



# Boa União

REVISTA DE ARTES E CULTURA  
DO TEATRO VIRIATO

W-EST\_WHERE · Viseu/Portugal 2010 · 2011





editada por:

 **teatroviriato**

Centro de Artes do Espectáculo de Viseu  
Associação Cultural e Pedagógica

NIPC 504.570.870

estrutura financiada por:

  
Ministério da Cultura

  
DIREÇÃO GERAL  
DAS ARTES

  
câmara municipal de viseu

# BOAUNIÃO

REVISTA DE ARTES E CULTURA DO TEATRO VIRIATO

## VIRIATO TEATRO MUNICIPAL

Largo Mouzinho de Albuquerque  
Apartado 1057  
3511-901 Viseu • Portugal

**Tel.** 232 480 110 • **Fax.** 232 480 111

**e-mail** geral@teatroviriato.com • www.teatroviriato.com

## NOVA SÉRIE

Ano 3

Número 4

Anual • Julho 2011

**Tiragem** 500 exemplares

**ISSN** 1645-7781

**Depósito legal** 200718/03

**Director** Paulo Ribeiro

**Coordenação e Edição neste número** Tiago Bartolomeu Costa

**Tradução** Ireneu Nogueira • Marisa Miranda

**Colaboradores** André Dourado • Maria de Assis  
Marisa Miranda • Mirna Zagar • Rui Horta

**Design** Teresa Vale

**Fotografia** José Alfredo

## EQUIPA RESPONSÁVEL PELA ORGANIZAÇÃO DO W-EST\_WHERE 2010/2011

Paulo Ribeiro *Director Geral e de Programação* • José Fernandes *Director Administrativo* • Paula Garcia *Directora Adjunta* • Ana Cláudia Pinto *Assistente da Direcção* • Maria João Cerveira (2010), Maria João Rochete *Responsável de Produção* • Henrique Tomás *Assistente de Produção* • Nelson Almeida, Paulo Matos, Pedro Teixeira e Rui Cunha *Técnicos de Palco* • Alexandre Sousa *Técnico de Audiovisuais* • Marisa Miranda *Imprensa e Comunicação* • Ana Filipa Rodrigues *Técnica de Imprensa e Comunicação* • Teresa Vale *Produção Gráfica* • Gisélia Antunes *Bilheteira* • Emanuel Lopes *Técnico de Frente de Casa* • Fátima Domingues e Raquel Marcos *Recepção* • Paulo Mendes *Auxiliar de Recepção/Vigilância* • **Consultores** Maria de Assis Swinerton *Programação*



Rede de  
cooperação  
coreográfica



Compagnie JASMINA  
founded in 1982



teatroviriato

Financiada por



Education and Culture DG  
Culture Programme

# ÍNDICE

---

pág. 4

## OPORTUNIDADES E EXPECTATIVAS

Paulo Ribeiro

pág. 7

## APROXIMAR REALIDADES

Mirna Zagar

pág. 15

## DESAFIOS DE UMA EDIÇÃO

Tiago Bartolomeu Costa

pág. 19

## O PRINCÍPIO DE CRIAÇÃO

Marisa Miranda

pág. 27

## UM OUTRO OLHAR SOBRE A EUROPA COREOGRÁFICA COMUM

Tiago Bartolomeu Costa

pág. 33

## DA RESISTÊNCIA À PRESSÃO DO MERCADO

Rui Horta

pág. 37

## PROGRAMAR, ESCOLHER E DAR A VER

Marisa Miranda

pág. 43

## O PRAZER PELO QUE ESTÁ ESCONDIDO

Tiago Bartolomeu Costa

pág. 49

## À MARGEM

pág. 51

## MILKO ŠPAREMBLEK, O BÉJART CROATA

Maria de Assis

pág. 59

## VINTE ANOS DE ENCONTROS E DESENCONTROS EM LIBERDADE

André Dourado

pág. 71

## BIOGRAFIAS RESUMOS DAS PEÇAS

# OPORTUNIDADES E EXPECTATIVAS

POR PAULO RIBEIRO

O projecto W-Est\_Where teve como função primordial potenciar o diálogo e a troca de experiências entre o Oeste e o Leste europeus ao nível da dança contemporânea. A estrutura orgânica assegurava, à partida, uma geografia representativa e equilibrada, tendo como parceiros duas estruturas culturais do oeste europeu (Cie Jasmina, França; Teatro Viriato, Portugal) e duas estruturas culturais do leste europeu (HIPPI, Croácia ; Trafó House, Hungria).

As expectativas não eram muito ambiciosas, pelo menos por parte do Teatro Viriato, uma vez que a parceria não surgiu de forma orgânica a partir de anteriores relações que todos quisessem consolidar. Mas ao mesmo tempo era um facto que o projecto previa acções que permitiriam envolver artistas nacionais em contextos internacionais, designadamente coreógrafos em fase de maturação. E, para além disso, criava situações de colaboração que implicavam a partilha de informação e metodologias de trabalho, quer artísticas quer organizacionais. Estratégias que seria possível serem aproveitadas para

partilhar aprendizagens mútuas, estreitar relações e potenciar o desenho de projectos futuros com bases mais sólidas.

A heterogeneidade, em termos de dimensão, missão e objectivos das quatro estruturas co-organizadoras, contribuiu efectivamente para enriquecer o debate e a partilha de formas de pensar e de fazer, graças à diversidade das respectivas formas de organização e pontos de vista. Apesar de trazer também algum desconforto entre programadores e artistas em matéria de prioridades no desenho das acções a desenvolver e na própria escolha dos participantes. Também foi interessante verificar que apesar de estarem sedeadas em países diferentes, e sob a influência de diferentes estratégias de desenvolvimento cultural, todas as estruturas deixaram transparecer um sentimento de frustração na forma como a Dança continua a ser subalternizada pelas políticas culturais nacionais e comunitárias. Uma situação extensível às artes performativas.

---

O projecto W-Est\_Where, para além de favorecer a partilha de boas práticas, criou condições para a mobilidade de jovens coreógrafos em contextos de formação, reflexão - nomeadamente com coreógrafos de outras gerações - e apresentação de espectáculos, dando-lhes a possibilidade de colocarem o seu trabalho em contacto com públicos de diferentes culturas. Este último aspecto foi aliás uma constante ao longo de todo projecto e os encontros entre espectadores e artistas revelaram-se férteis na produção de pensamento crítico sobre as peças apresentadas.

Sem dúvida este projecto abriu portas para o presente e para o futuro. Criou-se um circuito de residências, masterclasses, conferências e apresentações que estabeleceu ligações entre Viseu, Zagreb, Budapest, Órleans, Brouges, Sarajavo e Kanijza. Portugal, através dos artistas, professores, programadores e críticos de vários pontos do país que participaram nas várias edições do W-Est\_Where está agora mais elucidado sobre a realidade da dança contemporânea

no leste europeu e sobre as forças e fraquezas dos seus principais agentes. O desafio será agora consolidar as relações e dar continuidade a este primeiro passo.

O W-Est\_Where revelou-se estruturante para a perda do “complexo do leste europeu” e conseguiu colocar diferentes raízes culturais em diálogo para promover a dança e a mobilidade dos seus agentes.

E é isto que se espera dos governos em geral – a capacidade e a vontade em se criarem condições para o desenvolvimento do trabalho artístico, sem mecanismos de controlo excessivos que entrem a mobilidade. E sem receio das consequências sociais, políticas e económicas que essa mobilidade possa acarretar.

---

**PAULO RIBEIRO**

Coreógrafo, director da companhia homónima  
e director artístico do Teatro Viriato





# APROXIMAR REALIDADES!

POR MIRNA ZAGAR



REDRUM SESSIONS  
Darija Doždor e Ana Mrak (Croácia)



O projecto internacional W-Est\_Where, criado através do apoio do programa europeu Cultura 2007-2013, é uma aposta que pretende criar pontes entre artistas ligados à Dança e comunidade de dança, que existem por toda a Europa. É coordenado pelo Croatian Institute for Movement and Dance (Hrvatski institut za pokret i ples; [www.danceincroatia.com](http://www.danceincroatia.com)) e os seus parceiros Compagnie Jasmina (França), Companhia Paulo Ribeiro e Teatro Viriato (Portugal) e a Trafó House (Hungria).

A composição desta rede de trabalho assegura a representação de artistas emergentes (Jasmina Prolic) e artistas experientes (Paulo Ribeiro), juntamente com os maiores espaços de apresentação da dança contemporânea da Europa central, como a Trafó House, uma sala reconhecida pelas suas temporadas de dança contemporânea e teatro e uma das primeiras estruturas culturais independentes na Hungria; o Croatian Institute for Movement and Dance – a primeira estrutura croata de apoio e promoção da dança contemporânea na Croácia e na região envolvente, facilitando a produção do maior festival de dança contemporânea da região, o *Dance Week Festival* ([www.danceweekfestival.com](http://www.danceweekfestival.com)); e uma sala de espectáculos localizada no coração da baixa da cidade de Zagreb (Zagreb Centre for Dance; [www.plesnicentar.info](http://www.plesnicentar.info)).

O projecto foi concebido em 2008, após a apresentação das companhias Jasmina e Paulo Ribeiro no *Dance Week Festival* e o arranque oficial aconteceu em 2009 e terminará em Abril de 2011. O principal objectivo do projecto é promover e incrementar a troca de experi-

ências, a transmissão de conhecimento relacionado com a prática da dança contemporânea e potenciar a colaboração e circulação de obras e artistas da área da dança. A somar a isto, o projecto tem também como objectivo apoiar o desenvolvimento profissional dos artistas de dança, especialmente, os emergentes e os que estão a meio da sua carreira, facilitando a transmissão de conhecimentos, incrementando o interesse de colaboração além das fronteiras da nova Europa. Um dos interesses particulares deste projecto centra-se na sensibilização para o trabalho dos coreógrafos oriundos da área geográfica conhecida como a antiga Europa de Leste e que se encontram a desenvolver e promover a sua arte a oeste da Europa.

O projecto conta com o apoio de coreógrafos experientes como Josef Nadj, em França, e Paulo Ribeiro, em Portugal. O facto deste projecto integrar vários centros regionais permite o diálogo e o intercâmbio para que possa funcionar a nível estrutural com uma filosofia semelhante, mas também coloca em foco as práticas interessantes que ocorrem nesses centros regionais, muitas vezes marginalizados pela evolução de grandes centros urbanos que, habitualmente, se encontram sob o olhar atento dos media e da opinião pública. O projecto já revelou as mais valias que existem nos centros coreográficos regionais, tais como o centro coreográfico de Josef Nadj, em Kanjiza (Sérvia); ou o Teatro Viriato, em Viseu (Portugal) que, cada vez mais, tem captado a atenção de especialistas internacionais da área da dança para programas desenvolvidos por Paulo Ribeiro; bem como os esforços da Compagnie Jasmina, apadrinhada pelo centro



RUH! PUM!  
Luís Gerra (Portugal)

coreográfico de Josef Nadj, em Orléans (França) – uma companhia recente que ambiciona levar de volta a dança contemporânea à terra natal de Jasmina Proljic, a cidade de Sarajevo (Bósnia-Herzegovina). Uma cidade que ela abandonou quando ainda era adolescente e uma intérprete promissora para escapar aos horrores da guerra civil. Jasmina Proljic viajou via Zagreb e através dos esforços e apoio do *Dance Week Festival* chegou a Paris para frequentar (para seu horror, naquela altura) aulas de dança contemporânea. Actualmente, admite, frequentemente, o quão rápida e espantosa foi a transformação e crescimento que ela enfrentou ao aterrar não só num país com uma cultura diferente, mas também numa forma de dança que, inicialmente, pensava que iria odiar e sem a qual não consegue viver agora. Os encontros em Orleans e em Burge juntaram coreógrafos da Sérvia, Macedónia, Croácia, Bósnia-Herzegovina com os seus pares vindos da Hungria, Portugal e França.

A parte portuguesa do projecto, que decorreu entre 08 e 13 de Fevereiro, de 2010, no Teatro Viriato concedeu a jovens coreógrafos de Portugal, França, Croácia e Hungria a oportunidade de viverem uma experiência única de trabalho, sob a orientação e supervisão de Vera Mantero, com a mais valia de poderem apresentar o seu trabalho ao público de Viseu e participar em conversas, que decorreram após as performances, de discussão dos vários processos artísticos e responder a audiências interessadas. O coreógrafo Paulo Ribeiro esteve também presente para oferecer a sua supervisão e toda a equipa do Teatro Viriato proporcionou uma experiência verdadeiramente excepcional que todos os participantes desejam repetir. Todos alme-

jam fazer parte da nova e também prometedora cena da dança, em Viseu. O Paulo e a sua equipa também promoveram uma interessante discussão sobre os desafios que se impõem quando se trata de apresentar espectáculos de dança em centros regionais, e, que reuniu um conjunto impressionante de programadores portugueses. Esta foi uma oportunidade para os jovens artistas tomarem conhecimento dos desafios a enfrentar mas também para discutirem as estratégias e filosofias adjacentes a cada programação e de como vários elementos e escolhas são ponderados à medida que cada programador constrói uma temporada. Nesta conferência, estiveram também presentes programadores da Hungria, França e Croácia o que permitiu que a discussão se alargasse e fossem desveladas valiosas ideias para um diálogo mais específico entre artistas e programadores – não uma combinação usual, sendo, portanto, mais valiosa a experiência.

Os programas que oferecem aos jovens artistas a possibilidade de trabalhar com ou sob a orientação de nomes aclamados da arte da coreografia, como Paulo Ribeiro, Vera Mantero ou Josef Nadj são mesmo uma oportunidade rara e única!

Parte deste projecto pretende capacitar um dos parceiros, a Compagnie Jasmina e a sua directora artística, Jasmina Proljic de novas competências de liderança, para fortalecer o seu papel como curadora emergente (fundou recentemente um festival de dança em Sarajevo, Tanzelarija), e também de modo a inculcar um grau de confiança que permita o seu crescimento artístico. Jasmina Proljic



possui uma valiosa rede de conhecimentos únicos e diversos sobre os parceiros mais antigos e experientes. Do mesmo modo, para os intérpretes de dança mais experientes, os encontros com os artistas emergentes permitem reflectir sobre o tipo de legado e o papel destes veteranos no apoio a conceder às gerações vindouras. Lembramos os tempos em que pertencíamos a essa geração, ansiosos por aprender, deixar a nossa marca e relembramos e quanto isso pode ser desafiante. No mundo actual de possibilidades extremas, estas são, ao mesmo tempo, também muito limitadas, sobretudo, em áreas que, sem pressão abrem espaço para questionar e ser questionado acerca do mais íntimo das nossas pessoas – as nossas emoções, as nossas ideias, a nossa experiência – tudo o que tabulamos e apresentamos como questões e soluções à medida que construímos as nossas obras de arte de dança.

Projectos como este são extremamente importantes para um mapeamento mais alargado da estrutura da dança e todos esperamos aprender através do processo, tanto quanto a ele nos dedicamos e desejamos ensinar e transmitir o nosso conhecimento.

A fase seguinte do projecto é uma conferência internacional que se centra na dramaturgia, e que decorreu nos dias 14 e 15 de Maio de 2010, sendo a Trafó House, em Budapeste (Hungria) a anfitriã. Com o título provocador “A morte da coreografia”, o projecto convida um conjunto de críticos em dramaturgia de toda a Europa, especializados em trabalhos de dança e também coreógrafos para que participem no que esperamos que seja um diálogo vivo e profícuo acerca do

papel do coreógrafo no processo criativo actual, e que permita olhar para o futuro e para os processos de transformação que ocorreram na década passada. No final de Maio, os artistas portugueses, húngaros, franceses, sérvios, macedónios, bósnios e croatas encontrar-se-ão, mais uma vez, numa série de encontros, durante os quais apresentarão os seus trabalhos ao público do *Dance Week Festival*, em Zagreb (Croácia).

Em Viseu, o público também assistiu a Redrum Sessions, um trabalho das coreógrafas croatas emergentes Darija Dozdar e Ana Mrak, produzido pelo estúdio para a Dança Contemporânea, situado em Zagreb (Croácia). Este trabalho estreou em 2009, no *Dance Week Festival*. A experiência que as duas artistas conseguiram assimilar dos encontros com Vera Mantero e Paulo Ribeiro, dois dos mais conhecidos e experientes coreógrafos, foi valiosíssima. Foram tocadas por uma admiração imensa apenas e através da concentração no trabalho que tinham entre mãos. Contudo, à medida que o tempo foi passando, a informação foi processada e a experiência total entranhou-se nas suas consciências, e aí viram revelados momentos e processos de criação, assim como ferramentas úteis com que elas, enquanto artistas de dança emergentes, não estavam equipadas. Aprenderam a questionarem-se a si próprias e aos outros sem comprometerem o espírito de confiança, aprenderam a ver mais além e a estarem mais atentas ao fluir das suas próprias ideias e dos temas que as inspiram. Enquanto se debatem para pôr em prática o que lhes foi exposto num curto espaço de tempo, uma coisa é certa, o projecto ofereceu-lhes um valioso salto em direcção à maturidade

como coreógrafas. Como produtora, programadora e público, sei que os seus próximos trabalhos nascerão de uma perspectiva diferente. Para todos os artistas foi uma experiência reveladora que lhes permite ver mais além, o que também requer compromissos, bem como o desenvolvimento da sensibilidade em relação a experiências culturais diferentes (e não só em relação à dança). Para cada participante houve um novo contacto estabelecido e uma nova oportunidade foi criada.

Em 2011, haverão mais encontros e uma geração de artistas emergentes e a meio da carreira terão tido a experiência e a oportunidade de criar as suas próprias redes de trabalho, abrangendo a área entre Portugal, passando por França, até à Europa central e de Este. Cabe-lhes agora a eles o uso desta rede de trabalho, usufruindo das suas melhores capacidades de suporte dos seus próprios esforços artísticos, que esperemos abram espaço para a colaboração artística ao longo destes novos percursos.

Fevereiro de 2010

---

**MIRNA ZAGAR**

Produtora artística do Croatian Institute for  
Movement and Arts (Croácia)

Directora executiva do The Dance Centre, em  
Vancouver (Canadá)

[www.thedancetheatre.ca](http://www.thedancetheatre.ca)





# DESAFIOS DE UMA EDIÇÃO

POR TIAGO BARTOLOMEU COSTA



VIS-A-VIS MEETINGS WITH A  
Anna Réti (Hungria)



Este é um número especial da Boa União, do qual muito me orgulho fazer parte. O generoso convite do Teatro Viriato para pensar uma edição especial a partir das duas edições do projecto W-Est\_Where deu-me a possibilidade de materializar algumas questões que são essenciais para uma reflexão sobre a criação contemporânea. Onde acabam as fronteiras da dança, se não for no corpo? Na geografia ou na economia? Como podem os programadores pensar, acolher e olhar para objectos que ainda não existem? Qual a importância das redes, e das redes europeias em particular, na definição, articulação, apresentação e circulação de objectos coreográficos? Quanto vale um discurso sobre uma peça e como se fala dela? E, ainda mais importante, o que é isso de Europa de Oeste e Europa de Leste?

De tudo isto se fala neste número, ponta de um icebergue que não vai ficar visível. Não foi isso que se pretendeu com o W-Est\_Where. Os espaços de reflexão, de recolhimento, de pesquisa são, e devem continuar a ser, secretos. Pelo respeito que deve haver pelas expectativas do público, o que se passa no laboratório que é o estúdio, fica nesse laboratório.

Por isso, o que aqui se reúne são traços e lastros das memórias destas duas edições. Pontos de partida para uma discussão mais alargada sobre o que existe por detrás do que vemos.

Falava em número especial e em orgulho porque são raras as oportunidades para dar a ver o que se cozinha em estúdio, o que se discute nos corredores, o que se leva para casa, a pensar no que cada espectador levou para casa.

Para os que não foram ao Teatro Viriato ver as propostas dos artistas de vários países, o que aqui se conta são os fios que teceram essas propostas. Mas fica o aviso: o que já hoje circula, embrião desenvolvido do que lá atrás se passou, nasceu aqui, assim, sem se saber muito bem como seria. E por isso se mostra, porque não mais belo início do que o início de tudo. Quando tudo ainda é dúvida, quanto tudo ainda está por descobrir.

*Ao que se passou, e o que promete que vai ficar, juntamos duas outras notas, à margem. A primeira, um perfil biográfico sobre o percurso de Milko Šparemblek, coreógrafo e bailarino que foi um dos tutores da edição de 2011. É uma reflexão de André Dourado, gestor cultural, que olha para vinte anos de história europeia em comum, sem a fronteira do Este e do Oeste a dividir-nos.*

---

**TIAGO BARTOLOMEU COSTA**

Crítico e jornalista,

director da *Obscena* - revista de artes performativas





# NO PRINCÍPIO DA CRIAÇÃO

POR MARISA MIRANDA

EXIT ROOM  
Ferenc Fehér (Hungria)



É, precisamente, sobre o princípio do acto criativo que se desfiaram as primeiras conversas. Num princípio que, alguns confessam não ter quando partem para a criação de uma peça; que outros concebem como físico, dado pelo corpo e que outros não conseguem conceber sem uma metodologia, sem um raciocínio lógico de avaliação de pressupostos e premissas, sem uma investigação.

Ao longo da sua vasta experiência enquanto criadora, a coreógrafa Vera Mantero, convidada para moderar este encontro, acabou por apurar o que designa de “algumas ferramentas que lhe são queridas” e que a auxiliam na criação/composição de uma peça. A propósito de um convite anterior para dinamizar um *workshop* sobre *Investigação para Criação*, Vera Mantero viu-se instigada a pensar sobre algumas possibilidades de investigação baseadas no que faz e no que vê fazer.

A primeira que lhe ocorreu prende-se com a **investigação que os criadores fazem para a construção de uma peça específica** (conjuntural); e a segunda assenta na **investigação sobre composição/criação** (estrutural). A coreógrafa inclui nesta última vertente, a **investigação de métodos para compor/criar**, no âmbito da qual aborda, por exemplo, a indagação sobre a **natureza dos materiais** que os criadores usam para fazer o que fazem e que **processos** utilizam.

No que diz respeito aos processos a que recorrem os criadores para fazer emergir determinado material coreográfico, Vera Mantero confessa-se adepta da **escrita automática**, um processo que acaba

por lhe trazer “muitas ferramentas para fazer emergir material” e cujo exercício acaba por propor aos intérpretes e coreógrafos presentes. Além de ser um “ótimo exercício para desbloquear”, neste processo automático, os criadores podem e devem permitir-se, ou seja, desrespeitar convenções, de modo a deixar “aparecer ideias escondidas”. “Este tipo de desrespeito também é muito importante para abrir novas possibilidades. É isto que quero dizer com permitir-se. Muitas vezes não saímos dos nossos caminhos, das linguagens que criamos porque respeitamos muito as convenções”, defende Vera Mantero, acrescentando que este é também um processo muito interessante para encontrar estruturas que podem ser transformadas em movimento, usando as imagens que se escondem entre a linguagem discorrida de modo automático. “Não penses demasiado, deixa-te fazer, permite-te ver o que aparece. Provavelmente, não encontraríamos determinadas estruturas ou outro tipo de materiais, se não nos déssemos essa permissão. É por isso que o verbo permitir é tão importante para mim. Há coisas que não encontramos porque decidimos pensar. Permitir é uma palavra-chave determinante para fazermos tudo o que podemos fazer... depois a determinado ponto avaliaremos e poremos de parte o que não nos interessa”, remata. É uma ferramenta que pode e deve ser usada também com o corpo e o espaço.

## METODOLOGIAS E FERRAMENTAS PARA CRIAR/COMPOR

O exercício de processos automáticos agrada à croata Ana Mrak, “controladora” por definição. Enquanto cria, imagina as imagens e





VISITA GUIADA  
Cláudia Dias (Portugal)



estas têm de ser exactamente como visualizou. O exercício de criar sem saber o que vai parecer revela-se essencial. “Com estes processos automáticos ficas mais próxima de ti própria e das emoções que queres expressar que, de outra forma, deixariam de ser autênticas”, acrescenta.

Trata-se de contrariar a atracção de projectar durante o processo de criação, dando lugar a que o corpo e o pensamento se expressem, e só, posteriormente, fazer o reconhecimento do material que cada um deixou que, naturalmente, aparecesse. A decisão de definir no início do processo de criação o que será o objecto artístico pode toldar toda a criatividade do criador, que não deixou que todas as imagens falassem, acabando por contrariar a essencial noção de permitir. Um conceito intrinsecamente ligado ao que chamaram de “arte do delírio”, que permite uma sensação de liberdade na abordagem de formas. “No processo criativo tem de haver espaço para o criador se permitir. E essa é uma prática que se tem de treinar. Se não se permitir, o criador volta sempre ao que o corpo já conhece”, enfatiza Vera Mantero. “Grande parte das minhas peças foram feitas utilizando estes processos. Obviamente os ensaios são exaustivamente filmados para que depois se possa analisar, escolher, triar e trabalhar o material”.

Voltando à vertente da investigação sobre composição/criação, Vera Mantero inclui nesta, a necessidade de **descobrir o que os outros fazem, como e porque o fazem**. É importante por várias razões: “Não é necessário iniciar tudo do zero, porque muitas pessoas antes de

nós também colocaram as mesmas questões e encontraram respostas”, justifica Vera Mantero, acrescentando que este conhecimento é essencial seja na perspectiva da “pertinência”, seja na perspectiva da “qualidade artística” – “Quem já fez e o que fez?”. Determinante nestes pressupostos da investigação sobre composição/criação é também estar “permanentemente a investigar **porque fazemos aquilo que fazemos**, quais as nossas motivações, o que procuramos nesses trabalhos”. As respostas a estas questões podem dar “boas indicações para o que se pretende fazer”. E enquanto criador é fundamental também **investigar o que o move na vida, o que é que lhe interessa, como se posiciona na vida**.

A propósito das metodologias/ferramentas a usar na composição coreográfica, e, apesar de não haver receitas para compor - tantas vezes reclamadas por estudantes de dança que criam uma “nuvem negra” em torno da criação -, Vera Mantero acaba por partilhar um esquema que tem desenvolvido e que a ajuda a compor. Além do que tem, de imediato, para trabalhar: **os performers, o espaço, o tempo e o público** - que surgem no topo desta estrutura - a coreógrafa inclui como variáveis o que intitula de **questões fundamentais da sua existência**; os seus **pressupostos artísticos**; os seus **pressupostos do momento e fixações, obsessões, tendências e atracções** para as quais é impelida sem saber porquê. “Por exemplo, decido fazer uma peça sobre o branco, mas o negro continua a estar sempre presente, por isso, não devo pô-lo de lado porque se emerge é porque é importante”, elucida. Por fim, acrescenta as **fontes**, tudo o que está à sua volta e a que pode ter acesso. “Tudo o que faço com os **performers**,

o espaço, o tempo e o público deve ser atravessado por estas variáveis”, conclui. A par destas premissas, Vera Mantero elenca outras questões que tem em conta sempre que parte para uma criação: **“Como faço os materiais surgirem? Como trabalhar esses materiais? Como organizar esses materiais que apareceram e que estamos a trabalhar?”**.

## INTÉRPRETE E COREÓGRAFO - UM JOGO TENSO, MAS HONESTO

A dificuldade dos intérpretes em se assumirem como coreógrafos, apesar de já incluírem nos seus percursos alguns trabalhos de composição, e a relação tensa entre intérprete e coreógrafo é comum a quase todos os artistas que participaram neste encontro. Mas é sobre a última premissa que recaem as principais reflexões, já que a actividade de um intérprete que colabora com vários coreógrafos pode ser “muito dispersiva”.

Apesar de ser um “jogo honesto”, nesta relação o intérprete assume-se como uma espécie de “Pai Natal” do coreógrafo, um conceito sugerido por Romulus Neagu que, apesar de tudo, gosta deste papel: “Como intérprete dás imenso, dás tudo ao coreógrafo, és uma espécie de Pai Natal do coreógrafo, mas estranhamente, de certa forma gosto, isto é o que gosto: dar ferramentas aos outros, gosto de ser uma ferramenta para tornar real uma ideia. E depois como coreógrafo interessa-me mais como posso tirar dos outros materiais. Como posso fazer deles Pai Natal? Como posso alcançar as sensibi-

lidades e depois como posso ser um bom cozinheiro. O intérprete é uma espécie de Pai Natal do coreógrafo, dá muitos presentes. Como coreógrafo sinto-me na situação de receber todos os presentes, criá-los e voltar a dá-los”, refere.

Embora admita que, do ponto de vista artístico, precise de trabalhar para outros coreógrafos, Vera Mantero considera que “para um *performer* cuja actividade seja basicamente trabalhar para outros, deve ser muito dispersivo, já que passa dos interesses de um para os interesses de outro e é espremido no meio de todos estes projectos e vidas que não são as suas”. “Penso, que, como faço as duas, quando assumo o papel de coreógrafo volto ao meu centro, às minhas coisas, às coisas que necessito e quando aceito ser *performer* para outros sigo outras linhas, mas é uma actividade muito dispersiva. É muito difícil colocar-nos disponíveis para as necessidades dos outros”, remata. E acrescenta: “De facto, tens de dar, dar, dar... e muitas das coisas que dás não vão ser tidas em conta e deitadas fora. É muito difícil ser *performer* para alguém, porque tu pões muita coisa para fora e muito desse material não entra numa estrutura, por isso, desaparecem no universo”.

Mas como se vive esta relação? Enquanto intérprete, a estratégia de Romulus Neagu consiste em procurar ter uma visão geral do que o coreógrafo pretende do projecto para depois procurar como se pode encaixar, sendo que o desafio maior é dar o maior número de respostas possíveis perante as mesmas questões, é isso que o faz sentir vivo. Também Andresa Soares não gosta de se sentir uma “marione-

ta”. “Mas isto também é uma dificuldade. Às vezes quero que eles façam o que eu pensei que eles queriam, e às vezes não é o mesmo. Posso ser impositiva no que acho que eles querem. No início fico muito atenta para saber o que vai acontecer, mas sei que posso ter algumas dificuldades em trabalhar para outros”, acrescenta.

### O QUE APRESENTAR AO PÚBLICO?

E se a relação entre intérprete e coreógrafo se pode revelar muito tensa, o mesmo pode acontecer entre estes e o público. A apresentação de um objecto artístico a um “público julgador” revela-se dolorosa e pode mesmo condicionar o próprio processo criativo, colocando entraves difíceis de ultrapassar. A capacidade de arriscar acaba por ser afectada perante um criador que exige a si próprio que o público “tem de levar algo”.

“Há algum tempo atrás estava a (re)pensar que o público tem de ver um objecto artístico pronto e dizer que é bom, mas para ser assim tem de estar pronto porque só assim sabes que podes vender isso. E, para isso, durante o processo criativo, podemos esquecer arriscar e, para mim, faz muita diferença”, considera Romulus Neagu, que sempre teve este “problema com o público”.

A gestão entre o risco e o “público julgador” acaba por ser o desafio maior de qualquer criador. E deste receio de se apresentar perante um “público julgador” emerge a dúvida sobre o que é apresentável ou não. Esse medo parece alicerçado na dificuldade de arriscar no

desconhecido, de assumir escolhas que o coreógrafo sabe que talvez não sejam apresentáveis o suficiente para apresentar ao público, em detrimento de outros materiais completamente seguros, completamente apresentáveis. Vera Mantero acrescenta: “Talvez fosse útil tirar alguns segundos e escrever o que é apresentável e o que não é apresentável para cada um de nós. Com a lista concluída, a decisão talvez se apresente mais clara... talvez na lista das coisas não apresentáveis se encontrem materiais que agora, escritos e descritos à nossa frente, já parecem mais apresentáveis. Ao confrontarem-se com o que não se estão a permitir poderão distinguir mais claramente”. Para a coreógrafa portuguesa “esta questão do apresentável ou não apresentável está tão enraizada nos pensamentos dos criadores que, às vezes, esquecem que trabalhos que não eram apresentáveis a determinada altura rasgaram depois horizontes nas artes em geral”. “Será que o Picasso, que rompia com todas as regras, também se perguntou se as suas obras eram ou não apresentáveis?”

---

**MARISA MIRANDA**

Assessora de Imprensa  
e Comunicação do Teatro viriato

**ROMULUS NEAGU**


Coreógrafo e bailarino

**VERA MANTERO**

Coreógrafa e performer







# UM OUTRO OLHAR SOBRE UMA EUROPA COREOGRÁFICA COMUM

POR TIAGO BARTOLOMEU COSTA

---

SHORT FANTASY ABOUT RECLAIMING THE OWNERSHIP OVER MY OWN BODY  
Marjana Krajac (Croácia)

---



Se olharmos para o mapa europeu, depressa percebemos que quando falamos de Europa de Leste e Europa de Oeste, caímos sistematicamente num erro de perspectiva, como se só pudesse haver uma forma de entender esse mesmo mapa.

Se olharmos com alguma atenção, percebemos que Portugal tem toda a Europa a Leste, acentuando-se assim a ideia de periferia que, quando a criação contemporânea portuguesa chegou à Europa, central no caso, lhe foi imediatamente conferida.

A ideia de que um país possa, ao mesmo tempo, por razões geográficas, colocar-se a Oeste de toda a Europa e, por razões geo-estratégicas e geo-políticas possa ser visto como parte do “bloco de Oeste” é não só paradoxal como condição essencial para repensar de que falamos quando falamos em criação contemporânea do Oeste e do Leste da Europa.

Anos de políticas culturais definidas nos gabinetes de Bruxelas tiveram como vantagem – burocrática por um lado, efectivamente integradora por fora – de levar os artistas, as companhias e as instituições culturais a ultrapassar as suas fronteiras nacionais e a pensar em projectos que pudessem aproximar discursos, mesmo que fossem contrários, e muitas vezes – a maior parte das vezes – complementares.

Daí ser sempre preferível falar de redes transnacionais do que em redes europeias. A ideia de aglutinação sob uma mesma identidade

é contrária ao espírito diferenciador europeu. E a denominação genérica “internacional” é por demais fria em relação ao que aqui se pretende: precisamente fazer chegar o que é individual, partilhando-o com o colectivo.

Assim, o que as redes transnacionais trouxeram à Europa foi uma cultura de proximidade e partilha, uma lógica de complementaridade, uma noção de cumplicidade que afastava, de vez na maior parte dos casos, a ideia de que os agentes culturais eram reis em terra de cegos. Hoje, quando se fala de Europa e de cultura europeia, não se tem como estigma a diferenciação cultural, mas antes parte-se desta como vantagem, e trampolim, para conseguir fundamentar aquilo a que se chama União Europeia.

A dança, no seu particular, conseguiu, muitas vezes pelos seus próprios meios e muito antes de sequer existirem redes, colaborar, trazer, fundar e alimentar discursos, olhares e modos de pensar nos mais diferentes pontos da Europa.

Muito dificilmente existiria dança contemporânea portuguesa, como a vimos ser legitimada depois em Portugal, não fosse o carimbo dado em 1991 em Bruxelas, durante a Europália.

Esse carimbo europeu, essa marca distintiva, que passou a cunhar a dança portuguesa como “nova dança portuguesa” foi essencial para compreender melhor o que se pretendia por espírito europeu: algo que, na sua diferença, pudesse apelar a todos. Portugal conquistava o Leste.

Viajou-se muito desde então. E mesmo que continuem a existir problemas – e existirão sempre – hoje podemos pensar numa dança que só é portuguesa porque é feita aqui.

O mesmo se passa nos países ditos de Leste, com desejo profundo de integração, de partilha de conhecimentos e de histórias. Foi essencial para o seu desenvolvimento uma aproximação, pelos modelos económicos e de financiamento vigentes, do que se ia fazendo na área da dança. Foi uma vantagem poderem perceber onde outros falharam, onde outros se distinguiram, onde outros estagnaram.

Não é fácil, e certamente não é útil, falar de uma dança de Oeste, Central e de Leste quando é essencial para a obtenção de financiamento europeu o cruzamento de projectos e discursos vindos de diferentes países. E o Leste é hoje o novo Eldorado da criação contemporânea. É lá que se experimenta, que se radicaliza, que se arrisca.

Poderíamos dizer – e tenho vários amigos que o dizem – que o olhar que se leva para esse cardinal da Europa é uma espécie de expiação europeia pelo silêncio de décadas em relação ao que se passou no Leste. Terá algum fundo de verdade, não fosse, muitas vezes, o atropelo discursivo que isso acarreta.

Mas, para lá do que possam ser as lógicas económicas, políticas e até mesmo os contextos sociais que sustentam a cena europeia, certo é que, à parte casos específicos que se relacionam com a tradição, não há uma grande distinção entre Oeste e Leste europeus no que respeita à dança.

Poderíamos dizer que muito disso se deve, em grande medida, a factores como a livre circulação de bens e de pessoas, que levou a que fosse frequente a presença de certos países em festivais e teatros. Mas há um outro aspecto, que se prende menos com a arte em si, mas com a vida dos cidadãos.

As escolas de formação, a maior parte delas situadas em países como a França, a Bélgica, a Alemanha ou a Holanda não distinguem há muito tempo a origem dos seus candidatos e, o que eles trazem é, precisamente, essa herança que, depois se vai misturar no que é o sangue europeu. Dir-se-á que vão porque nos seus países não existem as condições necessárias para uma prática profissional como o desejam.

Mas esse facto de hegemonia, mais do que ser visto como uma normalização é, na verdade, a base do espírito europeu. É a base fundamental que permite ultrapassar as diferenças e as denominações geopolíticas, como Este e o Oeste e passar a tratar a dança pelo que é: europeia.

Pretender estabelecer diferenças entre uma e outra é não ver que no interior de cada país há diferenças. Os intérpretes, os coreógrafos, os discursos, os espectáculos, não representam países a não ser por razões de ordem contabilística, financeira e estatística. Os intérpretes, os coreógrafos, os discursos, os espectáculos representam-se a si próprios e não devem – ou não deviam – ambicionar carregar o peso da representação nacional.



Anos de viagens entre festivais, cidades e espectáculos não me permitem, a não ser genérica e grosseiramente, identificar se há uma dança mais característica do Sul, do Norte, do Este ou do Oeste.

Haverá dança que quer dizer coisas, que quer impor coisas, que deixa a porta aberta e outra que não se preocupa com isso. Haverá dança que se coloca em bicos de pés, artistas que são estrategas, estruturas que são hábeis na obtenção de apoios. Mas tudo isso é preferível à defesa nacionalista de uma dança em oposição a outra.

As pontes, a serem construídas, são-no a partir de outro tipo de betão: a ideia de partilha. E isso, como qualquer bailarino sabe melhor do que ninguém: quando se chega ao estúdio, um movimento e já está, ninguém já sabe qual a nacionalidade a que pertence.



# DA RESISTÊNCIA À PRESSÃO DO MERCADO

POR RUI HORTA



---

QUE SER?  
Sofia Fitas (Portugal)

---



Quando olhamos o nosso Mundo, se há algo que mudou radicalmente nos últimos anos, foi o nível de competitividade a que todas as profissões estão sujeitas. E as artes não constituem excepção.

Na realidade, se repararmos na quantidade de alunos do ensino artístico que, nas últimas décadas têm saído das instituições em toda a Europa e não só, vemos que este aumentou exponencialmente. No entanto, e apesar da base da pirâmide se ter alargado de forma substancial, as oportunidades no topo pouco se alteraram...

Esta mudança de realidade traz consigo algumas consequências bem perversas. Por exemplo, a pressão que os jovens intérpretes hoje sentem de, face à ausência de empregos no mercado de trabalho, serem impelidos precocemente para um percurso de criadores para o qual não estão preparados. A criação artística, não se podendo resumir a um produto escolástico, está intimamente ligada a uma *praxis* e a um percurso sustentado numa aprendizagem interpares e inter-geracional, resultando sobretudo de processos colaborativos.

Para além da enorme pressão nos sistemas de atribuição de apoios, esta constatação devia-nos levar a pensar em novos modelos alicerçados na sustentabilidade que nos permitam apoiar a emergência, ao mesmo tempo que privilegiamos a qualidade. Dessa forma, evitaríamos lançar na voragem do mercado um sem número de artistas de grande potencial mas que, como acontece em tantos casos, tenderão a desaparecer, sendo descartados ao primeiro contratempo...

Acredito que é nesta brecha que é urgente actuar, pensando mais nos processos do que nos produtos finais e, em suma, criando condições para a troca de experiências. É necessário criar plataformas que permitam os interfaces entre artistas em ambientes protegidos, longe do escrutínio precoce das suas experimentações criativas.

Neste sentido, acredito que as residências artísticas, bem como o desenvolvimento dos projectos em rede são essenciais, pois funcionam como sistemas alternativos à pressão instalada pelos mercados da difusão artística. Por outro lado funcionam não só como processos de cruzamento e aprendizagem transdisciplinar, mas também como incubadoras para projectos futuros entre os referidos artistas.

Estas oportunidades são particularmente relevantes em Portugal pois podem eficazmente contrariar a nossa natural condição periférica, gerando um sem número de oportunidades e desafios.

---

**RUI HORTA**

Coreógrafo e director artístico do  
Espaço do Tempo (Montemor-o-novo, Portugal)



# PROGRAMAR, ESCOLHER E DAR A VER

POR **MARISA MIRANDA**







Se olharmos a palavra em qualquer contexto, “programar” implica escolher, decidir entre um caminho e outro, mas sempre sem esquecer a necessidade de servir um sentido. O papel do programador não é pacífico e, muitas vezes, o termo está envolvido numa conotação pejorativa, sendo que não é raro ouvirem-se críticas vindas do público ou da comunidade artística que insiste em questionar as escolhas dos programadores. “Ninguém quer ser programador porque esta função tem associada uma conotação pejorativa, como sendo alguém muito afastado dos artistas porque quando programa inclui/exclui os outros”, admite Cristina Grande. Convidada para debater a questão no quadro do W-Est\_Where em 2010, a coordenadora do serviço de Artes Performativas da Fundação Serralves sublinhou que “programar é uma actividade, não é uma profissão”. “Enquanto programadora, sou uma mediadora, estou entre os artistas e a comunidade, entre a prática que os artistas fazem e a percepção que o público tem dessa prática”, conclui.

De facto, o debate em torno da figura de programador tem sido profícuo. A pergunta: “Porque é que programam uns artistas e não outros?” é recorrente e, inevitavelmente, a resposta entronca na discussão actual - enfatizada pela proliferação de espaços culturais por todo o país - sobre a “programação de autoria” (associada ao inerente poder de escolha) ou a “programação por catálogo”. “A programação tem de ter uma autoria, não deve ser inocente... é a nossa visão do mundo”, diz Cristina Grande. “Não acredito numa programação que não tenha uma autoria, uma visão do mundo. No entanto, não podemos esquecer que as casas artísticas são para os artistas e

os programadores são apenas mediadores. Tento não esquecer isso, todos os dias”.

Américo Rodrigues, director artístico do Teatro Municipal da Guarda, partilha com Cristina Grande o reconhecimento do poder de escolha implícito ao acto de programar. Citando um artista que, num debate, não se inibiu em declarar que “o programador é um ditador”, responde: “Os programadores sabem que têm esse poder de mediar entre os artistas e o público e têm de saber fazer sem concessão à mediania, apostando em novas relações com os artistas”. Para Cristina Grande “qualquer teatro deve propor aos públicos não respostas, mas novas perguntas e desafios, vontade de procurar e ser curioso”. Para Paulo Ribeiro, director artístico do Teatro Viriato, de facto, quer a programação assinada por Cristina Grande, quer a de Américo Rodrigues norteiam-se por uma “auto-linguagem” mas, reconhece que nem sempre assim é: “há uma grande maioria que faz programação por catálogo”.

## OS ARTISTAS EMERGENTES E A TENTATIVA DE LEGITIMAÇÃO DO TRABALHO

A propósito do acto de programar, a artista Andresa Soares sublinha a necessidade “dos artistas conhecerem as pessoas que estão por trás de qualquer programação”. “Digo isto porque sinto uma grande dificuldade em chegar aos programadores. Sinto que há muitos programadores que fazem um trabalho que não arrisca muito, estando a fazer um trabalho em que se mostram menos interessados em

saber/conhecer os *performers*. Programam sempre os artistas que lhes dão segurança”. E não se coíbe em lançar críticas: “Sinto que os programadores procuram mais validarem-se a si próprios do que procurar novos criadores e isto faz com que percam o interesse em ver o que se faz em criação e aí não se reconhece uma identidade e uma escolha. Era importante perceber como se consegue esse encontro entre a identidade de um programador e a de um artista”.

Mirna Zagar, que programa um festival na Croácia e, recentemente, um centro de dança, confessa que “muitas vezes” ouve os artistas a queixarem-se de “que não conseguem falar com o programador de um determinado espaço” e interpela-os: “Mas viste o programa desse festival ou instituição? Encontras algo de comum entre o teu trabalho e o que essa instituição/festival faz?”. Por outro lado, também ouve os programadores a “queixarem-se dos artistas”. “Porque todo o seu interesse é vender ou apresentar o seu trabalho, nem sempre estão disponíveis a ouvir-nos”, refere, acrescentando que gosta de “ouvir o contexto dos artistas”. “Gosto de falar com eles [artistas] no início e a meio do processo. Para mim trata-se de criar uma relação de confiança com os artistas”, acrescenta.

A programadora fala da construção “de confiança aos dois níveis”. “Nunca é fácil, mas quero estar confortável, para dizer a um artista pessoalmente que gosto do trabalho, mas não sempre sei onde o posso contextualizar. Gosto de perguntar ao artista onde ele pensa poder enquadrar-se.”

Na programação que propõe, Cristina Grande trabalha sempre em articulação com os artistas, mas sustenta que não há uma fórmula para se ser programador: “Cada um de nós deve encontrar uma fórmula para esta relação com os artistas”. E acaba por enfatizar que o trabalho de mediador “é muito difícil”. E, muitas vezes, apresenta os mesmos artistas porque há criadores que a acompanham ao longo da sua vida, como se fossem os seus autores preferidos: “Não é só uma relação intelectual, mas também emocional”.

Nesta relação entre artistas e espaços, Américo Rodrigues, recorda que “não existe uma política cultural de apoio aos artistas emergentes”. “Não existe um circuito para os emergentes apresentarem os seus trabalhos. No Porto há alguns sítios, apelidados de alternativos ou marginais. Contam-se pelos dedos de uma mão, os festivais dedicados à revelação de artistas emergentes ou novos artistas. As tentativas que houve neste sentido terminaram em fracassos”, refere. Acresce a isto o facto de “os programadores de todo o país, de uma maneira geral, não programarem pessoas que não se afirmaram publicamente porque não tiveram tempo ou oportunidade, é uma espécie de pescada de rabo na boca. Por isso, é mais do que justificativo que os artistas procurem espaços de referência para essa legitimação”. “Se se legitimam ou não, essa é outra questão complexa”, conclui Américo Rodrigues, justificando que essa ânsia de se apresentar em espaços de referência está intrinsecamente relacionada com a necessidade de afirmação.

Paulo Ribeiro atesta a necessidade de se ser cauteloso. “Esta questão dos jovens criadores era uma moda na Europa, onde se procurava sempre carne nova e atirá-la para o circuito e algumas pessoas ainda não estavam preparadas. Também acontece em Portugal. E o que acontece é que quando estão a criar são sempre emergentes. O que define um artista não é ser emergente, mas como se aguenta ao fim de tantos anos”, refere.

### A IMPORTÂNCIA DO CONTEXTO PARA A PROGRAMAÇÃO

Paulo Ribeiro sublinha estar muito preocupado com o público, com a cidade e as suas necessidades. “Em cada proposta, tenho de reconhecer o profissionalismo, o virtuosismo e tenho de perceber se esse artista tem alguma coisa a dizer”, acrescenta o director artístico do Teatro Viriato. “Um Teatro tem de ter um rosto, um espírito e uma alma”, finaliza. Importa também dizer que, por exemplo, hoje em dia, em Viseu, está fixada uma comunidade de artistas. “Estamos preocupados em promover a criação, de ter alguém a criar na região e na cidade. Temos de trabalhar com a dimensão local, nacional e internacional”, acrescenta.

Mas e o contexto em que se programa também ajuda? Os programadores são unânimes em considerar que sim. “De alguma forma estou protegida”, diz Cristina Grande. “Penso que programar num teatro municipal deve ser muito diferente. Sou protegida no espaço, tempo e lugar de representação. Temos um contexto que nos aju-

da”, conclui. Em resposta e enquanto director artístico de um teatro municipal, Américo Rodrigues garante que como programador tem “toda a liberdade de fazer as escolhas que quiser”. De facto, uma das preocupações dos programadores é criar um contexto para a apresentação de um determinado artista. Diz Cristina Grande: “Nunca apresento um *performer* sem um contexto. Tentamos sempre criar contextos e para isso procuro sempre reunir com os artistas. Não podemos ter artistas que chegam, apresentam e se vão embora”.

---

#### AMÉRICO RODRIGUES

Encenador, autor e director  
do Teatro Municipal da Guarda

#### CRISTINA GRANDE

Programadora do Serviço de Artes Performativas  
e Auditório do Museu de Serralves



# O PRAZER PELO QUE ESTÁ ESCONDIDO

POR TIAGO BARTOLOMEU COSTA



FROM 0 TO 26  
Cindy Dague (França)



Será sempre um risco – um risco calculado, é certo – mas, ainda assim, um risco, apresentar objectos em pleno processo de construção. Não deverá ser de outra forma e a ideia de que um objecto coreográfico, em noite de estreia, está mais fechado, é também ela perigosa.

Faz parte do movimento orgânico, e da vida de uma coreografia, o risco, o medo, a experiência, o determinismo e a investigação. Por isso, como escreveu Rui Horta nesta edição, as redes são essenciais para proteger os artistas e dar-lhes a confiança necessária para enfrentar o que eles desconhecem. Não o que se possa pensar sobre a obra que apresentaram, mas um outro aspecto mais importante: como é que eles próprios vão olhar para as suas obras.

Um projecto como o W-Est\_Where é fulcral no desenvolvimento de práticas relacionais entre artistas e, por consequência, entre as instituições que os acolhem. A maior parte deste percurso deve ser secreto. A presença do público, no que isso depreende de uma hierarquia, não é, muitas vezes benéfica para os próprios projectos em fase de afirmação. Tem que ser assim. A experimentação, o laboratório, a procura, o trabalho secreto, fascinante porque difícil, de um artista nem sempre pode ser mostrado. E, muitas vezes, a pressão de ter que se mostrar acelera processos, atropela discursos, queima etapas.

Nas duas edições do W-Est\_Where, os artistas presentes, uns já com um percurso estabelecido, outros no início dos inícios, puderam ex-

perimentar sem o risco de poderem ser vistos a dizer coisas que não queriam.

Faça-se aqui uma analogia: já todos ouvimos em programas de culinária, os cozinheiros dizerem “que bem que cheira, quem me dera que aí em casa pudessem sentir o cheiro desta cozinha”. Muitas vezes o desejámos nós. Mas sabemos bem que nem sempre o que cheira bem sabe melhor, ou o contrário. E, mais vezes ainda, uma cozinha é mais caótica do que um campo de guerra. Daí só queremos mostrar o resultado à mesa. Mas, oh, o prazer da cozinha, se o pudéssemos partilhar. Há coisas que devem ser secretas. O prazer dos ensaios, do trabalho em estúdio, da pesquisa, da procura, não é diferente. E para quem tem a sorte de o poder assistir a sensação é a mesma: “quem me dera que aí em casa pudessem sentir a adrenalina que vai aqui dentro”.

São as regras, dir-se-á. Regras essenciais para que os espectáculos, depois, se possam apresentar enquanto tal. No caso do W-Est\_Where nem sequer de espectáculos se trata, mas de experiências laboratoriais que, depois, poderão vir a ser espectáculos. E foram-no, na maior parte dos casos. Mas, no essencial, é esse trabalho laboratorial que importa guardar. O medo que tiveram, as coisas que descobriram, o que não sabiam e lhes custa admitir. E o confronto com o que mostraram, depois, ao público.

Na maior parte dos casos, porque o processo está colado à pele de quem faz, o que vemos são experiências que ficam do outro lado,





---

VIS-A-VIS MEETINGS WHITH A  
Anna Réti (Hungria)

---

do lado do palco, do lado deles. E é preciso que os espectadores, cidadãos especiais escolhidos para participar de um ritual – como na Antiga Grécia se diria – o saibam. Porque muitas vezes, o que se vê, a experiência e o seu tempo, é a experiência do próprio intérprete, ainda a descobrir, à procura, a recuar perante o que pareciam certezas. Não são objectos finais, são pontos de partida, tão mais livres quanto não souberem para onde vão. Tal como dizia Kavafis, no seu longo e belo poema sobre Ulisses a caminho de Ítaca: “Não é Ítaca que importa, mas a viagem que Ítaca te proporciona”.

O mesmo, então, para quem programa, cúmplice desde a primeira hora, companheiro de viagem, muitas vezes mestre do navio, na maior parte das vezes vidente. Programar objectos que ainda não o são, é essencial para o cumprimento do papel de iniciador que cabe aos teatros e às estruturas de produção. A História faz-se dos riscos, do que não se sabe, daquilo a que se diz não: o conformismo, a repetição, a norma.

É isso que está na base dos objectos como aqueles que passaram por Viseu em 2010 e 2011 – e que percorrem estas páginas – são pontos de partida, não são objectos. Não dizem mais do que aquilo que os próprios artistas ainda não sabem que vão dizer. São, no corpo deles, no discurso das estruturas que os acolhem e no olhar dos espectadores que os viram, momentos de rara beleza: assiste-se a um nascimento. Ainda não se sabe o que vai ser mas têm o mundo à sua frente.

Experimentaram, construíram, cruzaram referências.

Da dança moderna à palavra, da ilusão coreográfica ao simbolismo, da territorialização e do corpo enquanto mapa material de uma identidade à dança enquanto bússola para esse mesmo mapa, da implicação política ao distanciamento e protecção dos males do mundo... de tudo isso se falou, sobre tudo isso se dançou. Em livre pensamento, em associação de ideias, em cruzamento de olhares, em modos de pensar para que serve a dança senão para nos fazer pensar ainda mais.

Programar objectos destes, para mais com o peso simbólico de representarem países, instituições e discursos, é um risco. Mas é também o balão de oxigénio que nos permite continuar a acreditar no papel das instituições: dar-nos o inesperado e perguntar se veremos mesmo ver as mesmas coisas outra vez.



**À MARGEM**



# MILKO ŠPAREMBLEK, O BÉJART CROATA

POR MARIA DE ASSIS



VIS-A-VIS MEETINGS WITH A  
Anna Réti (Hungria)





Milko Šparemblek foi um dos tutores da edição 2011 do *W-Est\_Where*. O seu percurso é símbolo de uma Europa que viu a dança vencer as fronteiras políticas, geográficas, estéticas e económicas. É esse perfil que Maria de Assis traça, num gesto de memória que importa guardar.

Milko Šparemblek foi homenageado em 2008, por ocasião do seu 80º aniversário, numa cerimónia que reuniu amigos, colegas e admiradores no Teatro Nacional da Croácia, em Zagreb – o mesmo teatro em que iniciou a sua carreira em 1947. Realizou-se, por essa ocasião, um importante simpósio em que teóricos e historiadores da dança analisaram diferentes facetas da sua personalidade e da sua vasta produção criativa, que conta com mais de cem obras, cerca de quarenta filmes e programas que realizou para a televisão. Em 2010, a revista *Kretania* lançou um número especial em inglês para partilhar com a comunidade internacional alguns desses testemunhos com o intuito de ajudar a revisitar e a repensar o contributo de Milko Šparemblek para a história da dança, uma personalidade polémica e de grande estatura a que muitos se referem como o Maurice Béjart croata (em referência ao coreógrafo francês, figura fundamental da dança moderna e contemporânea europeia).

A leitura desta edição de *Kretania* permitiu-me identificar alguns traços constitutivos da vida e da postura criativa de Milko Šparemblek e é através deles que farei referência a momentos marcantes da sua biografia, incluindo a sua relação com Portugal.

**Šparemblek é um erudito.** Nascido em Farna Vas, na Eslovénia, em 1928, foi em Zagreb que realizou os seus estudos, tendo ingressado na Universidade para seguir literatura comparada. Aos poucos, acabou por abandonar o curso para se dedicar, como ele próprio diz, aos “passos comparados”, mas nunca deixou para trás a sua paixão pelos livros. Leitor ávido, o material literário, em especial a poesia, é frequentemente o ponto de partida das suas criações coreográficas. Aliás, para além de coreógrafo, bailarino, professor, realizador e director de diferentes companhias, Šparemblek foi também dramaturgista quer dos seus trabalhos quer dos trabalhos de outros. Será também dessa fonte inspiracional e da vontade de a “transcrever” para os corpos dos bailarinos, que Šparemblek desenvolveu as suas competências de dramaturgo inscrevendo-se na linhagem da dança-teatro europeia.

Procurando sentidos para as questões essenciais da condição humana, o coreógrafo desenvolveu nas suas peças uma teia complexa de referências simbólicas que nem sempre são fáceis de descodificar. É aliás uma complexidade muitas vezes adensada pelas ligações que estabeleceu entre palavras, música, imagens e movimento, marcas da sua obsessão pelo detalhe e do seu fascínio pela obra de arte total.

**A mistura de linguagens** é outro traço constitutivo da acção criativa de Šparemblek, que lhe valeu inclusivamente pesadas críticas de falta de originalidade, acusado de abusar da compilação de diferentes estilos e técnicas da dança. Se pensarmos no seu percurso de bailarino, esta tendência tem muito de orgânico.

Šparemblek entra para o Ballet do Teatro Nacional da Croácia em 1947 e em 1951 torna-se bailarino solista. Durante esses anos interpreta um repertório variado que inclui os grandes clássicos, danças tradicionais e peças de bailado contemporâneo. Em 1953, recebe uma bolsa, sob a recomendação da Dama Ninette de Valois, e vai estudar para Paris com Olga Preobrajenska e Serge Peretti, aperfeiçoando os seus conhecimentos da técnica da academia clássica russa e da escola da Ópera de Paris.

Nessa altura e até final dos anos 50, Šparemblek tem uma carreira intensa de bailarino freelancer colaborando com muitas companhias de existência volátil, como a Companhia Janine Charrat, Ballet Maurice Béjart, Ballet des Étoiles de Paris, Companhia Ludmilla Tcherina, e especialmente a companhia do seu conterrâneo Milorad Miskovitch, com as quais percorre o mundo.

É, aliás, com esta companhia que Šparemblek vem pela primeira vez a Portugal, em 1956. Todas estas companhias têm em comum o desejo de renovar a dança, de trabalhar com jovens bailarinos versáteis, capazes de dançar um repertório variado (que passava pelo repertório romântico, expressionista, e de contornos próximos ao defendido por Diaghliev, o mentor dos Ballet Russes) e de estimular neles o potencial criativo para criar uma nova geração de coreógrafos europeus. Entre eles encontramos Béjart, Dick Sanders, Charrat, Walter Gore e o próprio Šparemblek.

Quando Šparemblek regressa a Portugal, no ano seguinte, integrando o elenco da mesma companhia já vem também como autor de uma das peças do programa, *Quatuor*, criada nesse mesmo ano e uma das suas primeiras coreografias. Refira-se o excerto da crítica que José Sasportes escreveu então para a revista *Gazeta Musical*: “Dançando em termos francamente modernos (onde transparece uma influência da escola expressionista alemã no seu idioma norte-americano) numa “danse basse” com movimentos muito presos ao solo (...) o ballet é rico em pequenos achados. (...) Se *Quatuor* não nos satisfaz, a nossa confiança no poder criador de Šparemblek é quase ilimitada”.

Tendo experimentado no seu próprio corpo tantas técnicas e estilos, não admira que Šparemblek desconsidere a origem técnica e lexical dos passos e movimentos que utiliza nas suas danças. A sua posição é a de defensor de uma coreografia “ecuménica”, salientando que “o artista deve agir em liberdade, o que significa que não pode ser escravo de qualquer escola e sim seguir a verdade que surge da sua intuição criativa e da constatação do que quer dizer ao espectador através de uma dada obra”.

Šparemblek está sobretudo preocupado em criar um vocabulário e uma sintaxe próprias a partir do contacto com diferentes conceitos de dança: “o caminho da procura das novas verdades na dança contínua, a procura do gesto primitivo, primeiro, instintivo e visceral na nossa memória sobrecarregada de informação desnecessária”.



MILKO ŠPAREMBLEK  
W-EST\_WHERE/2011 (Viseu-Portugal)

**A comunicação com o espectador** é uma das grandes preocupações destes jovens coreógrafos dos finais dos anos 50. Tal como os seus colegas, Šparemblek considera-se um herdeiro e sucessor da grande tradição da dança teatro europeia, invocando a sua capacidade de, através do movimento, exprimir e tocar as emoções do espectador.

Noverre, considerado o fundador da dança expressiva, falava da arte dos sentimentos e das emoções despoletados pelos gestos do corpo. Desde então, coreógrafos do século XX como Michael Fokine, Rudolf Laban e a dança expressionista alemã (“ausdruckstanz”), a dança moderna americana na linha de Martha Graham e Jorge Limon, Béjart, Šparemblek e muitos outros depois deles, representam um percurso que, não sendo linear, revela a preocupação dos coreógrafos em abordar, de maneiras diferentes, a questão da expressão através do movimento e da sua acessibilidade ao espectador.

Inscrevem-se num longo caminho de valorização do carácter físico, não verbal e não racional da dança. Utilizaram a carga emocional e sensual do corpo e do movimento, elementos que historicamente tinham justificado a marginalização da dança, para credibilizar o seu potencial expressivo e a afirmar como Arte, contribuindo para fazer do século XX “o século da dança”.

Béjart terá sido o coreógrafo que levou a ambição de elevar, até limites mais arrojados, a dança a uma arte de massas, pelo menos

em termos sociológicos. Os anticorpos gerados levaram-no a mudar-se de Paris para Bruxelas em 1960, onde veio a fundar o Ballet du XXème siècle, no Teatro de La Monnaie. Milko Šparemblek participou nesta aventura primeiro como mestre de bailado e depois como Director Adjunto da companhia. Em 1965, quando a companhia de Béjart veio a Lisboa, trouxe no programa uma das suas principais coreografias, *Siegfried-Idyll*.

**Šparemblek e o Ballet Gulbenkian.** Durante os anos 60 Šparemblek continuou a coreografar e a realizar vários filmes e programas para a televisão e, em 1970, chegou a Lisboa, convidado pela Fundação Calouste Gulbenkian, para dirigir o Ballet Gulbenkian, entretanto criado, onde permaneceu até 1975. A sua entrada coincidiu com a abertura do Grande Auditório da Fundação Gulbenkian, onde a companhia passou a residir e a apresentar-se regularmente.

Durante este período, Šparemblek imprime uma nova orientação à companhia, reduzindo o peso do repertório clássico na programação, e privilegiando a apresentação de peças contemporâneas, de preferência criadas para a companhia. Discreto no volume das suas criações (apenas doze em mais de cinquenta novas produções), Šparemblek expôs os bailarinos a uma série de coreógrafos estrangeiros de elevado nível, tanto norte-americanos como europeus (John Butler, Lar Lubovitch e Birgit Cullberg, entre outros), aumentou o número de coreógrafos portugueses convidados, como Armando Jorge e Carlos Trincheiras, e lançou, em 1972, os *Estúdios Experimentais de Coreografia*, para estimular o surgimento de no-

vos talentos de entre os bailarinos da própria companhia. *Sinfonia dos Salmos* e *Antigas Vozes de Crianças* criadas em 1972 para o Ballet Gulbenkian estão entre as suas principais coreografias.

**Šparemblek um cidadão do mundo e um europeu convicto.** Entre 1977 e 1980 Šparemblek dirigiu o Ballet de Lyon. Entretanto ficaram por referir muitas outras colaborações, ao longo da sua carreira, com importantes instituições como o Ballet da Ópera Metropolitana de Nova Iorque, o Dance Theatre of Harlem, o Teatro Fenice, o Harkness Ballet, a Ópera de Paris e a Ópera de Bona, entre outras.

As suas últimas coreografias, *Canções de amor e de morte* (2007) e *O mandarim maravilhoso* (2008), foram criadas já depois do seu regresso à Croácia, no início dos anos 80. Em 2010, Šparemblek recebeu o *Distinguished Artist Award da ISPA – International Society for the Performing Arts*, pela altura do congresso em Zagreb sobre Globalização e Identidade. O contexto ideal para celebrar um cidadão do mundo que defende a sua identidade de Europeu nestes termos: “Sou europeu. Sófocles, Eurípedes, Shakespeare, Molière, Rembrandt, Miguel Ângelo, Kandinsky, Malevitch, Mozart, Bach... são a minha tradição, que abrange diversos domínios, da música à pintura, do romance ao teatro. (...) O combate de hoje vai no sentido de tentarmos continuar a ser europeus.”

---

#### MARIA DE ASSIS

Coordenadora Executiva do Programa Gulbenkian Educação para a Cultura e Consultora de Programação do Teatro Viriato

---

#### BIBLIOGRAFIA

Kretania – Croation Dance Magazine 13/14, Edição em Inglês, 2010

Noti@s Soltas – Milko Šparemblek entrevistado por Ana Marques Gastão, Edição Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2003

Ballet Gulbenkian - 25 anos - Carlos de Pontes Leça, Revista Colóquio Artes, nº91, Lisboa, Dezembro 1991

Dançaram em Lisboa – Helena Coelho, José Sasportes, Maria de Assis, Edição Lisboa Capital da Cultura, 1974, Lisboa





A photograph of a dancer in a blue outfit performing a dynamic pose against a black background. The dancer is captured in mid-air, with her head tilted back and arms extended, conveying a sense of movement and freedom. The lighting highlights the contours of her body and the texture of her clothing.

# VINTE ANOS DE ENCONTROS E DESENCONTROS EM LIBERDADE

*A identidade cultural europeia sobreviveu ao muro e à sua queda, e sobreviveu até a uma globalização multipolarizada da qual já não é o espaço principal, mas é certamente o melhor para se viver, pensar e criar.*

POR **ANDRÉ DOURADO**





No fazer da História, por muito que durante algum tempo se tenha ensinado o contrário nas escolas, a geografia conta, e os homens também. Daí que, se a visão que temos de um momento tão refundador da Europa como a queda do Muro de Berlim em 1989 possa depender do ponto a partir do qual o observamos e de quem o observa, e varie muito na proporção da proximidade à Cortina de Ferro - da qual o Muro era o símbolo principal - e varie sobretudo dependendo do lado dela em que se vivia, a extensão da liberdade a todo o espaço europeu, primeira consequência desse evento histórico, é um facto indiscutível e uma alegria e esperança partilhadas por todos os europeus dessa altura e de agora, que só os nostálgicos dos sistemas políticos 'científicos' põem em causa.

Se essa extensão da liberdade a todo o continente europeu, a velocidades e intensidades diferentes, trouxe o seu inevitável cortejo de oportunidades e problemas, e se declinou diversamente por áreas geográficas ou de actividade, houve um campo, o cultural, que reflectiu e podemos até dizer beneficiou mais do que qualquer outro com essa evolução, nele se lendo desde então as linhas ora convergentes, ora contraditórias, de uma sociedade multinacional e multicultural que, apesar disso, aparece como uniforme aos olhos dos não-europeus. Que esse campo seja simultaneamente o menos politicamente integrado do espaço europeu, para o bem (a liberdade) e para o mal (as condições), diz muito sobre a sua assunção como palco sem ou trans-fronteiras.

Mas voltemos por instantes ao ponto de partida. No momento em

que o Muro de Berlim caiu, Portugal estava a recriar um papel na Europa, experimentando o seu primeiro período longo de estabilidade governamental em democracia, 15 anos apenas depois da queda da ditadura herdada de Salazar e da tentativa de sovietação do país que se seguiu à Revolução que lhe pôs fim. Situado no extremo do Velho Continente, o país tinha entrado havia pouco (1986) na então Comunidade Europeia, e assumia-se claramente como um país da Europa Ocidental, a da liberdade e do bem-estar aspiracional, em contraponto com a Europa Oriental submetida pelo Pacto de Varsóvia e parcamente abastecida pelo COMECON (Conselho para a Assistência Económica Mútua). O meio-termo não existia e neutralidade na Europa não queria então dizer muito, atendendo a que países como a Suíça e a Áustria eram neutrais e não deixavam de ser democracias ocidentais, enquanto a não-alinhada Jugoslávia vivia debaixo da ditadura de Tito. A consciência da divisão era acompanhada pela vivência da divisão, a nível pessoal e comunitário, e pela sua transposição para o campo das mentalidades, que começava nos programas escolares e acabava no livre acesso à informação e cultura.

Se nessa altura a divisão era clara, fará ainda sentido, hoje, falar da Europa em termos de este/oeste? Para as gerações mais velhas seguramente, herdeiras de um quadro mental no qual nasceram ou cresceram, mas na área cultural e atendendo ao cruzamento que é, neste sector, mais forte do que em qualquer outro (talvez com excepção do financeiro, que o dinheiro, como o pó, infiltra-se rapidamente em toda a parte) seguramente que não.



VIS-A-VIS MEETINGS WITH A  
Anna Réti (Hungria)

Como há algum tempo lembrava numa passagem por Lisboa o escritor franco-libanês Amin Maalouf, no seu tempo de juventude falava-se de uma contraposição ideológica Este/Oeste, agora fala-se em termos económicos de Norte/Sul. Os conceitos de Este/Oeste, por muito que algumas das marcas permaneçam psicologicamente, dissolveram-se numa Europa perpassada por outras linhas diferenciadoras que não as político/culturais (dimensão, economia, nível de integração comunitária, etc), sofrendo uma deslocação para o limes da EU, acrescido de mais um ponto cardeal ou espaço geográfico, o Sul, paradoxalmente na sua vertente setentrional, o Norte de África. Assim, como novo Este temos hoje o espaço turco (auto-imposto, com o anterior, pela dimensão das suas comunidades fixadas no território da União) e mesmo o Mediterrâneo oriental (Israel, Líbano, Palestina, Egipto); e teremos ainda, para lá das margens europeias, um Este/Oriente composto pelo eixo China/ Hong Kong/ Formosa, acrescido do Japão, com uma presença e importância crescentes também na cultura (nas artes plásticas, no cinema, na arquitectura) e um Oeste transatlântico que engloba agora não só os influentes EUA, mas as nações e culturas latino-americanas, emergentes na Europa musical, literária e cinematograficamente. De resto, o conceito de Ocidente ou Oeste englobou sempre os Estados Unidos e teve neles a sua referência política principal.

E no entanto, ainda há pouco tempo, essas diferenças entre Este e Oeste existiam, e tinham razões para tal. Em 1997, em plena saison cultural de Salzburg (a da apresentação de *Le Grand Macabre* de Györgi Ligeti encenada por Peter Sellars), o Kultur Kontakt, uma

entidade dedicada à diplomacia cultural do Governo austríaco, organizou, com o Conselho da Europa, uma “Academia de Verão” no ICCM, o Instituto Internacional de Cultura e Gestão sediado naquela cidade.

Pondo em contacto jovens profissionais do sector cultural – gestores, curadores, programadores – vindos dos recentemente reunificados Este e Oeste da Europa, o encontro visava fortalecer a sua experiência e dar-lhes formação geral, criando assim redes de trabalho para o futuro, para além do natural banho lustral de cultura austríaca (que, com a excepção notória de Hitler, nunca fez mal a ninguém). Para muitos, este era o primeiro contacto com o conceito mais ou menos discutível de grande cultura europeia, sem desprimor para as culturas nacionais respectivas.

Aos do Oeste, poucos – uma francesa vinda da Croácia, um alemão a viver na Suíça, um português – juntaram-se participantes oriundos de quase todos os países do lado de lá da antiga cortina de Ferro, com a excepção da República Checa, então inundada, e de sérvios e bósnios (talvez não convidados, sendo uns e outros herdeiros de Gavril Princip<sup>1</sup>). Vindos de cidades entre Tallinn e São Petersburgo e Tirana, este improvável agregado de europeus agora já só distingui-

<sup>1</sup> O assassino do herdeiro do trono austro-húngaro, o Arquiduque Francisco Fernando, cuja morte em Sarajevo em 1914 detonou a primeira Guerra Mundial;

dos entre comunitários e extra-comunitários, tutelados por um austríaco (Walter Reicher, o director do festival Haydn de Eisenstadt), um *fund-raiser* norte-americano de Chicago, um professor italiano de Milão e um encenador alemão, trabalharam duas semanas em conjunto, analisando os projectos pessoais ou institucionais pelos quais tinham sido seleccionados.

Em conjunto é forma de dizer, porque isso nem sempre foi fácil: uma romena transilvana falava relutantemente com húngaros de quem dizia ainda pensarem em termos 'K.u.K'<sup>2</sup>, uma lituana, em nome das vítimas familiares do período soviético, recusava falar russo para explicar a uma bielorrussa o que ela não percebia em inglês, um búlgaro exprimia a sua desconfiança, extensível a ucranianos, sobre o 'grande irmão russo', e por aí adiante, com um detalhe que só um historiador como F. Fetjö conseguiria explicar. No fim tudo correu bem e a rede ainda hoje funciona, com amizade à mistura. E provou-se a capacidade da cultura em ajudar a criar pontes e, neste como em qualquer caso intra-europeu, a tomar consciência da

base comum europeia das suas diferentes vivências e expressões culturais.

Esta história, evidentemente pessoal, serve para ilustrar a primeira grande tendência distintiva entre Este e Oeste que se afirmou com a queda do muro de Berlim e os diferentes processos democráticos que se lhe seguiram nos países do Leste da Europa, o nacionalismo, que fez um regresso triunfante nos braços de uma história que tinha sido suspensa na década de 40 para quase todos, e acelerada desde a de 20 para alguns.

Libertos do internacionalismo dito proletário, derrubado nas ruas pelo verdadeiro "poder popular", estes firmaram a sua nova independência formal ou real na recuperação/valorização da identidade cultural nacional, logo no património e na língua<sup>3</sup>. Outra tendência distintiva nasceu também aí, a da maior abertura, para não dizer fascínio, pela cultura anglo-saxónica de raiz americana, reforçada pelo anti-comunismo sincero ou arrependido das novas elites, face

---

<sup>2</sup> 'Kaiserliches und Königliches', 'Imperial e Real', referência ao duplo título principal dos Habsburgo a partir do séc. XIX, Imperadores da Áustria e Reis da Hungria; a Transilvânia foi húngara até ao fim da I Guerra Mundial.

---

<sup>3</sup> Curiosamente, este movimento identitário não impediu que a Leste, como a Oeste, se fosse atentando gradualmente no valor económico e dinamizador da cultura - muito pela necessidade de auto-financiamento parcial do sector - jogando o aumento do turismo e do consumo interno papéis diferentes consoante os casos mas criando, mesmo assim, uma nova tendência que, da sua origem britânica no fim dos anos 90, se espalharia por todo o continente e para além dele: a das indústrias criativas e culturais.





SHORT FANTASY ABOUT RECLAIMING THE OWNERSHIP OVER MY OWN BODY  
Marjana Krajac (Croácia)



---

FROM 0 TO 26  
Cindy Dague (França)

---



a um Oeste em que um anti-americanismo (também) cultural de forte influência francesa se mantinha vigoroso - com excepções, é certo, pela contraposição entre uma 'boa' cultura americana, a auto-crítica, do Festival de Sundance ou de G. Vidal e H. Mailer, por exemplo, e a 'má' de Hollywood - e a influência intelectual marxista muito presente (o que passada uma década também explicará, aliada à questão securitária, a profunda divisão europeia face à invasão do Iraque de Saddam Hussein).

A Oeste, o reforço da União Europeia e os demónios da II Grande Guerra foram impedindo grandes temáticas nacionalistas, mas paradoxalmente a imigração extra-europeia obrigou a uma crescente atenção às culturas nacionais dos imigrados, tendência que se reforçou e amplificou até hoje, numa evolução globalmente positiva mas na qual o complexo colonial quase tem gerado um neo-colonialismo, o da "descoberta" do outro ("eu mostro-te, logo existes") e do olhar acrítico politicamente correcto, mas desvalorizador. Esta atenção, de resto, não tem sido ampliada às culturas locais dos novos imigrantes resultantes dos movimentos de população intra-europeia, o que diz alguma coisa sobre o seu processo de União.

Por outro lado, a forte componente ideológica que a cultura do Oeste tinha, quer na vertente marxista quer na liberal, não resistiu à perda da inocência resultante da descoberta da face real do comunismo, primeiro, e depois, das guerras "de libertação" na ex-Jugoslávia, com o seu cortejo de atrocidades, numa Europa que se achava já imune a elas (e não é por acaso que os símbolos culturais - monu-

mentos, bibliotecas, teatros, igrejas e mesquitas - foram alvos de destruição prioritária para todas as partes beligerantes).

Num estranho movimento pendular, o fim de um certo estatuto oficial e das benesses dele decorrentes a Leste (para categorias, é certo, sendo que deixava nas margens todos os que não alinhavam com o regime) que acompanhou o fim da Cultura e Propaganda de Estado, coexistiu temporalmente com o surgir da reivindicação de um estatuto legal (e mais financiamento estatal) para os agentes culturais a Oeste, sobretudo a nível fiscal e da segurança social, reflexo de uma outra reivindicação, a da centralidade da cultura na vida da sociedade, que transformou, para o bem e para o mal, o homem de cultura em *opinion maker* total, da política à ecologia, do social ao económico. Esta institucionalização veio acabar de vez com o mito romântico do artista pobre e marginal, sendo que a afirmação/generalização do artista *bourgeois*, agora importante política e socialmente, retirou à cultura muito da sua simbologia e tradição anti-burguesa. E prova disso é a cultura ter-se tornado o campo por excelência do politicamente correcto, logo da nova norma.

Outra nota distintiva será a vacuidade fácil do discurso da 'resistência' tão caro ao Oeste, ainda herança do Maio de 68, mas confrontado com uma noção real de resistência (ao totalitarismo, não à democracia) a Leste, aquela na qual se põe em causa a própria existência, como o exemplo de tantos dissidentes, de A. Soljenitsin a A. Sakharov e V. Havel, mostrou, e que alguns como Georgi Markov<sup>4</sup> pagaram mesmo com a vida. Aqui entrará ainda uma diferença na

visão e presença dos direitos humanos nos discursos, a Leste muito centrada na afirmação dos direitos cívicos básicos, na reconstrução da liberdade e na memória da repressão, e a Oeste na sua transferência para as questões do género ou os direitos dos imigrantes ilegais.

Esbatidas as diferenças herdadas da Guerra Fria, as grandes questões culturais na Europa reunificada passam hoje pelo equilíbrio entre autonomia e dependência financeira, entre liberdade criativa e a relação com a Administração central ou local, entre aquela e os públicos e o mercado, entre as “visibilidades” tradicionais (televisão, imprensa escrita) e as emergentes da internet, pelo papel da cultura na construção da União Europeia, o esbater das fronteiras anteriormente nítidas entre Património e Criação, pela erupção da Ecologia no seio dos discursos culturais, pela avaliação dos impactos positivos e negativos da ‘turistificação’ da cultura ou até das formas de circulação interna cultural na Europa (festivais, etc) que tanto podem contribuir para a manutenção da diversidade cultural como para a sua homogeneização.

Tendo o antigo Este do Velho Continente voltado a ser o seu centro – mas não na recriação melancólica da *Mittel-Europa habsburgica* de J.

Roth, S. Zweig, P. Istrati, S. Marai e tantos outros– é lá também que se encontra, bem firmada no seu fulgor criativo, no seu poder económico e na sua influência, a nova capital cultural da Europa, Berlim, que sucede historicamente no título a Paris e Londres. Que o mais forte símbolo da divisão Este/Oeste seja hoje a bandeira da sua união não deixa de ser notável, sobretudo se pensarmos que a democracia conseguiu o que um ditador louco sonhou e um outro impediu.

A identidade cultural europeia sobreviveu ao muro e à sua queda, e sobreviveu até a uma globalização multipolarizada da qual já não é o espaço principal, mas é certamente o melhor para se viver, pensar e criar. Na Europa convive tudo o que noutras paragens, mesmo se igualmente democráticas, não convive ou existe e são precisamente os sinais contrários que ela emite em permanência que lhe dão uma riqueza cultural ímpar, herança de um passado simultaneamente admirável e trágico.

Daí que, caído o Muro, e tendo-se a cultura europeia libertado nos últimos 20 anos de espartilhos políticos e permitido aos seus criadores e intervenientes superar gradualmente os muros menos visíveis que aquele tinha conservado ou gerado, os laços que estes mais ou menos organizadamente foram criando e continuam a desenvolver são a melhor garantia contra a possibilidade de aparição de outros muros, que são sempre, como o de Berlim, o resultado do conformismo e da aceitação cega de sistemas de sujeição políticos ou económicos que uma cultura centrada no Homem deve, sempre, pôr em causa.

<sup>4</sup> Escritor búlgaro e um dos mais notórios dissidentes do Leste europeu, foi assassinado em 1978 em Londres pelos serviços secretos do seu país a mando do ditador comunista Zhivkov.

---

**ANDRÉ DOURADO**

Licenciou-se em História pela Universidade do Porto em 1991.

Trabalhou em diferentes instituições públicas e foi consultor cultural para o Primeiro-Ministro José Manuel Durão Barroso.

Fundou a SerCultur, uma plataforma de divulgação cultural pioneira, e colaborou no lançamento da IndusCri, a Plataforma para as Indústrias Criativas de Lisboa. Trabalha como consultor para projectos e políticas culturais



**BIOGRAFIAS**  
**RESUMOS DAS PEÇAS**

08 FEV'2010

## RUH! PUM!

LUÍS GUERRA (Portugal)

---

*Mi sentas akran doloron!*

3. *Ruh!*, *interj.* Designativa de som de desabamento, de desmoronamento, etc. *Pum!*, *interj.* Que imita estrondo de tiro, explosão, queda sonora e brusca de um corpo.

**Luís Guerra de Laocoi** é coreógrafo e bailarino. Faz parte da Associação de Dança Bomba Suicida, desde 2008. Desenvolve o seu trabalho criativo desde 2005. Criou entre outras peças: *Ser Humano* (2005), *Smells like teen spirit* (2007), *Laocoi* (2008). O seu trabalho foi apresentado em Portugal, Espanha, França, Alemanha, Croácia, Líbano e Brasil. Desde 2009 prepara uma peça intitulada: “*Hurra! Arre! Irra! Ruh! Pum!* (Homenagem a Cristina de Pina)”, que estreou em Maio de 2010, no *Festival Alkantara*, em Lisboa.

De Luís Guerra de Laocoi // Com Madunna // Música Tânia Carvalho

// Desenho de Luz Anatol Waschke // Produção Bomba Suicida

// Co-Produção Teatro Maria Matos, Festival Alkantara, Teatro Viriato

// Apoio DGArtes/Ministério da Cultura

Este espectáculo faz parte da trilogia *Hurra! Arre! Irra! Ruh! Pum!* que estreou no Festival Alkantara, no Teatro Maria Matos.







09 FEV'2010

## VISITA GUIADA

CLÁUDIA DIAS (Portugal)

---

Um solo que oscila entre a biografia e a ficção, onde a intérprete e coreógrafa Cláudia Dias constrói uma geografia emocional a partir de lugares e objectos comuns, explorando o método de Composição em Tempo Real, criado por João Fiadeiro. A partir desses objectos, esvaziados do seu uso, dispostos primeiro no corpo e depois no espaço, como se fossem pistas a seguir, Cláudia Dias transporta o público na sua *Visita Guiada* de Lisboa.

**Cláudia Dias** nasceu em Lisboa, em 1972. Iniciou a sua formação em dança com a professora Maria Franco, prosseguindo os seus estudos como bolseira na Companhia de Dança de Lisboa e, posteriormente, frequentando o *I Curso de Formação de Intérpretes de Dança Contemporânea*, no Forum Dança. Pertenceu ao colectivo Ninho de Víboras, no seio do qual iniciou o seu percurso na área da criação coreográfica, tendo concebido e interpretado várias peças. Foi colaboradora da Re.AL, tendo sido um elemento central no desenvolvimento e sistematização da técnica de Composição em Tempo Real.

Concepção, Texto e Interpretação **Cláudia Dias**

// Espaço Cénico e Luzes **Walter Lauterer**

Música "discombobulating" de **noid aka/Arnold Habert**

// Desenho de Som **André Pires** // Acompanhamento Artístico **João Fiadeiro**,

**Olga Mesa, João Queiroz** // Produção **Ninho de Víboras** // Apoio **Centre**

**Chorégraphique National de Montpellier – Languedoc Roussillon, Forum**

**Dança e Companhia Teatral do Chiado** // Espectáculo encomendado,

produzido e difundido pela **RE.AL** durante o período em que foi artista

associada (2003/2009)

09 FEV'2010

## EXIT ROOM

FERENC FEHÉR (Hungria)

---

No centro do palco está um intérprete, sozinho. A sua dança é, ao mesmo tempo, lírica e brutal, sincopada, próxima de uma espécie de êxtase. Não é possível separar-nos deste homem, cuja energia continua a electrizar a cena. Ferenc Fehér é um autodidata.

**Ferenc Fehér** (Dança Contemporânea e Teatro Físico) nunca teve nenhuma formação específica de dança. A sua arte é influenciada pelo *free style* e artes marciais, assim como pelo trabalho com Anikó Juhász (O. Caruso), criando um estilo próprio. Trabalhou continuamente com a Companhia Finita La Commedia – dirigida por Anikó Juhász (O. Caruso), de 1999 a 2007. Ferenc Fehér tem vindo a criar as suas próprias coreografias desde 2007.







10 FEV'2010

## ERA UMA COISA MUITO ABSTRACTA

ANDRESA SOARES (Portugal)

---

É um solo de Andresa Soares com música original de João Lucas. Surgiu da vontade de desafiar o estranho mundo da abstracção, refreando o impulso de querer dizer alguma coisa para mergulhar numa espécie de abnegação expressiva. Começou na casa da partida e desenrolou-se, como um fio que vem de trás para seguir em frente, uma procura de movimentos que se revelam como pensamentos sem passarem, na totalidade, pelo entendimento, mas que conferem à peça uma sensação narrativa.

**Andresa Soares** nasceu em Lisboa em 1978. A sua formação artística divide-se entre a dança, o teatro, as artes plásticas e os audiovisuais. Desde 2000, participa como intérprete e criadora em vários projectos de dança e teatro. Fundou com Lúcia Soares a Máquina Agradável - Associação Cultural, através da qual produz as suas criações.

10 FEV'2010

## REDRUM SESSIONS

DARIJA DOŽDOR e ANA MRAK (Croácia)

---

*Redrum Sessions* é uma performance inspirada no filme *The Shining*, de Stanley Kubrick, e envolve-se na análise do paradoxo da simetria e da ordem, da desordem e da irregularidade. Os intérpretes iniciam a sua viagem a partir de um ponto comum inicial que emerge do seu teatro, posição e dinâmica energética.

**Ana Mrak** nasceu em Varaždin em 1979. Estudou na Salzburg Experimental Academy of Dance e na Tisch School of the Arts (Nova Iorque). Durante e após o curso, colaborou com várias companhias. Como uma das fundadoras do colectivo artístico *dance\_lab*, criado em 2003, tem participado nas criações de vários projectos de dança. É membro do Studio - Contemporary Dance Company desde 2004. Ensina técnicas de dança contemporânea.

**Darija Doždor** nasceu em 1980 em Zagreb, Croácia. Intérprete de dança contemporânea. Formou-se na Ana Maletic School for Contemporary Dance e tornou-se membro da Zagreb Dance Company. Participou em diversos workshops na Croácia e no exterior. Trabalhou em vários projectos de dança com diferentes companhias e autores.

Concepção e Interpretação **Ana Mrak, Darija Doždor** // Música do Filme *The Shining* (Krzysztof Penderecki, Henry Hall e Gleneagles, Wendy Carlos e Rachel Elkind), April March, misturada e editada por Damir Simunovic // Figurinos Kresimir Kolozi // Desenho de Luz Igor Pauska  
// Co-produção Studio dance company/dance\_lab collective







10 FEV'2010

## RUINS INTERPRÉTATION.../PLIÉ, TENDU, JETÉ CIE JASMINA (frança)

---

*Plié, Tendu, Jeté... Se plier. Se tendre. Se jeter. Onde é que estes três verbos se reflectem na vida. Os intérpretes jogam com estes três estados Plié, Tendu, Jeté, enquanto criadores, mas também como seres humanos. Cada um confronta-se com a sua própria solidão, o seu isolamento coloca-os em risco de se confrontarem com o mundo... Cada um, deixa o público livre para a sua própria interpretação.*

**Jasmina Prolic** nasceu em 1976 em Sarajevo. Foi educada como intérprete de ballet e desde logo deu início à sua grande carreira de dança, conquistando o terceiro prémio numa competição de ballet na Jugoslavia. Deixou Sarajevo no início da guerra e passou pelo Zagreb Ballet. Em Setembro de 1993, ingressou no Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, onde estudou dança contemporânea. Desde 1997, trabalha como intérprete profissional contemporânea e performer com diversos coreógrafos e directores de teatro. Fundou a companhia de dança Cie Jasmina em Orleans, em 2002.

Concepção e Produção **Companhia Jasmina Prolic**

// Música **Bruno Bianchi** // Coreografia e Interpretação **Jasmina Prolic**,  
**Bruno Bianchi, Isabelle David, Darko Japelj, Sanja Maier Hasagic,**  
**Guillaume Marie, Marika Rizzi**

// Assistente de Coreografia **Gisèle Trembleau**

// Desenho de Luz **Ivan Mathi** // Técnico de Luz **Arnaud Reguigne**

// Apoio Dramatúrgico **Igor Dobricic**

10 MAI'2011

## VIS-A-VIS MEETINGS WITH A ANNA RÉTI (Hungria)

*Pergunto-me qual é a condição de um verdadeiro encontro? A resposta é claro muito complexa. Mas talvez a mais importante condição seja presença.*

*Desde o momento do nascimento todos estão presentes, tomando atenção ao que nos rodeia, seguindo os processos interiores. Durante o nosso desenvolvimento pessoal, tudo se torna exponencialmente mais difícil, complicado, à medida que nos tornamos conscientes do mundo à nossa volta.*

*A peça tenta explorar a questão da presença, criando diferentes maneiras de estar presente e experimentando com elas.*

- Anna Réti -

**Anna Réti.** Após terminar os estudos secundários na Escola de Artes de Pécs, Hungria, Anna Réti formou-se pela Academia de Dança de Roterdão. Na Holanda, colaborou com os seguintes coreógrafos Itzik Galili, Conny Janssen e Jens Van Daele. No regresso à Hungria, Anna Réti trabalhou como freelancer com coreógrafos: Attila Kun – Pr Evolution, Réka Szabó – The Syptoms, László Hudi, Eszter Gál, Tamás Juronics - Szeged Contemporary Ballet, Zoltán Nagy, Klára Pataky,

Viktor Bodó - Szputnyik Company, and Gábor Goda – Artus Company. Desde 2005, Anna Réti tem desenvolvido, enquanto coreógrafa, os seus próprios trabalhos. Ao longo da sua carreira, Anna Réti recebeu diversos prémios: *Prémio para Melhor Solo no Solo Festival for Inside Out*, Prémio para a peça *Inside Out* no *II Monodance Festival*, Hungria, 3º prémio para *Waiting for Myself* (coreografias Melinda Virág, Csilla Nagy e Anna Réti) no *14 Masdanza Contemporary Choreography Competition of the Canary Island*, entre outros.

Concepção, Coreografia e Interpretação **Anna Réti**

// Coreógrafo Convidado **Ferenc Fehér**

// Coreógrafa Assistente **Dóra Furulyás** // Coaching **Josef Nadj**

// Edição Musical **Balázs Barna** Composição **Amos Ben Tal, Ferenc Fehér,**

**Hildegard von Binge, Tibor Hajas,Godspeed you!Black Emperor,**

**Zsolt Döme** // Figurino **Retina** // Cenografia **Pál Körmendy**

// Desenho de Luz **Gabi Bánki** // Apoios **Alapítvány az Emberi Értékekért**

(**Fundação Cultural Nacional – Hungria**), **Eotvos 10 Cultural House - Hungria;**

**Rede Départs; Archauz – Centro Coreográfico, Dinamarca; Programa Jardin**

**d' Europe; Última Vez; Random Collision; Centre Chorégraphique National D'Orléans; Workshop Foundation; Trafó House of Contemporary Arts,**

**Florian Workshop**







10 MAI'2011

## FROM 0 TO 26

CINDY DAGUE (França)

---

*0: nada*

*9: a paixão, a tentativa, a imprudência*

*14: primeiros passos*

*17: inspiração, reprodução*

*23: contacto, abertura*

*26: a conquista, a satisfação*

*Através da força e fraqueza, simplicidade e complexidade, sucesso e fracasso, compromisso e dúvida, cada um de nós forja a sua futura identidade.*

- Cindy Dague -

coreográfico entre França, Portugal, Croácia e Hungria. Cindy trabalha nesta peça em residência artística no HIPP, em Zagreb com o coreógrafo croata Milko Šparamblek.

De 1994 a 2008, **Cindy Dague** estudou Dança Contemporânea na EMD Saran. De 2004 a 2008, participou como intérprete em várias peças para a Compagnie Toutazimut. Em 2005 e 2006, participou, a nível nacional, em encontros do *FFD dance*, tanto em grupo como a solo. A partir de 2008, iniciou treino profissional em preparação da EAT na Art Dance International em Toulouse. Entretanto, é bailarina na banda rock *Wellington*. Em 2011, cria o seu primeiro solo *From 0 to 26*, apresentado em Bourges ainda no seu estado evolutivo, por ocasião do festival W-Est\_Where, projecto de cooperação

Concepção, Coreografia e Interpretação **Cindy Dague**  
// Coaching **Milko Šparamblek**



10 MAI'2011

## QUE SER?

SOFIA FITAS (Portugal)

*A criação do solo *Que ser?* partiu de uma pesquisa sobre a ideia de identidade e de obstáculo. O desenvolvimento deste solo teve como objectivo alcançar a abstracção do corpo, ou seja, desconstruir e analisar a ideia que temos de corpo, não só uma ideia anatómica, mas também uma ideia deste mesmo corpo que nos é inculcada, ou que adquirimos através dos contextos sócio-culturais em que nos inserimos.*

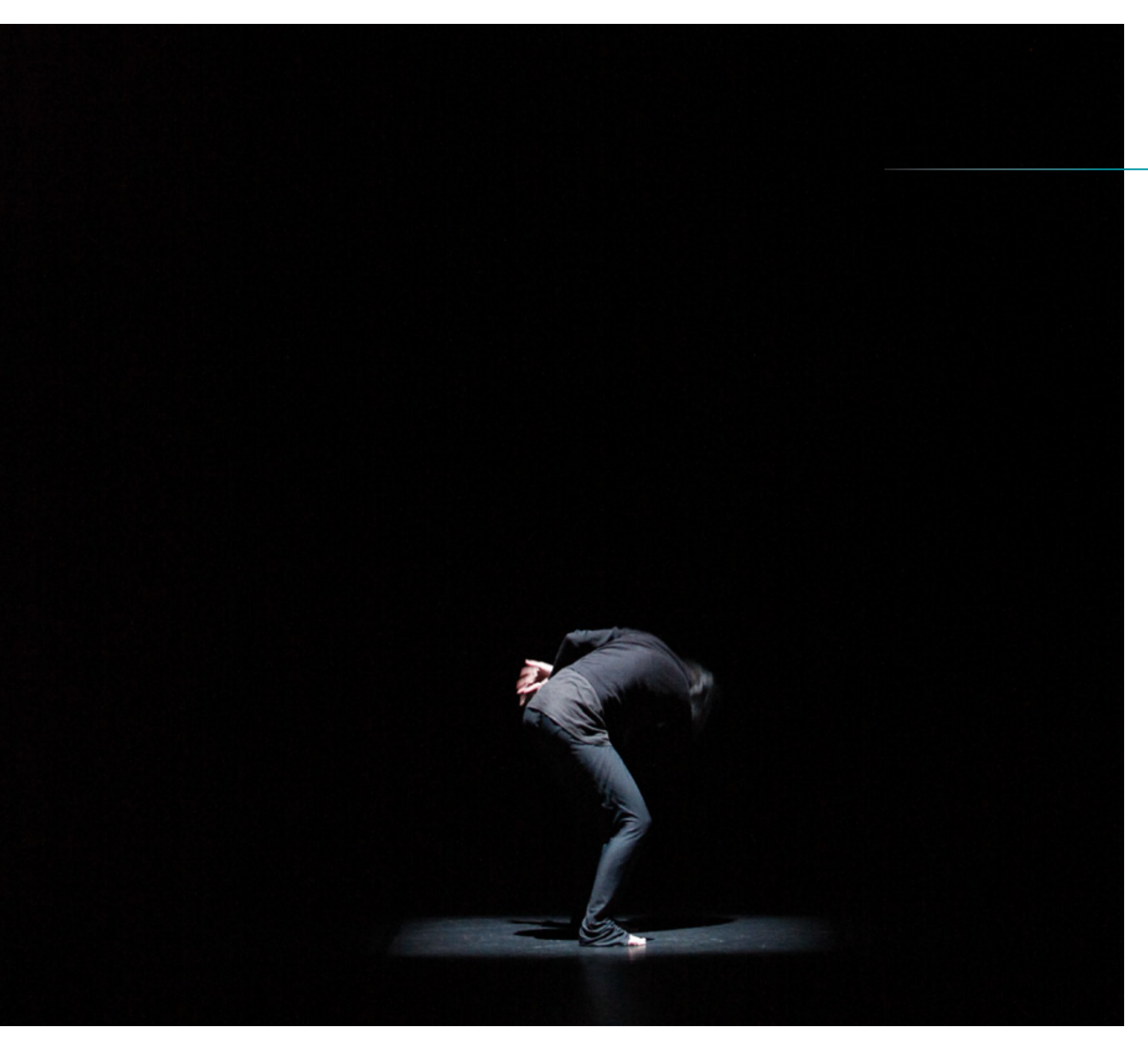
*A partir de uma experimentação através do corpo e do seu movimento, tentei criar e dar a ver outras imagens, outras percepções do corpo, que pudessem revelar-se como a expressão de identidades possíveis, assim como de constrangimentos, de obstáculos a elas inerentes, sem nunca procurar dar-lhes um carácter representativo ou interpretativo.*

- Sofia Fitas -

**Sofia Fitas.** Intuição, experimentação e devir são palavras-chave na sua pesquisa. O seu trabalho que parte de uma experimentação e desconstrução do corpo e seu movimento, põe em evidência uma interrogação sobre o indivíduo, os modos de ser reais e virtuais. Performer e coreógrafa, licenciada em Dança pela FMH, em 1999.

Do seu trabalho coreográfico destaca a coreografia *Fora do Esquecimento* - 1º Prémio no concurso *Jovem Criadores* e o solo *Experimento 1* - 1º Prémio no 13º Festival Internacional de Dança Contemporânea das Canárias - Outubro 2008, que tem sido apresentado em Portugal, França, Espanha, Bélgica e Holanda. A convite de Madalena Vitorino concebeu o solo *Sós* (Uma homenagem), estreado em Março 2010, e que integra o evento *Solos com Convicção*, para as *Comemorações do Centenário da Implantação da República*. Em Junho 2010, estreou *Experimento 2*, em Paris, na estrutura *Mains d'Oeuvres*, e foi apresentado em *Montpellier - Off Festival Montpellier Danse 2010*, e em Lisboa no Centro Cultural de Belém. Actualmente, Sofia Fitas encontra-se em residência artística na Cité Internationale des Arts em Paris, para a criação do seu novo solo *Experimento 3*.

Concepção e Interpretação Sofia Fitas // Música Sébastien Jacobs  
// Coaching Eszter Gál // Apoios Teatro Viriato, Viseu; Trafó House, Budapest; Micadanses, Paris; Institut Français, Paris; Cité International des Arts, Paris; Companhia Clara Andermatt, Lisboa  
// Agradecimentos Paula Garcia, Sébastien Jacobs, Eszter Gál, Angela Conquet, Mains d'Oeuvres, Companhia Clara Andermatt, Kata Kovács.





10 MAI'2011

## SHORT FANTASY ABOUT RECLAIMING THE OWNERSHIP OVER MY OWN BODY

MARJANA KRAJAC (Croácia)

*O meu corpo não me pertence. Uso-o, alimento-o, percepciono o mundo com ele. O completo discernimento em qualquer campo é apenas possível graças à corporificação. Se não fosse esse o caso não conseguiria ler o mundo – o mundo seria uma ilegível e amorfa massa indefinível. Por isso, defino o mundo e a mim mesma dentro dele através do meu corpo. Ainda assim, por mais essencial na minha existência que seja a minha encarnação, não sou dona do meu corpo. O meu corpo é reprimido por protocolos, arquitetura, estruturas espaciais, outros corpos, educação, formação em Dança, sobrevivência física, sobrevivência económica, sobrevivência emocional, dor; e, às vezes o meu corpo é também reprimido por si próprio. Se não sou a sua dona, significa que o partilho com alguma outra instância, que algumas outras instâncias reclamam-no também e exercem o direito a usá-lo, a navegá-lo, a contar com ele e a tê-lo à sua responsabilidade.*

*A prática coreográfica seria então o local indicado para examinarmos de perto esta consideração: a de reclamar o corpo durante um limitado quadro de espaço-tempo de modo a apoderar-me dele por inteiro novamente. E, também, para encontrar outros corpos neste quadro, temporariamente reclamados, para que (apesar de ainda embaraçados pelos nossos códigos sociais) possamos eventualmente estabelecer*

*uma outra forma de transferência entre nós; uma outra qualidade de consideração humanóide, um outro ponto consensual, em vez daquele inscrito no mundo exterior.*

- Marjana Krajac -

**Marjana Krajac.** Encontra-se entre os mais reconhecidos coreógrafos e autores pertencentes à geração mais jovem da cena da Dança Contemporânea croata. Formou-se na Škola Suvremenog Plesa Ane Maletic (Escola de Dança Contemporânea Ana Maletic), em Zagreb, continuando os estudos na Academia de Artes Performativas de Berlim. Estudou, também em Berlim, Teologia e Ciências da Religião na Humboldt Universität.

Trabalhou com o Grupe Dunes em Marselha, França; e após término dos estudos colaborou, como coreógrafa e intérprete, com vários outros coreógrafos em Berlim. Foi contemplada com bolsas de estudo pela DanceWEB (bolsa europeia para a Dança Contemporânea) e pela Mobile Academy Berlin. Colaborou ainda com Mårten Spångberg e Meg Stuart nos projectos *Choreographers' Venture – The Adventure* e *Everyday Heroes/Extern Sources*. É autora de vários



trabalhos coreográficos e de investigação, bem como de trabalhos teóricos publicados em: *Movement Research Performance Journal*, Nova Iorque; *Kretanja*, periódico croata para a Dança; *Frakcija*, revista croata de Artes Performativas; e o seu mais recente projecto *THE BOOK* está disponível on-line em: <http://thebook.sodaberg.hr>. O seu anterior projecto *THE STORE* (2009) foi nomeado para o *T-HT Award* do Museu de Arte Contemporânea, em Zagreb.

Contando com 11 peças de duração completa, a sua obra coreográfica atinge formatos ilimitados, levando cada vez mais longe a noção do que a prática coreográfica, assim como a arte em si, podem e se atrevem a propor como afirmação estética e cultural. Marjana Krajac habita e trabalha em Zagreb, onde fundou o colectivo SODABERG.

Coreografia e Interpretação Marjana Krajac // Coaching João Fiadeiro  
// Realizado e Apoiado por Croatian Institute for Movement and Dance;  
Zagreb Dance Center; Teatro Viriato, Viseu; RE.AL, Lisbon  
// Agradecimentos João Fiadeiro, Petra Zanki, Andreja Siroki

## ESZTER GÁL

### COREÓGRAFA (Hungria)

---

É intérprete, professora, coreógrafa e programadora. É docente na Academia de Dança, Hungria e na Universidade de Teatro e Cinema, onde lecciona improvisação, técnica Limón, contacto-improvisação e trabalho de percepção. É a responsável artística do programa *Research into the Unknown* com tutoria da responsabilidade de Michaela Hargitay e Hungarian Workshop Foundation. É professora certificada de SRT (*Skinner Releasing Technique*). Presentemente, está a tirar um doutoramento na Faculdade de Educação Física e Ciências do Desporto da Universidade Semmelweis, em Budapeste. Formou-se, em 1989, como professora de Educação Física e Fisioterapeuta pela Universidade de Educação Física da Hungria, em Budapeste. Estudou no EDDC (European Dance Development Center) – em Arnhem, Países Baixos por um período de 3 anos. Durante e após os estudos, trabalhou com Yoshiko Chuma (Nova Iorque), Mark Tompkins (França) e Stephanie Skura (Seattle). Estudou com grandes professores/pensadores, tais como: Steve Paxton, Joan Skinner, Lisa Nelson, Danny Lepkoff, Mary O'Donell Fulkerson, Martin Keogh, Eva Karczag, Jennifer Monson, Julyen Hamilton, Stephanie Skura, Benoi Lachambre, Jess Curtis, Nina Martin entre muitos outros. O seu método de ensino é principalmente influenciado por investigação de improvisação, técnicas de Dança modernas e tradicionais e trabalhos de *releasing* e consciência corporal.

Desde 1993, que apresenta as suas coreografias por toda a Europa, Rússia e nos EUA, interpretando também a solo, em dueto ou em improvisações de grupo. Fundou, em 2003, a Company ST. Tem vindo a trabalhar com a Company Tánceánia (companhia de perícias mistas) desde 2003. Em 2005, foi membro fundador da *ArtMan Movement Therapy and Art Workshop*. É directora artística da oficina *Kontakt Budapest* responsável por um programa regular de aulas de CI (contacto-improvisação) e sessões de improviso; formação de professores de CI; oficinas intensivas durante o fim-de-semana com professores da Hungria e não só; assim como, desde 2002, da organização do evento anual *Kontakt Budapest International Improvisation Festival*. No ano 2000, foi a principal responsável pela 15ª edição do *ECITE (European Contact Improvisation Teacher's Exchange)* em Budapeste.

## JOÃO FIADEIRO

### COREÓGRAFO (Portugal)

---

Pertence à geração de coreógrafos que emergiu no final da década de oitenta e que, na sequência do movimento “pós-moderno” americano e dos movimentos da *Nouvelle Danse* francesa e belga, deu origem à Nova Dança Portuguesa. Grande parte da sua formação é feita entre Lisboa, Nova Iorque e Berlim, tendo depois sido bailarino na Companhia de Dança de Lisboa (86-88) e no Ballet Gulbenkian (89-90).

Em 1990, fundou a Companhia RE.AL que, para além da criação e difusão dos seus próprios espectáculos - apresentados com regularidade um pouco por toda Europa, Estados Unidos, Canadá, Austrália e América do Sul - acompanhou e representou artistas emergentes, ao mesmo tempo que acolheu e apresentou, no âmbito dos *LAB/Projectos em Movimento*, artistas transdisciplinares. Em 2008, suspendeu a sua actividade enquanto coreógrafo e autor, desviando o seu foco de interesse para iniciativas onde o processo - em oposição ao produto - passam a condicionar a sua actividade e a programação desenvolvida pelo Atelier Real, estrutura da qual é director artístico. O método de Composição em Tempo Real, desenhado inicialmente para apoiar a escrita coreográfica e dramática dos seus trabalhos, afirma-se entretanto enquanto instrumento e plataforma teórico-prática para pensar a decisão, a acção e a colaboração tanto na arte como na vida. Essa investigação acontece em colaboração com as mais diversas disciplinas - como a economia, a antropologia ou as ciências dos sistemas complexos - e tem-no levado a orientar workshops em programas de mestrado e doutoramento em escolas e universidades portuguesas e estrangeiras. Em parceria com a antropóloga brasileira Fernanda Eugénio, João Fiadeiro irá inaugurar em Setembro de 2011, no Atelier Real, o *AND\_Lab: Anthropology'n'Dance Laboratório*, um centro para a investigação, transmissão e aplicação do método Composição em Tempo Real.



## JOSEF NADJ

### COREÓGRAFO (Sérvia)

---

Nasceu em 1957, em Kanizsa (antiga Jugoslávia, hoje Sérvia). Entre os 15 e os 18 anos frequentou os estudos secundários no Liceu de Belas Artes na cidade de Novi Sad. Após o serviço militar na Bósnia Herzegovina, frequentou os cursos de História da Arte e Música na Academia de Belas Artes da Universidade de Budapeste, onde desenvolveu uma especial competência a nível de expressão corporal e de representação. Em 1980, mudou-se para Paris onde prosseguiu a sua formação com Marcel Marceau, Etienne Ducroux e Jacques Lecoq. Ao mesmo tempo descobria a Dança Moderna com Lani Leong e Yves Cassata. No ano de 1983, começou a ensinar a Arte do Gesto em França e na Hungria e participou como intérprete nas criações de Sidonie Rochon (*Papier froissé*, 1984), Mark Tompkins (*Trahison Men*, 1985), Catherine Diverrés (*L'Arbitre des élégances*, 1988) e François Verret (*Illusion comique et La, commande du GRCOP*, 1986). Em 1986, fundou a companhia Théâtre JEL e cria a sua primeira peça, *Canard Pékinois*, que viria a ser apresentada no Théâtre de la Bastille e mais tarde no Théâtre la Ville, em Paris. Em 1989, começa a praticar fotografia, actividade a que ainda hoje se dedica. Em 2006, Josef Nadj foi o Artista Associado do *Festival de Avignon*. Desde 1995, é director do Centre Chorégraphique National d'Orléans.

## MILKO ŠPAREMBLEK

### COREÓGRAFO (Croácia)

---

Intérprete e coreógrafo croata nasceu em Farna Vas, em 1928. Estudou literatura e ballet clássico, em Zagreb. Tornou-se membro do Ballet Teatro de Zagreb, em 1947, e intérprete solista quatro anos depois. Milko Šparemblek criou a sua primeira coreografia em 1955. Em Paris, aprofundou os estudos com Preobrazhenskaya e Peretti, em Nova Iorque com Martha Graham e José Limón. Colaborou com diversas companhias de renome, como: Dance Theatre of Harlem, Teatro Fenice, Lyon Ballet, Harkness Ballet, Paris Opera, Bonn Opera, entre outras. Para além do reconhecimento artístico, o coreógrafo foi também um director ímpar de várias companhias entre as quais se destaca o Ballet Gulbenkian. É professor de Dança Clássica em Zagreb.

