados e desafiados por coreógrafos que apelam à criatividade dos seus intérpretes. Porque não lançar-se num projecto pessoal, pensam logo a seguir inúmeros bailarinos? Contudo, muitas dessas iniciativas não sobrevivem, porque permanecem tributárias do seu mentor, e estão condenadas à síndrome do epígono. Aparentemente, os Peeping Tom possuem uma estrutura bem mais sólida.

A primeira produção oficial, *Le Jardin*, é um espantoso díptico: um filme caseiro, rodado numa discoteca escura – onde estranhas personagens de todas as espécies se investem na vida nocturna –, seguido de uma performance ao vivo, em que três personagens do filme regressam, evoluindo desta feita no cenário de um jardim cuidadosamente tratado. Será que *Le Jardin* mostra o dia e a noite da existência dessas personagens? Será que o filme é a experiência sonhada da sua burguesia reprimida? Ou será que é o passado ao qual se extirparam? Os fios condutores entre o filme e a performance ao vivo desencadeiam o trabalho de imaginação do espectador sem lhe dar respostas categóricas.



A seguir, *Le Salon* é uma representação sólida na qual os Peeping Tom se consagram a uma dramaturgia condensada: texto, música e dança entrecruzam-se, sem transição, segundo um conceito hiper-realista. As personagens são claramente elaboradas sem que o aspecto narrativo se torne preponderante. A família serve de *pivot*: relações entre casais, mas também entre gerações, entre pais e filhos. O beijo do casal Carrizo-Chartier na peça *Le Jardin* acontece de novo em *Le Salon*, mas, desta vez, a criança está entre os dois. A vida e o trabalho confluem. O “mais real do que o real” é quase a assinatura dos Peeping Tom.

O ponto de partida da nova produção, *Le Sous Sol*, situa-se num lugar além morte. Que género de imagens podemos, ou queremos, receber desse lugar? Os códigos que gerem os comportamentos sociais desaparecem. O indizível torna-se dizível. Tudo é possível ou não? Em *Le Sous Sol*, Maria Otal entra em cena. Francesa com

família na Bélgica, 80 anos, 48 quilos, bailarina. Reproduz a cena do beijo, com o jovem Samuel Lefeuvre. Será que se trata do seu companheiro morto? As fronteiras apagam-se. Um corpo, no fim de contas, não passa de um saco de ossos. Que encontros nos reserva o além? Um homem fica só no mundo “real”. Mas qual é o mundo mais real?

Os Peeping Tom são, na verdade, o Pedro Almodóvar do teatro dançado. Estranhas personagens ocupam o palco, figuras que evocam o mundo do circo, do *music-hall* e da feira. Os seus contornos são traçados com muito amor e humor perturbante. Os Peeping Tom apresentam ao público um travesti, uma anã, uma soprano lírica que não recua perante uma partida de *catch*, uma miúda ou uma bailarina muito velha e vulnerável. Histórias de declínio, de perda, de confusão humana a propósito da sexualidade associam-se, sem dificuldade, às proezas físicas e à poesia repleta de

imagens de um grande requinte. Mas o elo mais óbvio com a obra do realizador Almodóvar é a tônica posta na emoção e no melodrama. Mágoa, ternura e beleza dominam, mesmo nas histórias mais cruéis. •

* “L’émotion au pouvoir: un portrait de Peeping Tom”. www.fransbrood.com (2007). Trad. **Regina Guimarães**.

“Na morte, tudo se pode dizer amavelmente”

STEVEN DE BELDER*

STEVEN DE BELDER Quando começaram a ensaiar *Le Jardin*, já encaravam o trabalho como uma trilogia?

PEEPING TOM Em *Le Jardin*, já queríamos pôr o salão no cenário, para que pudéssemos ver as pessoas a sair do salão para o jardim. Mas não tínhamos dinheiro para fazer isso. Assim, retomámos essa ideia do salão na peça seguinte e pensamos: “OK, agora vamos descer à cave”. De facto, no fim de contas, acabamos por já não estar propriamente numa cave, mas num quarto inundado de terra. Partimos de uma novelazinha de Dostoievski que se chama *Bobok*. Trata-se de pessoas mortas, nas suas sepulturas, em pleno cemitério, que falam entre si. E ainda há um ser vivo que se encontra no cemitério e que começa a ouvir os mortos a falarem uns com os outros. Há mais uma pessoa que morre e é enterrada; eles reúnem-se e fazem os ajustes de contas relativos às suas vidas. Vamos tentar recriar uma espécie de mundo em que, na morte, tudo é possível, tudo se pode dizer amavelmente: já não se tem nada a perder, logo já não se tem medo.

Trata-se, então, de uma situação que é, na verdade, anti-dramática, porque não há suspense ou evolução, nem resolução num determinado sentido...

Pois, mas de facto é muito difícil de concretizar! Entre nós, quando uma pessoa censura outra é porque lhe quer fazer mal, ou então por ironia. Portanto, é muito difícil ser amável quando se censura.

Será que em *Le Sous Sol* também há um elo com o filme que é mostrado em *Le Jardin*, cujas imagens mostram uma discoteca que também é uma espécie de mundo subterrâneo?

Em *Le Jardin*, é um pouco uma visão de pesadelo, como um sonho mau, com personagens estranhas. Em *Le Sous Sol*, vai ser mais alegre, mais leve. Estamos mortos, mas somos seres humanos normais. Depois

da atmosfera bastante pesada em *Le Salon*, apetece ser *light*, mesmo que ainda não tenhamos a certeza de conseguir cumprir esse objectivo. Não se sofre: está-se morto, portanto não se tem fome ou dor, é mais fácil dar a volta às coisas, introduzir ironia, e mesmo leveza. Em *Le Jardin* e *Le Salon*, as pessoas estão muito sós com os seus problemas, ainda que sejam uma família. Aqui, ao ver o conjunto de materiais de dança que já criámos, toda a gente precisa de contacto, todos precisam de estar juntos.

O trabalho dos Peeping Tom situa-se num campo pouco nítido, entre a dança e o teatro. Mas o actor Simon Versnel, presença forte em *Le Jardin* e em *Le Salon*, não participa desta vez. Será que isso vai tornar as coisas mais dançantes do que teatrais?

O Simon não vai estar em palco porque fazemos muitas digressões e ele quer viver. Mas está presente durante o processo de criação, porque traz todo o lado teatral e é um pilar dos Peeping Tom. E, mesmo assim, ele vai estar presente na peça, através da banda sonora, que terá grande importância, como no cinema. Estaria vivo, na verdade seria o único a ter ficado vivo lá em cima; os outros morreram todos – mas, como não é visível, também se torna um pouco como um espectro. Além disso, continua a haver a meio-soprano Eurudike De Beul. Ela sempre cantou connosco, mas agora também acompanha o processo de criação, e também produz coisas que são mais teatrais. O equilíbrio entre teatro e dança vai ser semelhante. Mas trabalhamos a dança de maneira completamente diferente: muitos duos, imensas coisas muito *coladas*, muitos elementos sexuais ou sensuais.

Durante o processo de criação, quando desenvolvem pequenas cenas, fragmentos, decidem de antemão que vão escolher determinado “meio”: para isto, será mais a dança ou mais um bocado de texto?

Frequentemente, lança-se uma ideia e toda a gente toma 30 minutos para ir reflectir no seu cantinho; a seguir, cada um mostra o que encontrou. Por vezes é um texto, por vezes é uma frase de movimento, ou outra coisa, não é algo que se decida

antecipadamente. Começamos com composições, propostas sobre uma ideia. Quando continuamos a desenvolver as coisas de que gostamos, elas podem tomar outras direcções: um elemento teatral pode ser desenvolvido pelo movimento, ou vice-versa...

E como é que a coisa funciona enquanto colectivo durante a criação? É 100% colectivo ou é mais dirigido por vocês os dois [Gabriela Carrizo e Franck Chartier]?

É um colectivo. Claro que, num grupo, há sempre motores que propõem coisas, que fazem girar a máquina, e há outros que são mais *cool*, que reflectem mais. Neste momento, o colectivo é sobretudo composto por nós e pelo Samuel Lefevre, porque passamos mais tempo no estúdio juntos. A Eurudike não está sempre cá, o Simon também não, e quanto à Maria Otal, a bailarina *butô* de 80 anos, é a primeira vez que trabalha connosco, portanto é preciso guiá-la um pouco. Mas quando estamos todos juntos, cada um traz ideias absolutamente originais e importantes. Durante o processo, todos procuramos os materiais, logo cada um faz o que quer, procura o que quer. Depois, mostram-se os resultados e cada um diz aquilo de que gostou – e tentamos então concentrar-nos nos aspectos positivos, porque durante o período de criação é fácil ficar-se deprimido, e a gente tenta não se deixar ir abaixo. Marcamos tudo o que os outros gostaram e depois, com aquilo de que tu mesmo gostaste, decides. Depois, começamos a trabalhar uns com os outros, para fazer duos ou trios. E, a seguir, para a montagem, cada um faz a sua linha dramaturgica consoante todos os solos, duos e trios em que está envolvido. Juntamos então as cinco linhas e começamos a montagem da peça. Experimentamos todas as variantes, filmamos tudo, depois visionamos, e decidimos acerca da estrutura final. É um longo processo, por isso é que levamos cinco meses! [...] •

* Excerto de “Peeping Tom”, entrevista concedida por **Gabriela Carrizo** e **Franck Chartier**. www.daprice.be (2007). Trad. **Regina Guimarães**.



Le Salon - fotografia MAARLEN VANDEN ABEELE



Paraíso

selecção musical e direcção

Olga Roriz

cenografia

Olga Roriz

Pedro Santiago Cal

figurinos

Olga Roriz

desenho de luz

Celestino Verdades

arranjos musicais

Renato Júnior

direcção vocal

Carlos Coincas

acompanhamento vocal

Luís Madureira

desenho de som

Sérgio Milhano

montagem e operação de som

Súse Ribeiro

montagem e operação de luz

Daniel Verdades

assistência de direcção artística

André Louro

assistência de guarda-roupa

Joana Veloso

costureira

Fátima Ruela

direcção de produção

Pedro Quaresma

produção executiva

José Madeira

interpretação

Catarina Câmara, Rafaela Salvador,

Sylvia Rijmer, Sara Carinhas,

Bruno Alexandre, Pedro Santiago Cal

músicas

Rocío Jurado, George Gershwin,

Nino Rota, Boris Vian, Patsy Cline,

Chavela Vargas, Dean Martin, Ben

Webster, Pascal Comelade, Edith Piaf,

Leonard Bernstein, Frank Sinatra,

Orquestra Universitária de Tangos,

Carmen Miranda, Marlene Dietrich

cantado ao vivo

“Le Déserteur”, de Boris Vian –

Rafaela Salvador; “Milonga del

Mono”, de Alejandro Dolina – Catarina

Câmara; “My Funny Valentine”, de

Rodgers & Hart – Rafaela Salvador;

“Je Ne t’Aime Pas”, de Kurt Weill –

Sylvia Rijmer; “Homens e Mulheres”,

de Ana Carolina – Sara Carinhas;

“Bang Bang”, de Nancy Sinatra – Sara

Carinhas; “Cantigas do Maio”, de Zeca

Afonso – Pedro Santiago Cal

co-produção

Companhia Olga Roriz (Lisboa),

Teatro Nacional de São Carlos

(Lisboa), Festival Música em Leiria

apoios

Companhia Nacional de Bailado

Fundação Calouste Gulbenkian

Escola Superior de Teatro e Cinema

Tobis Portuguesa

estreia [31Mai2007]

Teatro José Lúcio da Silva (Leiria)

dur. aprox. [1:35]

classif. etária M/12 anos

É tão difícil escolher uma música...

MÓNICA GUERREIRO

E se uma criadora decidir trabalhar sobre o poder dramático do cliché? E se o fizer confiando no seu instinto para seleccionar as melodias que irão compor uma história, prescindindo de qualquer outra “muleta” narrativa? E se encontrar neste dispositivo razão para conceber não um mas dois espectáculos – que formam um díptico?

O musical, esse género teatral refém de todas as causalidades e teleologias, atraiu Olga Roriz para um remoinho de referências e de canções, cenas e monólogos à boca de cena, que se sucedem gerando momentos de dramatismo e de humor. Não parece existir outro sentido condutor da acção além da disposição para encenar situações e gagues relacionados com o mundo do

espectáculo. No processo, a coreógrafa proporciona aos intérpretes magníficas actuações individuais e jogos de grupo igualmente grandiosos, com uma evidente riqueza de expressões e registos, induzindo no espectador o mesmo leque de emoções que experimenta um frequentador de musicais. E a sua dose de sentimentalismo, também.

De várias maneiras pode ser formulada a pergunta, mas a resposta será sempre oblíqua. E parcial. Desde logo porque a ideia de teatro musical, com as suas forças e fraquezas (entre as quais a literalidade e a ligeireza), parece conviver mal com a metateatralidade, o que leva a pensar que a pretensão de desenhar um espectáculo em homenagem a uma forma de cultura popular – que por si só já é uma representação, frequentemente uma caricatura – é arriscar demasiado. Por outro lado, é conhecido o pendor dramático da criadora: parte da sua formação decorreu num teatro de ópera, onde mais tarde

experimentou encenar (*Perséfone*, de Stravinski, em 1997), e coreografou já episódios inesquecíveis (como *Casta Diva* ou *Isolda*) cujas bandas sonoras estão carregadas de história e teoria do espectáculo. Também o burlesco não lhe é estranho, nem o drama contemporâneo. Assim, a sua abordagem ao musical poderia tanto privilegiar uma linguagem operática ou manifestar-se mais pela via do cabaré. Mas Roriz não ensaia opereta nem *vaudeville* nestas duas criações: antes junta vários elementos do seu repertório pessoal (intérpretes generosos, fisicalidade enérgica e voluptuosa, selecção musical de gosto irrepreensível, conhecimentos profundos de etologia) para montar um “entretenimento” onde se identificam trejeitos daquelas formas. Consegue assim desenvolver um modelo de espectáculo autoral, com o cunho do seu estilo, que alterna canções e recitativos com cenas de violência ou de ternura, de festa ou de solidão, e momentos em que os



Inferno - fotografia RODRIGO DE SOUZA

bailarinos “acompanham” as melodias com o assobio, com risos nervosos ou com séries de *battements* dignas do melhor *cancan*, esfuziante e erótico, mesmo estando sentados. Não há interditos nesta celebração: brinca-se com as audições e com as acrobacias, com a artificialidade e inconsequência das relações, com os duetos de dança padronizados, com a euforia estonteante do *karaoké* (e percebe-se que os bailarinos retiram prazer do acto de cantar), com os estereótipos vigentes no musical, “utopias de felicidade e heterossexualidade”, e, principalmente, com a possibilidade de cada uma das canções (de Sarah Vaughan a Kurt Weill e Frank Sinatra, passando por Amália e Zeca Afonso, mas também muito pelo Brasil: Ney Matogrosso, Adriana Calcanhotto e Ana Carolina estão por lá) dizer qualquer coisa de revelador sobre as nossas vidas. Neste ponto em particular reside a pertinência deste projecto no conjunto de criações recentes da coreógrafa.

Paraíso (2007) e *Inferno* (2008) surgem num momento em que Roriz está prestes a lançar-se num intenso ciclo de reinvenção das origens, ao remontar *Isolda* com a Companhia Nacional de Bailado, 19 anos depois de o ter feito com o Ballet Gulbenkian, estrear *Nortada* no âmbito de uma residência artística na sua terra natal, Viana do Castelo, e preparar *A Sagração da Primavera*, com 26 bailarinos, previsto para daqui a um ano. Não deixa pois de ser um gesto programático, claramente enunciador de uma fase que termina, este de figurar em espectáculo as personagens, a memória e os tiques do teatro e do cinema musical através de uma sequência de cenas, à laia de “números” avulsos e não relacionados, estrutura que vimos reconhecendo nos seus trabalhos desta década. Porque, nestes últimos anos, peças como *Código MD8* (2001), *Não Destruam os Mal-Me-Queres* (2002), *Jump-up-and-kiss-me* (2003), *Confidencial* (2004), *O Amor ao Canto do Bar Vestido de Negro* (2005) ou *Daqui em*

Diante (2006) – independentemente das motivações e matérias tematizadas em cada uma delas – apresentam de forma nítida essa característica e atribuem à selecção musical (colagens assinadas pela criadora) um papel proeminente, de composição de sentido dramático. São raros os momentos de silêncio, o que *Paraíso* e *Inferno* vêm reiterar. As canções são coordenadas segundo o temperamento que quer dar às cenas, impondo tanto os ritmos festivos da música tradicional grega como as melodias comoventes do cancionero norte-americano, interrompidas por monólogos ou prolongadas por vários minutos. As sequências corais são excepcionalmente eloquentes, ao beneficiarem do efeito de acumulação da energia de várias vozes e vários corpos que cantam em uníssono. Mas é também assinalável a intensidade com que o elenco entrega as cenas individuais, algumas autênticos exercícios de esforço e dificuldade técnica.

Inferno

selecção musical e direcção

Olga Roriz

cenografia

Olga Roriz, Pedro Santiago Cal

figurinos

Olga Roriz

desenho de luz

Clemente Cuba

desenho de som

Sérgio Milhano

arranjos musicais

José Avelino

direcção vocal

Luís Madureira

textos

criação colectiva

montagem e operação de som

Súse Ribeiro

montagem e operação de luz

Daniel Verdades

assistência de direcção artística

André Louro

assistência de guarda-roupa

e adereços Joana Veloso

construção de cenografia

João Calixto

cortinas

Olga Cruchinho, Dina Martins

costureira

Florinda Basílio

direcção de produção

Pedro Quaresma

produção executiva

José Madeira

interpretação

Catarina Câmara, Rafaela Salvador,

Sylvia Rijmer, Bruno Alexandre,

Pedro Santiago Cal

músicas

Cabruêra, Klezomatics, Pink Martini,

Madonna, Amália Rodrigues, Billie

Holiday, Marlene Dietrich, Jacques

Brel, Kroke, Hougu and Freylekhs

cantado ao vivo

“Homem com H”, de Ney Matogrosso

– Catarina Câmara; “What Ever Lola

Wants (Lola Gets)”, de Sarah Vaughan

– Sylvia Rijmer; “Can’t Help Falling in Love”, de Elvis Presley – Pedro Santiago Cal; “Quien Será?”, de Arielle Dombasle – Rafaela Salvador; “Senhas”, de Adriana Calcanhotto – Coro

co-produção

Companhia Olga Roriz (Lisboa)

Centro Cultural Vila Flor (Guimarães)

apoios

Pedras & Pêssegos, Teatro Municipal de Almada,

Sado Rent

estreia [21Jun2008] Centro

Cultural Vila Flor (Guimarães)

dur. aprox. [1:50]

classif. etária M/12 anos

A Companhia Olga Roriz é financiada pelo
Ministério da Cultura/DGArtes – Direcção
Geral das Artes



As duas criações que se apresentam no Dancem!09 têm uma organização semelhante e perseguem uma alegoria e um sentimento que se poderiam dizer afins: daí atrever-me a considerar este díptico como uma criação em duas partes, em vez de duas criações autónomas. Não obstante, algumas observações podem ser aduzidas quanto à personalidade específica de cada uma. Se em *Paraíso* se podem dizer preponderantes os momentos cómicos, a verdade é que também em *Inferno* eles não deixam de estar presentes (a repetente personagem “Cláudia”); bem assim, as cenas mais intimistas (personificadas por Pedro Santiago Cal) parecem ter mais profundidade em *Paraíso*, ao passo que *Inferno* aposta mais claramente no exotismo e no júbilo. Os projectores de cinema estão sempre lá, muito visíveis, introduzindo (ou recordando) a ideia de que o ambiente é de espectáculo e que o cenário se lê potencialmente como *plateau*. Esta premissa é analisada e

trabalhada, nas duas propostas, de forma diferente. Em *Paraíso*, o espaço cénico é despido e totalmente aberto, habitado apenas por poltronas e pés de microfone. A cena em *Inferno*, mais espalhafatosa, é envolta em gradeamento e arame farpado, sugerindo aprisionamento; mas, decorrido sensivelmente metade do espectáculo, o espaço é transformado e assume a situação de “palco”, que manterá até ao final. Essa imagem suavizada conduz-nos até à última cena, um plácido piquenique repartido entre bailarinos de vermelho e um lobo de sobretudo. Depois dos vestidos de gala, das lantejoulas e dos confetes, fica a melancolia. •



Story Case

concepção e coreografia
Né Barros

fotografia

Cesário Alves

música

Alexandre Soares

desenho de luz

José Álvaro Correia

dispositivo cénico

Teresa Grácio

edição vídeo

Hélder Luís

textos

Adalberto Alves

Maurice Blanchot

coordenação técnica

Matu

produção executiva

Patrícia Caveiro

interpretação

Joana Castro, Pedro Rosa

co-produção

Balletteatro (Porto)

TNSJ (Porto)

agradecimentos

Filipe Martins, Isabel Barros, Pedro A.H. Paixão,

Lara Soares, ANA – Aeroportos de Portugal,

Metro do Porto, Dr. Rui Guita

Estreia Absoluta

dur. aprox. [50']

classif. etária M/12 anos

O Balletteatro é uma estrutura financiada pelo Ministério da Cultura/DGArtes – Direcção Geral das Artes

balletteatro

M|C dgARTES
DIRECÇÃO GERAL DAS ARTES

“Ambivalência documental e ficcional”

NÉ BARROS

Story Case trata de lugares vazios e de pessoas sem história, no sentido de uma história ainda não vista, ainda não realizada. Tal como o corpo na dança, os indivíduos em *Story Case* surgem-nos e é no decorrer do tempo que os vamos documentando até eles se tornarem personagens. Fotografar essas pessoas faz com que passem a protagonistas e se criem todas as condições para que uma história se abra aos olhos de quem observa. Esta ambivalência documental e ficcional caracteriza o campo de investigação e de explorações deste projecto que reúne a dança e a fotografia, e que encontra no *deserto* o seu motivo inspirador. Como diz Maurice Blanchot: “O deserto não é ainda nem o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem procriação. Ali, pode-se somente errar, e o tempo que passa não deixa nada para trás de si, é um tempo sem passado, sem presente, tempo de uma promessa que é apenas real no vazio do céu e da esterilidade duma terra nua onde o homem nunca está ali, mas sempre de fora”. Mas para além da metáfora da representação do corpo e desta descolagem do real para produzir outra realidade poética, o deserto é momento vivido e percorrido. Nas palavras de Adalberto Alves, no deserto chegamos “a ouvir o ritmo da respiração que é o reflexo do bater do coração”. •



“Edição do olhar sobre o avistado”

ADALBERTO ALVES*

Diz um ditado do deserto que *um homem viaja sempre à frente de si mesmo*. Lá, na solidão, somos sempre sombras banhadas pelos astros. Ora o sol nos fita de perto, esbraseando-nos, ora lua e estrelas nos olham desde o firmamento, esmagando a nossa pequenez com sua luz distante. As areias são um mar de tempo, ilimitado mas finito, à imagem do cosmos.

Avançam e recuam, caprichosamente, sem destino conhecido. Porém, como dizem os tuaregues, *no fim da areia há sempre uma montanha*. Jogos de luzes, sombras e ventos descobrem seios e torsos de dunas que o beduíno transforma em poesia. É um domínio encantado, mais do que lar, porque, para os beduínos, *a casa é o túmulo dos vivos*.

No deserto nunca paramos. Mesmo se detemos o olhar buscam-se horizontes de oásis e miragens. Lá somos fragilidade em movimento mas, além da nossa dimensão, alcançamos outra, mais serena e alta. Essa flor que, sem o ser, é desolação, como o aloendro que se agarra aos seios dos *uedes*: brota a consciência de sermos mais um grão apenas, à beira de se volver em pó. Quanto vemos ou sentimos não passa de edição do olhar sobre o avistado, a par das visões que outros seres experimentam na lonjura. •

* Excerto de “O deserto e a viagem”. In Tiago Marrecas [et al.] – *Bouzean*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005. p. 47.





Sombreros

direcção artística

Philippe Decouflé

criação musical

Brian Eno, Sébastien Libolt

textos Claude Ponti

desenho de luz

Patrice Besombes assistido por

Begoña Garcia Navas

figurinos

Jean Malo, Philippe Guillotel,

Morgane Olivier

cenografia

Patrice Besombes, Philippe Decouflé

criação de imagens

Olivier Simola, Christophe Waksman,

Laurent Radanovic, Roméo Ricard,

Dominique Willoughby

som

Jean-Pierre Spirli/Claire Thiébault

maquinaria

Pierre-Jean Verbraeken

operação de vídeo

Laurent Radanovic

direcção de cena

Pascal Redon, Léon Bony

direcção técnica

Lahlou Benamirouche

direcção de produção

Franck Piquard

assistido por Valérie Kula

agradecimentos

Fifi Chachnil, Tsé Tsé, Clergerie,

Hermès

música composta e gravada por

Brian Eno (Published by Opal Music,

London © Opal Ltd., 2006)

excertos do filme *Aurora*, de F.W.

Murnau – Courtesy of Twentieth

Century Fox

interpretação

Leïla Pasquier, Clémence Galliard,

Sébastien Libolt, Alexandra Naudet,

Manon Andersen, Christophe

Salengro, Flavien Bernezet,

Christophe Waksman, Bertrand

Belin, Yannick Jory, Olivier Daviaud

produtor delegado

Compagnie DCA – Philippe

Decouflé (Saint-Denis)

co-produção

Théâtre National de Chaillot (Paris),

Grand Théâtre de Luxembourg,

Théâtre de Nîmes,

La Coursive – Scène Nationale

de La Rochelle, TorinoDanza,

Sadler's Wells (Londres)

estreia [12Out2006]

Théâtre de Nîmes (França)

dur. aprox. [1:15]

classif. etária M/12 anos

A Compagnie DCA – Philippe Decouflé é financiada por DRAC Île-de-France – Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil Général de la Seine-Saint-Denis e Ville de Saint-Denis

“O primado do artesanato”

ROSITA BOISSEAU*

[...] Esta peça assemelha-se a um insólito amontoado, onde descobrimos um latino, picante como um cacto, que se cruza com obscuros heróis portadores de sombreros e com a música do compositor Brian Eno.

Mas temos ainda, em torno do tema das sombras tão grato a Decouflé, alguns *gags* de peso, largados por um miúdo mal comportado que não consegue conter-se, jogos de palavras divertidos e belas imagens projectadas. O fascínio de Philippe Decouflé pelo vídeo explode neste espectáculo a ponto de invadir muito rapidamente o palco. A ponto também de suscitar algumas divagações que corroem o impacto de alguns efeitos visuais. Os corpos reais perseguem as suas sombras interpretadas por duplos-

-bailarinos (o espectro de Peter Pan anda por ali) e dialogam com projecções em incessantes vaivéns. Se a dança se limita a um repertório de gestos muito referenciados, a perseguição das imagens, em contrapartida, é desenfreada.

A sofisticada equipa de videastas, por vezes também bailarinos, composta por Olivier Simola, que recentemente colaborou com Mikhail Baryshnikov, por Christophe Waksman, Laurent Radanovic e Roméo Ricard, desenvolve uma paleta de invenções palpitante. Manipulando câmaras à vista, arrancam o corpo às suas três dimensões para o fazer explodir em todos os sentidos. Nos ecrãs que sobem e descem, percebemos uma bailarina de corpo inteiro, mas também em pormenor, em grande plano, vista em picado, em contra-picado, simultaneamente.

O aspecto “trabalho entre amigos”, que se desunham para concretizar os seus improváveis sonhos, salta à vista em *Sombreros*. O pequeno número de participantes – colaboradores de longa data como Christophe Salengro – faz

deslizar a peça para o terreno do prazer do convívio, sem outra ambição que não a de divertir e divertir-se, mantendo-se as pessoas envolvidas fiéis a si próprias. Algo de modesto emana de *Sombreros*, uma fragilidade que realça o gesto quotidiano do trabalho.

Em Decouflé, observamos o primado do artesanato. Uma certa nostalgia do cinema mudo, da época em que o teatro se cumpria tão-só com um lençol branco e duas lanternas de bolso para fazer surgir um fantasma vindo do fundo de um bosque, aflora também. Sobre as composições para piano de Sébastien Libolt, em directo, o romantismo de Philippe Decouflé emerge para logo ser submerso pelos salpicos de um grande mergulho com um fato de banho dourado numa piscina virtual. “Com que sonhos as piscinas?”, pergunta então o herói sombrio enquanto trabalha para o bronze. •

* Excerto de “La course aux images de Philippe Decouflé”. *Le Monde* (14 Oct. 2006). Trad. Regina Guimarães.

“A três dimensões, é de carne que se trata”

BERNADETTE BONIS*

[...] BERNADETTE BONIS *Sombreros* anuncia-se como um melodrama, género popular por excelência!

PHILIPPE DECOUFLÉ Adoro o melodrama! Não sei se vou conseguir, mas trabalhámos elementos melodramáticos. *Sombreros* apresenta-se sobretudo como uma síntese de coisas que ando a aprofundar desde há anos. Cada vez mais fascinado pela luz, logo pelas sombras, decidi consagrar-lhes um espectáculo. Trabalhei minuciosamente durante dois anos com a minha equipa, sempre a mesma para que fosse simultaneamente eficaz e agradável. A cumplicidade é essencial.

[...] Há um fio narrativo neste melodrama em três actos?

Não. A vantagem da dança é poder dispensar o fio narrativo, então porque acrescentar esse estorvo? É possível construir coisas estruturadas sem que sejam de ordem narrativa. Mesmo assim, existem alguns fios.

Será mais um fio plástico do que narrativo?

Sem dúvida. Passa-se da segunda para a quarta dimensão, de uma imagem plana para uma imagem em relevo e, finalmente, para uma imagem que é suposta explodir, ao mesmo tempo, do preto e branco para a cor, e por aí fora.

O primeiro acto, a preto e branco, é uma entrada na matéria?

Mais do que isso. Vou falar de mim, visto que danço. Com *Solo* [2003], redescobri o palco e o maravilhoso prazer de dançar. Com 44 anos, começo a ser um velho bailarino, mas tenho mesmo

vontade de dançar. Em *Solo*, estou em plena luz, exponho-me, é como que um desnudamento. Aqui, faço o contrário, também é interessante, sou uma sombra, vestido, pintado de preto.

Como os marionetistas do *bunraku*?

Sim. No sentido estrito, há bailarinos que têm papéis de sombras ao lado dos outros.

Como em *Shazam!* [1998], há ecrãs, enquadramentos, desenquadramentos?

Sim, continuo a trabalhar esse aspecto visual muito importante para mim. Ao mesmo tempo que volto à dança, tento fazer uma espécie de espectáculo total, utilizando tudo quanto é utilizável num teatro. Aquilo que me agrada é inventar, experimentar. Improvisámos muito e disso restam belos fragmentos um pouco por toda a parte. No último período de ensaios, é preciso escrever a dança, e aí custa-me muito fixar, gostava que a escrita também ficasse em perpétuo movimento. Acho que o espectáculo será muito evolutivo ao longo do tempo.

O segundo acto é em relevo: corpo, carne, dança. Mais dança ainda?

É isso mesmo. A três dimensões, é de carne que se trata. Ao mesmo tempo, encontrei uma coisa que faz com que não se saiba muito bem em que sentido se vê o que se olha. Não se sabe se é verdade ou não.

A sua dança, mais do que uma pesquisa do belo movimento, joga com a bizarrria e abre para o imaginário...

Pode-se dizer que sim. Cada vez mais regresso à dança, mas não à performance técnica. Os bailarinos com quem trabalho têm todos mais de 30 anos e não dão cinco voltas pelos ares. Mas a intenção não é

essa, portanto pouco importa. Continua a haver a Alexandra Naudet, maravilhosa depositária da beleza, da justeza, uma espécie de perfeição que nos permite, a nós rapazes, fazer outra coisa. Não precisamos de ser belos...

O terceiro acto aproxima-se da ficção científica, um outro género popular?

Absolutamente. Há muito tempo que me apetece fazer um bailado de ficção científica. Graças aos efeitos visuais, as personagens multiplicam-se, o espaço explode... Esse trabalho bastante formal desdobra o movimento, amplifica-o, confere-lhe uma dimensão pasmosa. E, contrariamente ao que se julga, eu utilizo processos antigos, do início do teatro, do cinema, que existem desde que a tela existe! Uma data de pequenas artimanhas. Não utilizo meios extraordinários.

[...] Porquê o título *Sombreros*?

É um título com muitas gavetas, como eu gosto. Contém um *sombrio herói* e até Eros lá cabe dentro... O título sugeriu-me a ideia de uma sequência *western*, e não consigo dar-lhe a volta. Logo à partida, o Christophe Salengro desenvolveu uma personagem mexicana com um sombreiro, mas sem guitarra, e espero que ele tenha mesmo recomeçado a treinar uquelele... •

* Excertos de “Je suis foncièrement indépendant”. *Danser* (Oct. 2006).

Trad. Regina Guimarães.



Solo

**direcção artística
 e interpretação**
Philippe Decouflé

música

Joachim Latarjet

vídeo

Olivier Simola

desenho de luz

Patrice Besombes

desenho de som

Claire Thiébault

direcção de cena e vídeo

Laurent Radanovic

adereços

Pierre-Jean Verbraeken

direcção de produção

Franck Piquard

direcção técnica

Lahlou Benamirouche

coordenação

Perrine Brudieu

produção

Compagnie DCA

- Philippe Decouflé

(Saint-Denis)

co-produtores

Grand Théâtre de Luxembourg,

Festival de Danse de Cannes

estreia [1Jul2003]

Festival Grec

(Barcelona, Espanha)

dur. aprox. [1:15]

classif. etária M/12 anos

A Compagnie DCA - Philippe Decouflé
é financiada por DRAC Île-de-France
- Ministère de la Culture et de la
Communication, Conseil Général de la
Seine-Saint-Denis e Ville de Saint-Denis



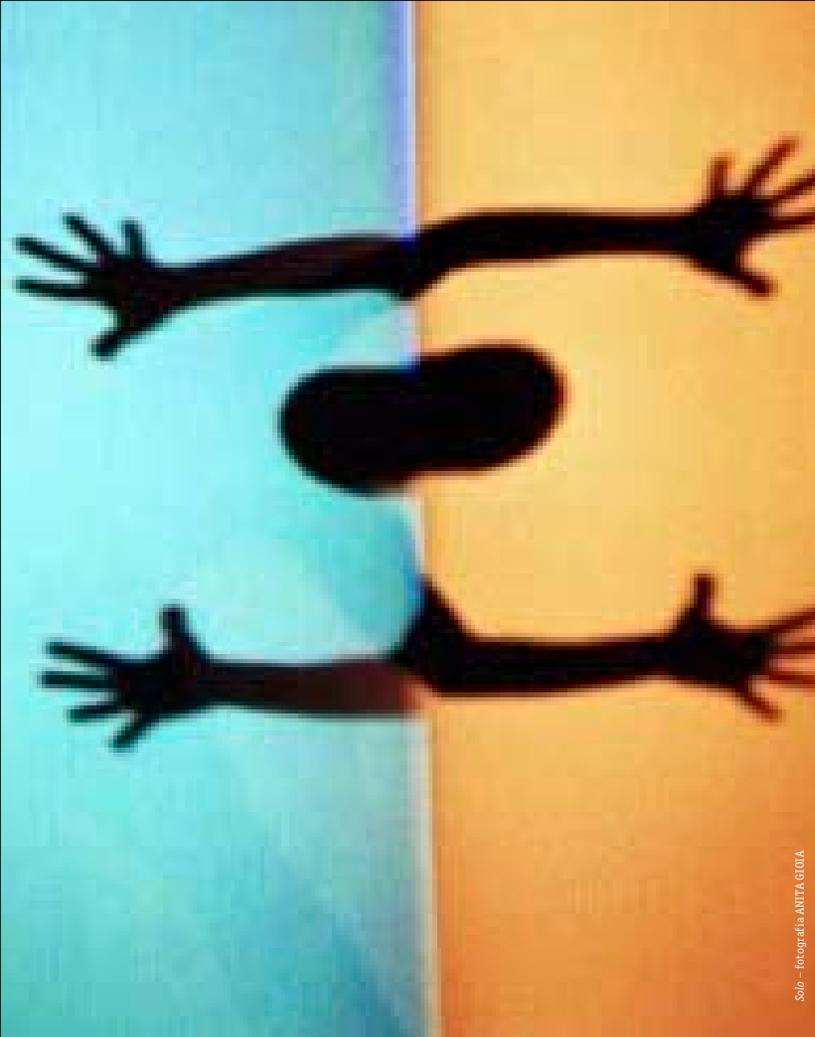
“A dúvida habita-me”

ROSITA BOISSEAU*

Sozinho em cena! Sozinho? Não propriamente. Envolvido por projecções luminosas, duplicado por sombras chinesas, Philippe Decouflé, no fundo, apenas conta uma história: o seu frente a frente, sempre diferido, com a realidade. Estamos em Abril de 2003. O coreógrafo confronta-se, pela primeira vez, com esse exercício audacioso que é o solo. Tem 43 anos, 20 anos de trabalho e umas 20 peças para trás, um sucesso internacional. Quem é ele? Que espera ainda de si, da dança, do espectáculo? Que necessidade alimenta os seus projectos? Encostado a um ecrã branco, no meio de um dispositivo tecnológico modesto mas complexo pela sua utilização, o artista põe em órbita um turbilhão de

imagens das quais ele é o coração ardente. Ei-lo que aperta a mão ao seu duplo e, a seguir, multiplica-se de modo exponencial. Dezenas de Decouflé não tardam a nadar uns atrás dos outros, a ponto de submergirem o bailarino numa vaga que prolifera. Paradoxo de uma época: motor das imagens que o rodeiam, o homem acaba por se perder nos respectivos reflexos. O real emaranha-se na artificiosa rede da virtualidade e o homem acaba por ser comido vivo. Suave alienação, prodigiosa ilusão.

Durante os ensaios, no palco da Chaufferie de Saint-Denis onde se encontra instalado desde 1993, Philippe Decouflé conta com uma equipa de colaboradores fiéis que o compreendem sem que ele tenha de fornecer explicações. Pouco prolixo, refractário à linguagem corrente, prefere a comunicação muda, a que passa pelo conhecimento intuitivo do outro. Olivier Simola no vídeo, Patrice Besombes na luz, Pierre-Jean Verbraeken na



Solo – fotografia ANITA GIOIA

“Danço, logo existo”

Philippe Decouflé dança aqui na primeira pessoa. Mas ele não coreografa o seu ego. Dá-nos fragmentos de existência e sensações em que qualquer um pode esboçar o seu próprio retrato. O seu *Solo* é um “eu” de baloiço, entre ele e nós. A sua vida, a sua obra? Isso não interessa. O *Solo* é muito vagamente autobiográfico. Mas fala ao coração humano. Imaginem então dez dedos filmados em grande plano, ou seja, duas mãos ambulantes que andam à volta e marcam o tempo. Imaginem ainda que um festival de câmaras e ecrãs caleidoscopam Decouflé até ao infinito. Ei-lo transformado em mestre de *ballet* aquático em que constrói, só ele, uma assombrosa chusma de beldades em fato de banho. E é apenas o princípio, o espectáculo continua... “A dúvida habita-me”, explica o coreógrafo no início de *Solo*. Um especialista na questão e no tema, René Descartes, dissera-o antes dele: “Eu não sou este conjunto de membros a que se chama corpo humano”. Danço, logo existo, é o incontestável contributo que Decouflé traz à filosofia. •

www.cie-dca.com (2009).

Trad. Manuel de Freitas.

cenografia, fazem parte dos que percebem depressa, sempre à espreita das pistas que o coreógrafo vai abrindo, à medida que o trabalho avança. Mergulhados na penumbra, cada um deles refina o seu contributo pessoal, todos eles absorvidos nos múltiplos ajustes de uma encenação vídeo-coreográfica gradualmente inventada em conformidade com os desejos do artista. Discussão de grupo acerca dos desenvolvimentos possíveis de uma situação, sobre a resolução de um bloqueio, avança-se devagar. O ritmo é o de artesãos que mexericam, fabricam, testam e, por vezes, encontram soluções. Patrice senta-se no lugar de Decouflé, frente a um caleidoscópio, e desloca, nas palmas das mãos em concha, uma escultura de vidro, observando as variações das cores num ecrã de controlo. Depois, matiza os tons acidulados das luzes que recortam o ecrã. Rosa púrpura, azul-turquesa, verde amêndoa. A uns dias da estreia, a

atmosfera é calma. Sente-se um mesmo fluxo de concentração circular entre todos, impregnados que se encontram pela postura do coreógrafo. Sonho, impossível, mas sempre com as mãos na massa. “Preciso de entrar agora”, declara Decouflé. “Apetece-me ver como vou dançar com os meus clones.”

Este solo devia ter-se intitulado *Le doute m’habite*. Dado como dubio, invendável e quase impossível de pronunciar sem um sorriso.¹ Contudo, perfeitamente coerente com a linha do artista. Frontal mas enviesada por uma ironia que rasura imediatamente a gravidade da confiança. A dúvida habita-me, o meu pénis posto em causa, etc. Como que em surdina, nesta peça, Decouflé revela-se muito mais do que pensava. Mas, precisamente, não ao nível que ele julgava: o folhear do álbum de fotografias pessoal, “o papá, a mamã, o meu irmão, a família, as minhas duas filhas”. Nas dobras múltiplas de algo semelhante a um

origami visual, ele murmura a impalpável realidade do ser humano, versátil, movediça, como o mundo à sua volta. Uma simples mudança de ângulo e a vida vacila. É pois impossível captar a menor parcela de verdade sem que ela seja imediatamente objecto de controvérsia. Perseguindo ininterruptamente o real, o solo oferece uma ilustração desfasada. Também aponta para o desejo de vertigem e para o medo da dissolução. Se a vida é um engano, mais vale sacar dela uma maravilhosa miragem. Tarefa que este apaixonado pela ilusão se esforça por sofisticar desde há muito. Questão de sobrevivência. •

¹ Em francês, a obscenidade é óbvia, já que *m’habite*, habita-me, soa como *ma bite*, o meu pénis... (Nota da tradutora)

* Excerto de “Parcours. De *Vague Café* à *Shazam!*, l’ascension tranquille d’un rêveur”. In *Philippe Decouflé*. Paris: Textuel, cop. 2003. p. 9-10. Trad. Regina Guimarães.



pitié!

concepção e direcção

Alain Platel

criação e interpretação

Elie Tass, Emile Josse,
Hyo Seung Ye, Juliana Neves,
Lisi Estaras, Louis-Clément Da Costa,
Mathieu Desseigne Ravel,
Romeu Runa, Rosalba Torres
Guerrero, Quan Bui Ngoc

cantores

Melissa Givens (soprano)
Maribeth Diggle (meio-soprano)
Serge Kakudji (contratenor)
Magic Malik (voz, flauta)

música interpretada por Aka Moon:

Fabrizio Cassol saxofone
Michel Hatzigeorgiou baixo fender
Stéphane Galland bateria, percussão
Sanne Van Hek trompete
Philippe Thuriot acordeão
Lode Vercampt violoncelo
Renaud Crols violino

música Fabrizio Cassol

(baseada em *A Paixão Segundo São Mateus*, de J.S. Bach)

dramaturgia Hildegard De Vuyst

dramaturgia musical

Kaat Dewindt

cenografia

Peter De Blicke

figurinos

Claudine Grinwis Plaat Stultjes

desenho de luz

Carlo Bourguignon

desenho de som

Caroline Wagner, Michel Andina

estagiária de cenografia

Mizue Hirayama

assistência de figurinos

Eva Grinwis Plaat Stultjes

assistência de desenho de luz

Kurt Lefevre

assistência de desenho de som

Sam Serruys

direcção de cena

Moha Zami

encarregado de cenografia

Luc Laroy

construção de cenografia

Koen Mortier, Kurt Lefevre,

Wim Van de Cappelle, Luc Laroy,

Yves Debleye, Anemie Podevyn,

Heide Vanderieck

transporte de cenografia

Luc Laroy

direcção de produção

Sara Vanderieck

direcção de produção (música)

Maaïke Wuyts (Aubergine Artist Management)

produção

les ballets C de la B (Gent)

co-produtores

Théâtre de la Ville (Paris), Grand
Théâtre de Luxembourg, TorinoDanza,
Ruhrtriennale 2008, KVS (Bruxelas)

com o apoio excepcional de Kunstencentrum
Vooruit (Gent), Holland Festival (Amesterdão),
NTGent

estreia [2Set2008] Ruhrtriennale
2008 (Bochum, Alemanha)

dur. aprox. [2:00]

classif. etária M/12 anos

les ballets C de la B é uma estrutura financiada por
Autoridades Flamengas, Cidade de Gent,
Província da Flandres Oriental
les ballets C de la B é Embaixador Cultural da
UNESCO-IHE Institute for Water Education

“Pois, mas Jesus não teria feito isso assim”

Alain Platel sobre *pitié!**

Paixão

A essência da história de Cristo, quer tenha acontecido ou não, quer acreditemos nela ou não, é a mesma que podemos encontrar em muitas outras histórias. “Ama o teu semelhante.” É isto que interessa. É tão simples que precisamos de uma vida inteira para o compreender. Ama os outros como a ti próprio. Isto é mais a essência de uma moralidade do que de uma religião. E em particular na história da Paixão de Cristo, na qual se baseia *A Paixão Segundo São Mateus* de Bach, aprendemos outro facto essencial

da existência humana – que estamos aqui para morrer. Nas diversas versões cinematográficas a que assistimos com os bailarinos, repetem-se as mesmas opções, ou seja, mascaramos os factos ou mostramo-los em toda a sua crueldade? Mel Gibson ou Pasolini? A versão crua coaduna-se melhor com a minha percepção de que a vida é uma espantosa armadilha. É bela, torna-se interessante graças à cultura e àquilo que fazemos com ela, mas usufruímo-la apenas durante um muito breve período de tempo, e depois tudo acaba.

Na história da Paixão, a ênfase é dada ao sofrimento. Acredito que na experiência humana há mais sofrimento do que prazer. Deste ponto de vista, a relação com a mãe enquanto geradora de vida recupera a sua importância. Ainda que se faça um filho com boas intenções, cada nascimento é na realidade uma sentença de morte. A história

de Jesus e Maria é uma boa metáfora para isto. Temos de entender o sofrimento como uma metáfora, já que esta mãe não se sacrifica pelo filho. Ela não carrega a cruz dele, limita-se a andar por ali como um pano molhado, a pingar lágrimas. Uma verdadeira mãe tomaria o lugar do filho.

Para Fabrizio, que está envolvido numa relação pai-filho, o assunto é talvez bastante complicado, tanto mais que o filho dele está nessa difícil fase da adolescência. Eu posso dizer estas coisas porque estou na confortável posição de não ter filhos. No entanto, devo acrescentar que não existe condenação, embora a imagem da mãe assassina reflecta as minhas convicções mais profundas. Ainda assim, a verdade é que eu tenho de facto alguma dificuldade em aceitar a ideia de “mortalidade”, mesmo quando a vida corre mal devido a uma doença ou a um acidente.



Em *pitié!* temos três figuras centrais: a mãe, o filho e a namorada/irmã. A mãe é muito estática, ao passo que as outras figuras dão mostras de alguma rebeldia. A figura de Jesus é especial. O contrateno Serge Kakudji é profundamente religioso. É extraordinário o modo como ele se cruzou no nosso caminho, o modo como nos surgiu de repente, saído da selva de Kinshasa. O facto de ser este rapaz a desempenhar o papel é muito excitante e levanta uma série de questões. Embora ele seja um verdadeiro crente, nunca procurou exprimir a sua “opinião” sobre aquilo que acontece à volta dele ou com ele. O Serge não tem dificuldade em aceitar ou em interpretar tudo o que acontece no espectáculo. Nós, por outro lado, só conseguimos chegar lá por meio da ironia ou do cinismo. Estamos em território não familiar, como acontece com o bailarino Quan, que vem do Vietname comunista e não tem qualquer afinidade com o que quer que seja de “religioso”. Os nossos preconceitos levam-nos a resistir à religião “barata”. O Serge não tem absolutamente nada disto. Não contesta nada do que acontece à sua volta durante o espectáculo. Nunca entra em discussões, nunca se põe a dizer coisas do género: “Pois, mas Jesus não teria feito isso assim”. É uma presença muito importante, já que

funciona como uma ponte entre diferentes mundos. Confere ao espectáculo uma outra dimensão que não existiria sem ele: a possibilidade de levarmos a sério esta história.

Do avesso

Em *pitié!*, de um modo muito intuitivo, optei por uma imagem de homens a defecar nas bermas de uma estrada, tirada de uma velha fotografia que a minha mulher, Isnel, me enviou de França. Diversos teatros mostraram alguma relutância em publicar a foto, o que me forçou a explicar a minha intuição. Esvaziar os intestinos é geralmente uma actividade muito privada e íntima. A meu ver, o sentimento religioso é igualmente um assunto muito privado. À partilha desta extrema intimidade chama-se comunhão. Assim, na minha perspectiva, a fotografia dos homens a defecar reflecte uma espécie de comunhão.

Tenho sempre receio de que, neste tipo de discussões tolas, acabemos por defender posições intolerantes. Ainda assim, estou convencido de que sempre abordei essas coisas nas minhas produções. Não se trata de uma qualquer mudança que tenha ocorrido nestes últimos anos. No passado, fi-lo situando as pessoas nos seus contextos sociais e políticos e criando personagens

que facilmente poderiam ter sido “escolhidas ao acaso na rua”. Agora faço-o virando as pessoas do avesso. Abordar estas questões existenciais é algo de tão político como gritar *slogans* em *Iets op Bach* [1998]. Ainda não decidi se a imagem da foto surgirá de um modo assim tão nu na coreografia. No espectáculo ocorre ao mesmo tempo que é ministrada a Sagrada Comunhão, durante a missa: Cristo abraça a sua cruz (“O süßes Kreuz”) e renuncia ao corpo. Antes disso, vimos já muita pele e muita carne durante o espectáculo, mas sempre apresentada com recato. Sempre acreditei que, ao evitar a nudez, estamos a reforçar o sentimento que tentamos transmitir. Mas, desta vez, talvez abra uma excepção para esse momento particular. A pele e a carne revelam essa incrível necessidade de sentir “o outro”. Faz parte do lado passional da vida, da sexualidade e da reprodução. O encontro de pele com pele, de carne com carne, gera crianças. A mãe refere-se ao filho como “carne da minha carne”. Creio que tudo gira à volta disto. •

* Excertos de “Talking to Alain Platel about *pitié!*”, entrevista conduzida por **HILDEGARD DE VUYST** em Agosto de 2008. www.fransbrood.com (2009). Trad. **Rui Pires Cabral**.

“Ou seja, estaríamos a tocar Bach, mas...”

Fabrizio Cassol sobre *pitié!**

Triângulo

Quando abordamos *A Paixão Segundo São Mateus*, uma das primeiras questões que colocamos a nós próprios é se devemos ou não usar a narrativa. Neste caso, tornou-se imediatamente claro que o Alain estava interessado em preservar de algum modo a história. A questão seguinte é decidir o que fazer com Cristo. E quem deverá desempenhar esse papel. Surgiu-me uma possibilidade quando Jan Goossens, o director artístico do KVS, e a soprano Laura Claycomb me apresentaram Serge Kakudji em Kinshasa. Eles tinham conhecido o Serge através de *Dinozord*, uma produção do coreógrafo congolês Faustin Linyekula. Na altura ele tinha 17 anos e era autodidacta. A Laura apercebeu-se do potencial dele e procurou confirmá-lo de diversas maneiras. Foi também através dela que o Serge iniciou a sua formação na Bélgica. Tive de lhe prometer solenemente que não escreveria uma única nota a mais, de modo a não comprometer o seu desenvolvimento enquanto cantor. O Serge oscilava entre a sua cultura africana e a cultura ocidental da qual se apropriara. Foi precisamente este estado intermédio que atraiu o interesse de Alain. Para lhe tornar mais fácil o papel de “Cristo”, dupliquei-o. Ao fazê-lo, usei uma certa visão esotérica que defende que Cristo tem duas almas: uma masculina e outra feminina. Em oposição a Cristo, criei uma figura materna. Não sei ao certo de onde veio isto. A figura da mãe não está presente na *Paixão* de Bach. Este triângulo teve dois pontos de partida. Um deles foi bastante fortuito. Durante a nossa digressão com *vsprs* [2006], assisti por acaso, num quarto de hotel, a um filme que não tinha qualquer intenção de ver: *A Paixão de Cristo*, de Mel Gibson. Na cena da crucificação, Maria e Madalena são figuras dominantes. Creio que esse aspecto me ficou na memória. O outro ponto de partida foi o triângulo de *vsprs* constituído pela soprano e pelos dois bailarinos na ária “Nigra Sum”. Sempre entendi este triângulo como uma mãe e dois filhos, almas gémeas. Assim, parti da ideia de criar um esquema

com três figuras, obviamente em diálogo com o Alain. As almas gémeas evoluíram gradualmente para um “Jesus” e uma “Maria Madalena”, mas estas figuras não se excluem mutuamente; também no amor somos abençoados quando encontramos uma alma gémea.

“Erbarme dich”

Falando em termos gerais, há três formas de abordar a música de Bach. Podemos criar uma nova versão barroca dessa música. É o que faz alguém como Nikolaus Harnoncourt, mas, para mim, essa hipótese estava fora de questão. Outro caminho é enfatizar o aspecto “racional” da música e ampliar essa linha cerebral, trazendo-a até à música contemporânea. Ou então podemos acrescentar-lhe qualquer coisa: uma série de instrumentos africanos, por exemplo. Porém, o Alain e eu estávamos interessados em fazer algo de diferente. Queríamos criar um contexto musical contemporâneo no qual pudéssemos introduzir a música de Bach, assim como a palavra de Cristo chegou outrora a contextos que lhe eram estranhos e nos quais soava como algo de “novo”. Comecei por adaptar a ária “Erbarme dich”, que representa na perfeição o mistério da *Paixão*. Além disso, o Alain já a tinha utilizado no final de *Iets op Bach*. Eu sabia que, se conseguisse um resultado satisfatório com “Erbarme dich”, o resto funcionaria igualmente bem. É certo que mudei algumas melodias, mas não podia fazer o mesmo no caso de “Erbarme dich”. Parti de uma ideia básica: tinham de ser três vozes, e cada um dos três papéis tinha de apelar à piedade. Paralelamente a isto, criei um contexto africano com influências do Mali e de outras tradições musicais que tiveram um papel decisivo no meu modo de fazer música. Quando falo de “outro contexto”, estou a referir-me sobretudo a um contexto cultural diferente do meio cristão protestante que produziu um Bach. Ao invés de partir de Bach, quis que ele fosse o nosso ponto de chegada. Que a música dele surgisse a determinada altura,

e que isto acontecesse no final. Ou seja, estaríamos a tocar Bach, mas com um arranjo que nos permitisse transpor a polifonia original para os nossos sete instrumentos melódicos. As escolhas de certos excertos da *Paixão* foram baseadas nas palavras. Mantendo em mente os três papéis, procurámos uma forma de contar a história por meio deles. Comecei por trabalhar com os textos sem me ater demasiado a quem diz o quê no libreto original. Mas também sem definir com precisão quais as palavras que podiam ser ditas por cada uma das personagens; queria evitar torná-las demasiado rígidas. Com isto cheguei a 14 cenas capazes de sustentarem a narrativa sem deixarem de ser suficientemente poéticas e livres. Dessas 14 cenas, apenas uma não foi utilizada – nomeadamente, a da Última Ceia, um perfeito exemplo de anti-dança. Contudo, a Última Ceia é representada de outras formas ao longo do espectáculo: por meio da mesa, ou sob a forma das últimas palavras dos condenados à morte, que os bailarinos sussurraram ao microfone. Quanto a mim, a chave de toda a adaptação foi interligar o trabalho de Alain e a música de Bach. •

* Excertos de “Talking to Fabrizio Cassol about *pitié!*”, entrevista conduzida por **HILDEGARD DE VUYST** em Agosto de 2008. www.fransbrood.com (2009). Trad. **Rui Pires Cabral**.

“Existe sexo nas vozes, dizia eu”

JEAN-MARC ADOLPHE*

[...] Depois de *Wolf* [2004] e de *vsprs* [2006], e apesar da notoriedade que lhe é hoje reconhecida, *pitié!* não é nem “um murro nos olhos” nem tão-pouco “um murro nos ouvidos”. Muito pelo contrário. Duas horas depois de se terem erguido os corpos e os sons deste espectáculo simultaneamente majestoso e precário, saímos dele extraordinariamente apaziguados, serenados e, por assim dizer, desarmados. O seu fio condutor é, contudo, uma Paixão, e não das menos importantes: *A Paixão Segundo São Mateus* de Bach, que o reverendo Fabrizio Cassol reorquestrou da maneira mais delicada possível, e na qual introduziu, como mestre cirurgião, as suas próprias composições misturadas com especiarias jazzísticas, ciganas, latinas. Esta receita de circunstância traz inclusive à música de Bach uma cor, uma vivacidade e até uma sensualidade inesperadas, a milhas da beatice empolada com que certos maestros sobre-interpretam a religiosidade que apenas tem sentido se for infundida, circumspecta e recolhida. E, em *pitié!*, os cantores estão no maravilhoso diapásão de uma corporalização que ignora as hipocrisias. Sobretudo o contrateno, Serge Kakudji, um novíssimo artista congolês (tem apenas 19 anos) cujo timbre é de um refinamento límpido. Uma voz dotada de corpo: vê-lo-emos mesmo iniciar um solo dançado, de um erotismo perturbante. Porque, nesta *Paixão Segundo São Mateus* interpretada por Alain Platel e Fabrizio Cassol, existe sexo nas vozes. E essa “encarnação”, se assim lhe podemos chamar, dá o tom de toda a linha emocional, e dramática, que guia a coreografia de Alain Platel.

“I love you”. Esta mensagem, murmurada e amplificada desde o primeiro dueto de *pitié!*, põe os corpos em tensão, isolada e colectivamente. Todo o espectáculo é um fresco de corpos procurando a(s) sua(s) voz(es). Vozes interiores subindo à superfície, vozes exteriores provindo de um desejo de encontro e de alteridade, voz silenciosa de um misterioso chamamento (como provavelmente o puderam sentir certos místicos de outrora). E de um

modo completamente lógico, no fim do espectáculo, todas essas vozes misturadas se fundem no seu começo, na escansão rítmica do sopro respiratório que se torna coro comum, orgânico (e isso, na verdade, constitui uma estranha liturgia). Um dia, Alain Platel criará a sua *Sagração da Primavera*. Enquanto isso não acontece, ele ganha balanço, cria o seu Platel. Mas sem se repetir demasiado. Da experiência de *Wolf*, manteve um cão, que o segue por todo o lado. Em *Wolf*, o cão tinha qualquer coisa de lobo. Posteriormente, a sua selvajaria acalmou. Platel também, sem dúvida menos impetuoso do que no tempo de *Bonjour Madame...*, o espectáculo que lhe trouxe a consagração nos palcos europeus (em 1993). O que não quer dizer que tenha desaparecido a sua obstinação em contestar as fealdades e injustiças do mundo.

[...] Recusando a exibição dos virtuosismos singulares (embora deles restem, felizmente, fragmentos cintilantes), Alain Platel privilegia aqui a força do grupo, que se exprime quer através de formidáveis uníssonos, quer no sentimento de coesão que anima todos os habitantes deste espectáculo, sejam eles bailarinos, músicos ou cantores. Mas o que tem então a piedade a ver com isto tudo? Ao contrário do que poderíamos esperar, não existe qualquer tipo de compaixão na arte de Platel, a não ser que admitíssemos, baseados numa etimologia algo ousada, que “compaixão” significaria: paixão partilhada por várias pessoas. Nesse caso, se esta Paixão pode conter algum sofrimento, desejando portanto uma certa necessidade de piedade, é porque o amor a que aspira é incomensurável. Seja: *pitié!*. Mas o *opus* de Alain Platel e Fabrizio Cassol poderia também ter-se intitulado, simplesmente, *Love!*. Pois, no fundo, é apenas disso que se trata, das múltiplas vozes do amor, quer se trate de fraternidade, quer, mais trivialmente, de animalidade “coital”. Existe sexo nas vozes, dizia eu. Paradoxo aparente, então, da infinita doçura que banha, num recolhimento consentido, os corpos de *pitié!*, e de uma sensualidade à flor da pele que vem arquejar nos seus espasmos. •

* Excertos de “Entre sensualité et recueillement”.
www.theatredelaville.fr (2009).
Trad. Manuel de Freitas.



pitié! - fotografia CHÉLISVAN DER BURGH





Maiorca

direcção e coreografia

Paulo Ribeiro

música 24 Prelúdios,

de F. Chopin **interpretada**

por Pedro Burmester

figurinos

Ana Luena

desenho de luz

Nuno Meira

cenografia

Paulo Matos

Nelson Almeida

interpretação

Erika Guastamacchia,

Marta Cerqueira, São Castro,

Gonçalo Lobato, Pedro Mendes,

Romulus Neagu

produção

Companhia Paulo Ribeiro (Viseu)

co-produtores

Centro Cultural Olga Cadaval

(Festival de Sintra), São Luiz Teatro

Municipal (Lisboa), Teatro Viriato

(Viseu), TNSJ (Porto)

estreia [19Jun2009]

Centro Cultural Olga Cadaval

(Festival de Sintra)

dur. aprox. [1:20]

classif. etária M/12 anos

A **Companhia Paulo Ribeiro** é uma estrutura financiada pelo **Ministério da Cultura/DGArtes** - Direcção Geral das Artes, residente no **Teatro Viriato/CRAE das Beiras**, com o apoio da **Câmara Municipal de Viseu**



A intuição do outro

CLAUDIA GALHÓS

“A noção de acontecimento, quando se trata do corpo, é ambivalente, ou ainda ambígua, porque, se o corpo é um suporte e um objecto de acontecimentos (acontecimento ele próprio, de certo modo), pode também suscitar acontecimentos: desloca-se, copula, ataca, defende-se. Mas estes comportamentos do corpo são as mais das vezes enquadrados por regras estritas (regras de residência, de aliança matrimonial, de guerra) por referência às quais são apreciados e interpretados – objectos, portanto, uma vez mais, de procedimentos de interpretação.”¹

Por esta vez o corpo silencia-se. Faz-se mais próximo do enredo de ambiguidades que as acções dos bailarinos suscitam. Ficaram para trás as palavras de Fernando Pessoa, que persistem no desassossego e no estremecimento das silhuetas dos intérpretes. Mas Pessoa sempre andou por ali, mesmo antes de *Masculine* (2007) e *Feminine* (2008), ambas inspiradas na escrita e na vida desse “turista infinito”, como lhe chama o coreógrafo.

Paulo Ribeiro andou sempre por esses caminhos de raiz humana, calejados a pedra ou despojos do quotidiano. Com o tempo, foi-se tornando mais urbano e menos rural, criando “episódios da imaginação”² que levemente tocam a realidade. A inspiração fez-se à estrada, calcorreou campos e ruas portuguesas. Aproximou-se das gentes, mas nunca, ao contrário do temperamento do poeta, ao coreógrafo lhe entristeceu o dizer. Antes foi transformando as angústias e as impressões dos dias de chuva em abrigos de riso e de ironia. O país foi-se desenhando colorido. E, no correr dos anos e das suas obras, foi-se abrindo ao mundo. Ao mundo, afinal, ao qual esteve sempre intimamente ligado.

A vida ainda é íntima. Joga-se em solos, duetos, trios. O tema é recorrente. A relação entre as pessoas, atravessada pela relação entre sexos. A poesia amorosa dos gestos. O desejo. As fragmentações que as acções propõem ao olhar, atravessadas por elementos cénicos ou por outros corpos.

As dinâmicas de encontro, simultaneidade ou dissonância, entre o colectivo e o indivíduo. Tudo isto sempre lá esteve, de formas diversas, assim como essa estrutura de músculos e nervos de impulsos entrecortados do tronco, braços e pernas, que ainda hoje traduz esse corpo de cordas de Paulo Ribeiro e que, pontualmente, vai atravessando a peça.

Mas agora o pretexto é outro. Esse mundo ainda reconhecível desvia-se para outros caminhos, tropeça em novos obstáculos, e encena o recorrente questionamento das relações humanas a partir de materiais distintos. Agora, diz ele, precisa de histórias. Histórias paralelas, de pessoas que existiram, de palavras ou sons pronunciados antes dele, para se lançar no primeiro movimento criador. Já não começa perdido entre todas as possibilidades, à procura que naturalmente irrompa o gesto inaugural. Desde Fernando Pessoa, muito recentemente, começa por um artista. No poeta, era o andamento das palavras e os passos errantes do homem. Desta vez, partiu ao som dos *24 Prelúdios* de Chopin e desse Inverno tenebroso que o músico passou, doente e desamparado, em 1838, em Maiorca, com George Sand. Período convulso que enquadra a composição dos Prelúdios. *Maiorca* surge assim como título, ou como ilha para onde convergem fragmentos de leituras, imagens, filmes, ideias, criações dos intérpretes que acabaram por ecoar como múltiplas vozes que habitam a nova peça.

Desde logo, a exposição do conflito com o romantismo, que o coreógrafo vê como “algo falsamente harmonioso”, que está simbolizada pelo contraste do seu discurso coreográfico com a música, que desvela uma interioridade mais visceral, pulsante e carnal que o ambiente sonoro não deixaria adivinhar. Mas por trás dessas notas musicais, escondia-se o sofrimento com que Chopin, o homem, se debatia e toda uma história de vida carregada de contornos dolorosamente, ou deleitosamente, humanos. É disto que se faz a partitura de corpos de *Maiorca*. Não é certamente um Paulo Ribeiro romântico. É ainda a lembrança do desafio que Jorge Salavisa lhe fez há muitos anos, quando o segundo era director do Ballet Gulbenkian, e lhe sugeriu que gostava de ver como poderiam encontrar-se estas

duas linguagens tão distintas: o lirismo de Chopin e a convulsão perturbadora e fragmentada dos corpos do coreógrafo.

Ainda assim, *Maiorca* é um regresso ao prazer do movimento, mas não nessa tradução contagiante da dança pura que e liga à música como chegou a ser *Ao Vivo* (criado em 1999, com os músicos Mário Laginha e Maria João). Não há aqui uma tradução das ondulações sonoras para a coreografia. Há uma peça feita de desacertos. E de breves composições musicais que alteram de forma radical a sua paisagem sonora na passagem de uma para a outra. Os prelúdios mantêm a sua ordem, mas com a alteração de que alguns se repetem.

Num primeiro momento, poderíamos dizer que *Maiorca* nasce de uma experiência de naufrágio. Por isso o palco está vazio, mas no chão espalham-se fragmentos de madeira. Vistos assim, não são mais do que bocados de nada. De algo que já foi alguma coisa e que se encontra desfeito. É a primeira vez que Paulo Ribeiro trabalha com uma tal estrutura cénica. Um *puzzle* de peças isoladas que se montam e combinam e recombinam para construir diferentes estruturas arquitectónicas em cena. O espaço deixa de estar aberto, como aconteceu até aqui. Apenas invadido por acessórios ou adereços que os intérpretes para lá transportavam ou pela existência de vídeo. Agora há paredes, portas, bancos, camas, objectos de prazer, objectos de repouso. O quotidiano ergue-se em pedaços em cena. Impõe-se. Oprime, cria obstáculos, esmaga... Tati é convocado. Podia estar ali como está no filme *Mon Oncle*. Mas resta apenas um traço. E nesse traço resta essa ideia de alguém, numa sala, à procura de encontrar uma certa eficácia em relação a um determinado contexto. Ou seja, no filme, Tati está numa sala de *design*. Tenta encontrar uma forma de como esperar, de como se sentar... Em palco, Paulo Ribeiro trabalhou no sentido da repetição de uma série de movimentos estranhos no contexto, mas específicos a cada um dos intérpretes, e cuja persistência no mesmo acaba por construir um sentido que não existia originalmente.

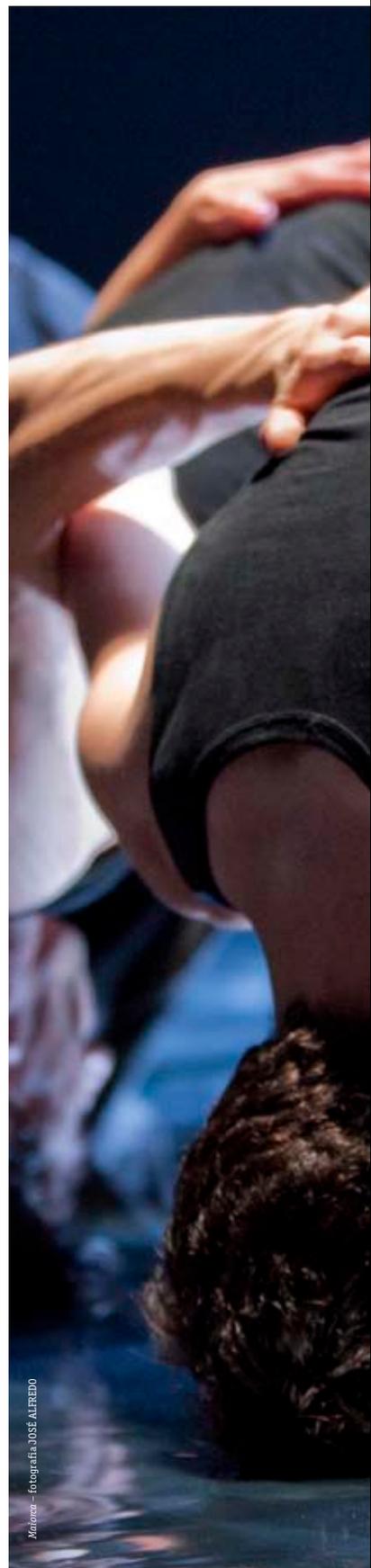
Este edifício que se destrói e se constrói em cena é um corpo, tanto como a multiplicidade de corpos dos intérpretes são matéria desse mesmo

edifício. A relação com os outros é uma relação física, que passa pela pele, pelo toque, pela manipulação, por se dar como objecto. Chopin, Maiorca, Tati, o romantismo, a dualidade da vida pública e da vida privada, ou a pornografia... são tudo elementos de uma mesma matéria, um estilhaçar de acontecimentos que se sucedem, que têm no corpo o suporte de construção de sentidos, orientado por uma multiplicidade dispersa de procedimentos de interpretação, que o baralham e lhe comandam a acção. A superfície da imagem que o coreógrafo cria, nessa dualidade de corpo e objecto, de constante representação da contradição, é um jogo de espelhos que não chega para fazer arrancar da obscuridade uma mais profunda intuição do outro, que é assim hoje como era no século XIX, nos tempos do músico. Na ambivalência do ser, permanece em desassossego Fernando Pessoa. "Não possuímos nem o corpo nem uma verdade – nem sequer uma ilusão. Somos fantasmas de mentiras, sombras de ilusões, e a nossa vida é oca por fora e por dentro."³ Ainda assim, atravessados pelo olhar de Paulo Ribeiro, soltamos um riso largo ao aperto mais amargo. E na negação constante da lógica, desenha-se uma ilha habitada por um povo inquieto de músculos, sangue e nervos. •

1 Marc Augé, *Para que Vivemos?*, 90 Graus Editora, Lisboa, 2006, p. 59.

2 Expressão utilizada por Bernardo Soares.

3 Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, Assírio & Alvim, 2001, p. 330.







Orphée et Eurydice

direcção e coreografia

Marie Chouinard

música original

Louis Dufort

adereços, desenho de luz e cenografia

Marie Chouinard

figurinos

Vandal

caracterização

Jacques-Lee Pelletier

texto

excertos de *Profanações*,
de Giorgio Agamben

assistência de desenho de luz

Alexis Bowles, Erwann Bernard

assistência de cenografia

Eric Belley

consultoria de som

Edward Freedman

construção de adereços

Marilène Bastien

direcção de produção

Guylaine Savoie

interpretação

Dany Desjardins, Mark Eden-Towle,
Ève Garnier, Geneviève Gauvreau,
Carla Maruca, Lucie Mongrain,
Carol Prieur, Manuel Roque,
Dorothea Saykaly, James Viveiros,
Won Myeong Won

equipa da Compagnie Marie

Chouinard em digressão:

direcção de ensaios e direcção

artística Isabelle Poirier

direcção de digressão

Julie Emery

direcção técnica

e supervisão de iluminação

François Marceau

direcção de cena

Marilène Bastien

engenheiro de som

Pierre-Olivier Perron

produção

Compagnie Marie
Chouinard (Montreal)

co-produtores

Canada Dance Festival (Otava),
Carolina Performing Arts (Chapel
Hill), Festival TransAmériques
(Montreal), Fondazione Musica per
Roma, Fundação Calouste Gulbenkian
(Lisboa), Movimentos Festwochender
Autostadt (Wolfsburgo), National
Arts Centre (Otava), Place des Arts
(Montreal), Théâtre de la Ville (Paris)

com o apoio de ImPulsTanz (Viena) e o apoio
financeiro de New England Foundation for the
Arts, Imperial Tobacco Foundation

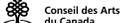
estreia [6Fev2008] Auditorium

Parco della Musica (Festival
Musica per Roma)

dur. aprox. [1:05]

classif. etária M/12 anos

A Compagnie Marie Chouinard agradece
o apoio de Conseil des Arts et des Lettres
du Québec, Conseil des Arts du Canada,
Conseil des Arts de Montreal



Um mito sobre o acto de criação

MICHÈLE FEBVRE*

Corpos impulsionados por forças subterrâneas que os atravessam de um lado ao outro. Um universo desenfreado, que o grotesco vem disputar a Eros. *Orphée et Eurydice* é uma obra poderosa, excessiva, habitada por vagas de humor. Fascinada pelo corpo até nas suas manifestações mais íntimas e secretas, a coreógrafa Marie Chouinard concebeu uma “dança exploratória” que ousa o desregramento do corpo, a desmesura, executada por intérpretes que nisso se empenham totalmente. Esta dança demoníaca expõe as origens viscerais da criação. Sopros, gritos, vogais, consoantes desenraízam-se

do orgânico como uma infra-língua extraída do âmago do corpo. Não é um mito sobre o amor. Não se procure aqui uma só Eurídice, um só Orfeu; eles são múltiplos, no número e no género. Entre a harmonia e o dilaceramento, o divertimento e a crueldade, as forças pulsionais do que vive excitam corpos possuídos. •

* “Un mythe sur l’acte de créer”.
www.mariechouinard.com. (Texto originalmente publicado no programa de sala do Festival TransAmériques, Montreal, Canadá, 2009.)
Trad. Manuel de Freitas.

Welcome to HELL!

TIAGO BARTOLOMEU COSTA

Não será certamente por capricho que o universo de Marie Chouinard não se consegue definir de forma clara. A linguagem da coreógrafa canadiana combina com destreza e elegância, mas também com uma distância analítica quase incomodativa, a tautologia da dança europeia com a tradução literal em imagens visualmente ambiciosas caras a um discurso norte-americano.

Ao contrário de outros nomes da dança canadiana, como o iconoclasta Benoît Lachambre e o conformista Édouard Lock, director artístico da La La La Human Steps – opostos extremos de um possível mapa

reconhecível da dança canadiana, ao qual teríamos agora de acrescentar Dave St Pierre e os seus mergulhos em apneia na sexualidade e no corpo pornográfico –, Marie Chouinard soube sempre construir um imaginário onde as referências são pontos de partida para demais leituras em vez de momentos de contemplação dramática.

Exemplos recentes que passaram em Portugal, como *Body Remix/Les Variations Goldberg* (Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2006) e *Sacre*, a partir de *Le Sacre du Printemps* (que o Ballet Gulbenkian apresentou no TNSJ em 2004), clarificam a recusa de uma leitura imediata da narrativa enquanto motor de desenvolvimento da acção.

Chouinard explora o corpo como se este fosse, ele próprio, a narrativa. E encontra nele (na multiplicidade dos seus intérpretes) lógicas narrativas independentes que depois se entretêm a ligar de forma aparentemente aleatória. O ponto que os une, se pode ser, como é aqui o caso, uma estrutura narrativa clássica, ganha, através de um trabalho feito a partir dos contornos, uma outra dimensão, mais autoral, menos presa à ficção matricial, mais atenta às margens de risco. A linguagem discursiva de Chouinard é generosa na ampliação dos detalhes, e é também obsessiva na disposição dos corpos na sua relação com o espaço. Estes existem enquanto elemento de passagem, enquanto mensageiros, se quisermos, e nunca enquanto elementos finitos e ao serviço de uma ideia (ou uma narrativa).

É a partir dessa deslocação dramática e conceptual que Marie Chouinard desenha novos centros fictícios, onde procura explorar o que de menos evidente eles têm, o que de mais invisível eles escondem, e o que de forma menos explícita atraem.

É também esse o caso de *Orphée et Eurydice*, peça sintomática de um discurso mais aberto ao conteúdo que à forma, mais entretido com o jogo cénico que com a lisura do movimento, mais preocupado com a descoberta do que com a retórica da urgência. A famosa trama não é senão um pretexto e a partitura de Gluck é apenas a base – uma ou apenas mais uma – de uma construção coreográfica em aberto.

A coreógrafa faz desfilarem pelo palco aberto e intensamente iluminado um conjunto de bizarras e amoralidades sob

a forma de corpos despidoradamente nus, celebratoriamente livres e crentes na capacidade de se olhar(em) para além do impacto efémero da imagem. A pretensa radicalidade de *Orphée et Eurydice* não assenta nem na nudez dos intérpretes, nem no grotesco do movimento, nem na dispersão cénica e coreográfica. Para mais, a peça é muito menos radical do que se pode pensar, inclusivamente depois de terminar, abrupta e surpreendentemente.

Se é verdade que Chouinard parece usar o mito de Orfeu para criar a sua própria narrativa, não é menos verdade que ela parte exclusivamente do que esse mesmo mito lhe oferece e, curiosamente, tem sido deixado de parte, dada a dimensão moral (ou moralizante ou moralista) da estrutura dramática.

Mais do que sensual, esta é uma peça que explora despidoradamente o teor sexual do mito, devolvendo-lhe a carne que o romantismo efabulou. Chouinard faz-nos descer até ao centro da perversão, arrisca partir do interdito em vez de ambicionar chegar até ele, e separa os dois amantes não porque o amor entre eles falhe por quebra de promessa aos deuses, mas porque, a bem da verdade, o verdadeiro gozo está no pecado.

Exibicionista e provocadora, a peça está, natural e conscientemente, longe da elegância e beleza ímpares da versão de Pina Bausch, de 1975, exemplo claríssimo da relação intrínseca entre o movimento coreografado e visível nos corpos e a coreografia de imagens sugeridas pela partitura de Gluck. Mas enquanto a coreógrafa alemã optava por uma celebração mais cerebral na sua composição sequencial, mais generosa na dramaturgia, mais operática no sentido trágico do termo, mas mais esgotante na profusão de imagens angustiantes, Chouinard não recusa o lirismo, nem mesmo a metaforização coreográfica, preferindo desfiar intrincados nós de uma narrativa evidente e fitada num único ponto: um *j'accuse* hoje em dia por demais retórico. Ao libertar a dramaturgia do seu clímax – a moral –, deita também por terra a noção de culpa. E enquanto Bausch criava, através da sua linguagem expressionista, imagens para uma ópera, arriscando uma tradução visual por vezes demasiado estancado, Marie Chouinard rasga literalmente a cena e arrasta o espectador para o centro da acção,

tornando-o cúmplice do gesto – agora já nada profano nem desobediente aos deuses de Orfeu.

O maior gesto profano desta peça é o revelar da sua dimensão lúdica, patente tanto no inventivo jogo cénico (profusamente acompanhado por adereços que de tão hipersimbólicos ganham uma dimensão surreal credível) como na nova linha dramática que propõe. A coreógrafa, ao insistir na humanização do gesto de Orfeu, abre as portas de um novo-território-novo onde só cabem os que têm dúvidas, como Orfeu. A exposição do imenso gozo ao qual Orfeu pode ambicionar, baralhando assim as regras da narrativa, destrói qualquer hipótese de moralização.

É esta opção pelo momento da dúvida, pelo momento, que dura mais do que devia, em que Orfeu olha para trás e tudo perde – esse prazer imenso que ele reconhece nos corpos soltos dos outros –, que Marie Chouinard explora em toda a peça. Ela estende esse olhar, imediatamente de arrependimento, por toda a duração do espectáculo e tenta-nos – como Orfeu se sentiu tentado. A radicalidade do gesto está, portanto, na denúncia do prazer que Orfeu retira quando, ao olhar para trás, percebe o que nunca teve. E nós, fiéis depositários do valor da obra, com ele.

Esta liberdade narrativa, e esta inventividade coreográfica estão, então, na base de um olhar particular sobre o poder da sugestão, opção muito mais poderosa que a exposição característica, ainda que por vias diferentes, de um e do outro lado da dança contemporânea atlântica. Por isso, as composições de Marie Chouinard, se difíceis de definir na sua dimensão estritamente coreográfica, propõem uma outra concepção do corpo, mais próxima da falha, do risco e do erro. E isso é de uma liberdade invejável! •

Ficha Técnica TNSJ

coordenação de produção
María João Teixeira
assistência de produção **Eunice Basto,**
Mónica Rocha, Maria do Céu Soares
direcção técnica **Carlos Miguel Chaves**
direcção de palco **Rui Simão,**
Emanuel Pina (adjunto)
direcção de cena **Pedro Guimarães,**
Cátia Esteves, Ricardo Silva,
Pedro Manana
maquinaria de cena **Filipe Silva,**
António Quaresma, Adélio Pêra,
Carlos Barbosa, Carlos Oliveira,
Joaquim Marques, Jorge Silva,
Lídio Pontes, Paulo Ferreira
luz **Filipe Pinheiro, João Coelho de**
Almeida, Abílio Vinhas, António Pedra,
Carlos Cunha, Igor Fonseca,
José Rodrigues, Nuno Gonçalves,
Rui Alves, Wilma Moutinho
som **Francisco Leal, António Bica,**
João Oliveira, Joel Azevedo,
Miguel Ângelo Silva

apoios



apoios à divulgação



agradecimentos

Polícia de Segurança Pública
Américo Sousa
Arlindo Fernandes
Joaquim Vieira
Lar do Monte dos Burgos
CACE (Dr. José Manuel Castro)
Tourtransfer (Manuel Montenegro)

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha
4000-102 Porto
T 22 340 19 00 | F 22 208 83 03

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43
4050-449 Porto
T 22 340 19 00 | F 22 339 50 69

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória
4050-543 Porto
T 22 340 19 00 | F 22 339 30 39

www.tnsj.pt
geral@tnsj.pt

edição Centro de Edições do TNSJ

coordenação **João Luís Pereira**
documentação **Paula Braga**
design gráfico **João Faria, João Guedes**
impressão **LiderGraf, AG**

Não é permitido filmar, gravar
ou fotografar durante os espectáculos.
O uso de telemóveis, *paggers* ou relógios
com sinal sonoro é incómodo, tanto para
os intérpretes como para os espectadores.



paraíso
olga roriz
27 jun
tnsj

le jardin
+ le salon + le sous sol
peeping tom
25+26+28 jun
teca

inferno
olga roriz
30 jun .. tnsj

sombreros
philippe decouflé
3+4 jul .. tnsj

dancem!

09

story case
né barros
3+4 jul
teca

pitié!
alain platel
7+8 jul
tnsj

solo
philippe decouflé
6+7 jul
teca

maiorca
paulo ribeiro
10+11 jul
tnsj

orphée
et eurydice
marie chouinard
10+11+12 jul
teca