

Dança / Performance  
12, 13 Novembro 2010

# Llámame mariachi de La Ribot

Integrado no Festival Temps d'Images 2010

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

***Culturgest***



**Direção e coreografia** La Ribot **Interpretação** Marie-Caroline Hominal, La Ribot, Delphine Rosay  
**Desenho de luz** Daniel Demont **Técnico de luz e vídeo** Victor Roy **Técnico de som** Clive Jenkins

**Filme 'mariachi n°17' – Realização, coreografia e cenografia** La Ribot **Operadoras de câmara** Marie-Caroline Hominal, Delphine Rosay, La Ribot **Director de fotografia** Daniel Demont **Música atom™** **Supervisão musical e mistura de som** Clive Jenkins **Pós-produção** Sylvie Rodriguez **Correcção de cor** Massimiliano Simbula **Técnicos de luz, som e vídeo** Stéphanie Rochat, David Scrufari **Construção de cenários** Victor Roy **Fotografias de estaleiros em Espanha** Miguel de Guzmán **Assistentes de plateau** Pablo Jobin, Laure Fauser **Falcoaria** Les Aigles du Léman, Jacques-Olivier Travers, Babette **Filmado na** Salle Santa Caecilia – La Comédie de Genève – Suíça – Junho/Julho 2009

**Produção** La Ribot, Genève – **Administração** Grégory Ysewyn **Produção da criação** Anouk Fürst  
**Produção** Marine Magnin **Contabilidade** Yves Bachelier

**Co-produção** La Comédie de Genève – Centre dramatique (Genève), La Bâtie – Festival de Genève (Genève), Festival d'Automne à Paris, Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris), Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest (Lisboa), Réseau Open Latitudes\* **Com apoio de** la Ville de Genève, de la République et canton de Genève, de Pro Helvetia – Fondation suisse pour la culture e de Fondation Leenaards e Fondation Ernst Göhner **com o contributo de** Fresnoy, Studio national des arts contemporains **Agradecimentos** Luc Peter, Gilles Jobin, Edwin Culp, Mélanie Rouquier, Fafa, Olivier Devin, Florent Leduc, Pascale Pronnier, Jacques-Olivier Travers et Babette des Aigles du Léman, Anne et Nicola Marangon, Emilie Nana, Claude Bourgeois, Heleen Treichler, Lorena Ribera, Family Déco, Théâtre de Carouge, Oskar Gomez-Mata

\* Les Halles de Schaarbeek – Latitudes Contemporaines – Le Manège.mons/Maison Folie – Body Mind – L'Arсенal

**Sex 12, Sáb 13 de Novembro**  
**21h30 · Grande Auditório · Duração: 1h05 · M12**  
**Espectáculo em francês, parcialmente legendado**

## Liámame Mariachi (2009)

Uma multidão conflui no Centre Georges Pompidou em Paris. Ao longo do dia, habitantes da cidade e forasteiros fizeram fila na praça fronteira às portas de vidro da grande estrutura e, mais tarde, redemoinharam no imenso átrio, indecisos perante a múltipla oferta ou buscando simplesmente a melhor forma de passar um sábado de lazer. É um dia para partilhar a cultura pública. E o Nouveau Festival é proposto como um quadro alargado, permeável à coabitacção do permanente e do efémero, do artístico e do não artístico, do reflexivo e do lúdico, do popular e do sagrado.

No espaço reservado à exposição de vídeo-dança, projecta-se *La Rencontre*, um documentário sobre a colaboração entre Mathilde Monnier e Seydou Boro no ano 2000.

Um pouco mais adiante, na Grande Salle, anuncia-se *Liámame mariachi*, de La Ribot. A pouco e pouco o público ocupa os seus lugares e também aqui se junta uma multidão.

Na cena nua, uma mesa coberta de livros e alguns objectos: um urso de peluche, uma tarte, um trompete... Por trás da mesa três cadeiras. E, ao fundo, um ecrã de cinema, um pouco feio.

O espaço parece mais uma sala de conferências do que um teatro.

A luz baixa e é projectado um filme. Trata-se de um plano sequência de mais de vinte minutos filmado sucessivamente pelas três intérpretes que mais tarde entrarão em cena.

O que se vê é a imagem de um espaço interior, um velho teatro. A câmara-corpo mostra-nos a imagem que resulta do seu movimento, das

suas deslocações, duma atenção que não é guiada pelos olhos mas antes pelo ventre em que se apoia a mão que dirige a câmara. Em certos momentos, esta apanha fragmentos do corpo que filma: um pé que sublinha o andar, a mão esquerda que indica a direcção, uma perna, parte do tronco...

A mudança de câmara é uma mudança de corpo, visível nos pés e no vestuário, mas sobretudo visível no corpo, na caligrafia do corpo, no seu ritmo, no seu peso, na sua atenção... A primeira câmara é ligeira, rápida, ágil. A segunda é relativamente grave, segura, atenta. A terceira é subtil, elegante e hábil. São três movimentos de uma única composição, quase perfeita, surpreendente, que perturba o olhar do público sem o mergulhar num caos, mas que decompõe de maneira eficaz a sua noção de espaço, que o obriga a dançar com os corpos invisíveis e a penetrar no mecanismo da construção.

O espaço relativizou-se. Enquanto espectadores do filme somos incapazes de nos orientar nele e vemo-nos forçados a confiar no corpo que nos guia e que, na sua evolução aparentemente caprichosa, nos leva de uma sala a outra, de um canto a outro, mas que também se detém em alguns detalhes, que entra por monitores e projectos de arquitectura. O espaço euclidiano apenas é visível em imagens secundárias: as fotografias, os monitores camuflados que mostram filmes antigos editados livremente e menos as fotografias de arquitectura que são mostradas em planos oblíquos, sempre por intermédio da mão que as acaricia, que as percorre.

As arquitecturas reais surgem de outros objectos: caixas de cartão empi-

lhadas, prateleiras de armazenamento... As linhas desenhadas ou formadas podem condicionar a deslocação da câmara e um sinal ou um objecto pode fixá-la momentaneamente. A experiência do espaço é contraditória com a experiência arquitectónica: o corpo, o movimento, vence por uma vez a fixação que a arquitectura impõe. Mas o corpo ataca também a narrativa cinematográfica e desenvolve a sua própria lógica, ou antes a sua ilógica, de que, paradoxalmente, resulta uma composição coerente, implacável, quase necessária. Fragmentos de filmes antigos marcam as transições entre as três câmaras: trata-se de um teatro num cinema num teatro num cinema. E as primeiras referências são as da teatralidade mas sujeitas a um tratamento artificial, cinematográfico. A deslocação do nosso olhar

de espectador para o olhar do ventre modifica a gravidade associada à construção habitual do espaço. Modificando a sensação da gravidade, observamos a importância que ela tem e o que há de artificial numa construção visual do espaço: o artificial da perspectiva renascentista e o artificial da absolutização da vista em detrimento do pé, das costas, do ventre, da mão.

A mão, quase invisível na rotação do filme, constitui uma das chaves deste trabalho. “A verdadeira condição do homem – assegura Godard – é pensar com as mãos”. Tradicionalmente, o cinema tentou apagar todos os traços da intervenção manual envolvida no seu processo, do mesmo modo que a estrutura espectacular da dança tentou apagar todos os traços da gravidade corporal, inscrevendo o corpo material

e caprichoso num espaço geometricamente organizado e artificialmente vazio”.

Há ecos da montagem godardiana nestes *travellings* bruscos realizados pelas bailarinas-manipuladoras, que nos fazem passar sem transição de uma sala a um cartaz, de um pé a um edifício, de um filme a uma linha, na transição da ficção roubada à ficção construída, do grafismo ao corpo, do movimento à palavra.

Em *Eloge de la main*, Henri Focillon afirma: “A arte faz-se com as mãos. Elas são o instrumento da criação, mas antes de tudo o órgão do conhecimento.” Na textura da “colagem” ou dos “papéis colados” do cinema godardiano, a mão torna-se visível do mesmo modo que no filme realizado pelas intérpretes-manipuladoras de *Llámame mariachi*, com a diferença de que neste caso a mão não está livre, a mão está colada a um corpo e mesmo forçada a não se distanciar de um corpo que é a condição da visibilidade e nunca o seu objecto, que apenas é mostrado fragmentariamente: nos enquadramentos parciais de si próprio ou através de vidros (espelhos, lupa, aquário). Retomando Focillon, Païni (no livro *Le temps exposé*) sugere que da mesma maneira que a “montagem é um dos utensílios decisivos para construir a sensação da duração”, para converter o tempo em matéria, o *ralenti* produz instantaneamente “sensações maleáveis do real”; o *ralenti* seria o processo utilizado pelos realizadores cinematográficos para produzir uma sensação de plasticidade: permite imaginar as mãos do artista e constitui neste sentido uma *aberração*.

Apesar das múltiplas trocas e coincidências que se produziram ao longo

da história entre o cinema e o teatro, o espaço-tempo dos dois é absolutamente diverso. Num exercício de simplificação, poderia considerar-se que o cinema acontece no tempo e o teatro no espaço. O espaço do ecrã não é pertinente para a prática cinematográfica: os seus espaços são sempre os do tempo, e o tempo constrói-se por meio da montagem, submetendo a visão a uma quantidade de perspectivas somente possíveis numa estrutura temporal. Para o teatro, pelo contrário, o espaço cénico (seja qual for a cena) é decisivo e condiciona um tempo presente que apenas pode ser alterado ou mobilizado por uma montagem interior que se parece muito mais com o carácter de um plano sequência do que com uma montagem por corte, alternância e esbatimento; o autor cénico não pode multiplicar as perspectivas nem os espaços porque estes são pertença dos espectadores e apenas mudando os espectadores de lugar e fazendo-os falar entre si poderia mobilizar também o tempo.

Em *Llámame mariachi* produzem-se portanto duas *aberrações*. A primeira é cinematográfica e refere-se ao uso do plano sequência não dirigido pela visão mas pelo ventre, produzindo uma percepção e compreensão alterada do espaço. A segunda é cénica, consequência do movimento ao ralenti das intérpretes, um *ralenti* que torna visível a mão do autor mas não num suporte cinematográfico e sim nos próprios corpos das intérpretes: elas manipulam-se a si próprias como se fossem objectos. Ao fazer isto, desafiam o presente próprio do teatral e inscrevem nas suas acções uma temporalidade diferente da dos espectadores. Não se trata de um



© Gilles Jobin

*ralenti* ritual, nem perceptivo, nem se trata de aumentar a consciência: trata-se de alterar a temporalidade do espectador e de o obrigar a avançar e recuar em busca de uma acção que (e é aqui que está a surpresa) escapa às mãos do espectador com muito mais facilidade do que se ocorresse num tempo “quotidiano”.

Para apagar o rasto da mão, o cinema utilizava a montagem. Para apagar o rasto da gravidade, a dança utilizava a velocidade. Mas como pode um corpo saltar e voar em câmara lenta? Não, estes corpos já não podem voar: estas bailarinas desaprenderam definitivamente a sua função em cena. Para que isto seja claro, a primeira das intérpretes, mal entra em cena, cai pesadamente na cadeira, interrompendo o fluxo gracioso das outras e afirmando assim um dos traços do estilo de La Ribot: a sua coreografia da queda.

Contudo, o movimento *ralenti* das intérpretes poderia lembrar a lentidão real, nada artificial, dos viajantes espaciais e daqueles que têm acesso a câmaras de gravidade zero, os únicos que experimentaram de forma efectiva um corpo em ausência de gravidade. Talvez então a ausência de gravidade não tenha nada que ver com a rapidez necessária para a simular, mas tenha que ver com a lentidão que o corpo experimenta. O corpo em ausência de gravidade não é leve mas muito pesado! Pode voar sem impulsão, mas custa-lhe muito obedecer às ordens de movimento que dá a si próprio! Estes corpos sem gravidade e lentos habitam um teatro tão irreal como o espaço descoberto pelos corpos sujeitos à gravidade e ligeiros que manipulam a câmara na

primeira parte da peça. E situam-se além disso num espaço abstracto em que flutuam os livros, as palavras e os objectos, tal como pareciam flutuar as paredes, os monitores e as pernas num espaço privado de referências estáticas por efeito do filme realizado em movimento. O teatro abandona o lugar do presente físico e desloca-se para um não lugar de referências textuais. É como se os parágrafos flutuassem e as intérpretes se apossassem deles brevemente antes de se ocuparem de um trompete que igualmente flutua ou duma tarte que, ao deslizar, acaba, contudo, por cair (não tínhamos concluído que a gravidade tinha desaparecido?).

...

Em que direcção se inscreve a digitalização feroz da cultura? Os nossos corpos estarão preparados para ela?

...

As intérpretes de *Llámame mariachi* poderiam ser consideradas como exploradoras de uma nova corporalidade que já não é condicionada pela relatividade física do espaço-tempo mas pela distorção que os corpos-multidão provocam na nossa consciência do presente. Os teatros voltam-se do avesso, as suas paredes afinam-se e transformam-se em cartão prensado; as bibliotecas abrem-se, as prateleiras desintegram-se e os livros espalham-se pelo espaço aberto; os museus, estupefactos, implodem, e toda a arte poderia acabar concentrada num grão de café.

José A. Sánchez

Director do departamento de História de Arte da Universidade de Castilla-La Mancha e director de ARTEA.

Madrid, 30 de Novembro de 2009.



© Anne Maniglier



© Anne Maniglier

## La Ribot

Bailarina de formação, coreógrafa e artista visual, Maria Ribot contribui para o desenvolvimento da nova dança em Espanha desde meados dos anos 1980, período em que inicia a sua actividade coreográfica.

Em 1991, com o nome La Ribot, a artista madrilena orienta o seu trabalho numa nova direcção, criando obras cénicas de formato móvel, entre o espectáculo, a *performance* e o vídeo. O humor caracteriza o seu trabalho, que cobre um vasto campo artístico e questiona a economia do espectáculo e o mercado de arte como função do artista na actualidade. La Ribot expõe e interroga o olhar a partir do corpo, do espaço, da imagem e do movimento. Instalada em Londres entre 1997 e 2004, produz-se principalmente a solo e dá ao seu “projecto distinguido” uma dimensão singular que lhe valerá uma nomeação para o Paul Hamlyn Foundation Award para as artes plásticas em 1998, a obtenção do prémio nacional de dança do Ministério da Cultura de Espanha em 2000 e a apresentação de *Panoramix* – meta-*performance* de três horas que reúne o conjunto das *Peças Distinguidas* – na Tate Modern de Londres em 2003, no Museo Reina Sofia de Madrid e no Centre Pompidou de Paris, entre outros.

As suas peças, de formato curto – entre 7 e 30 minutos nas três séries ‘distinguidas’ – ou longo – de 4 a 8 horas em *Laughing Hole* – privilegiam o jogo e as associações incongruentes. Um uso inusitado das palavras, dos objectos, dos corpos, uma extrema sobriedade ou uma vibração de cores, fazem parte

deste trabalho conceptual. Nas obras de La Ribot, o corpo expõe-se, como em *40 Espontâneos*, como sujeito pensado e matéria viva.

Instalada em Genève desde 2004, ensinou na HEAD (Haute Ecole d’Art et de Design de Genève) e prossegue a sua pesquisa sobre diferentes suportes. Tendo dado à sua obra uma dimensão internacional, La Ribot abre o seu trabalho a outras formas de encontro artístico no seio das suas obras, como em *Gustavia*, espectáculo criado em 2008 em co-autoria com a coreógrafa francesa Mathilde Monnier (apresentado na Culturgest em Abril de 2010), ou numa peça em vídeo realizada com a bailarina Cristina Hoyos para *In\_ter\_va\_lo*, ciclo de arte contemporânea e flamenco.

Na peça *Llámame maricahi* (2009), prossegue, na primeira parte, uma pesquisa em vídeo que iniciou com *Travelling* (2003) e *Cuarto de Oro* (2008), em que, num único plano sequência, descreve uma experiência visual e uma percepção do espaço próximas da do bailarino e, na segunda parte, centra o trabalho no texto e na palavra.

Na sua última criação, *Walk the Chair* (2010), La Ribot reutiliza as “suas” cadeiras de madeira de dobrar usadas. *Walk the Chair* é apresentado como instalação na Hayward Gallery de Londres na exposição MOVE: CHOREOGRAPHING YOU.

# Saxophone Summit

Joe Lovano · David Liebman · Ravi Coltrane



**Jazz** Dom 14 de Novembro

Grande Auditório · 21h30 · Dur. 1h30 · M12

**Saxofone** Joe Lovano **Saxofone** David Liebman  
**Saxofone** Ravi Coltrane **Piano** Phil Markowitz  
**Baixo** Cecil McBee **Bateria** Billy Hart

Quando Michael Brecker, Dave Liebman e Joe Lovano – alegadamente os maiores saxofonistas de jazz do seu tempo – se juntaram pela primeira vez em meados da década de 1990 como Saxophone Summit, a sua missão era explorar os extremos limites do jazz, seguindo pelos caminhos que John Coltrane tinha aberto décadas antes. Quando Saxophone Summit gravou o seu álbum de estreia, *Gathering of Spirits*, em 2004, a crítica delirou.

Infelizmente, com a morte de Michael Brecker no início de 2007, um segundo álbum com estes três titãs não se pôde realizar. Mas persistindo num pensamento e num espírito experimentais que tanto Becker como Coltrane personificavam, Saxophone Summit reúne-se de novo no álbum de 2008, *Seraphic Light*, que continua a celebrar e a explorar as últimas obras de Coltrane. A Liebman e Lovano juntou-se o filho de John, Ravi

Coltrane, que mais do que preencheu o vazio criado pelo desaparecimento de Michael.

Sobre *Seraphic Light*, dedicado a Brecker, diz Liebman. “A ideia original era continuar a partir do ponto em que tínhamos ficado com *Gathering of Spirits*”. Referia-se à ênfase dada no álbum precedente a algumas das características do último período de Coltrane: solos simultâneos, renúncia a um tempo específico, melodias e harmonias que vão do diatonicismo à dissonância. “As composições de Coltrane que escolhemos para *Seraphic Light* reflectem estas direcções... Por outro lado, queríamos que cada membro do grupo tivesse uma voz composicional representada. De modo que, na essência, temos dois álbuns num”.

É um concerto, organizado em colaboração como Guimarães Jazz, absolutamente imperdível.

Os portadores de bilhete para o espectáculo têm acesso ao parque de estacionamento da Caixa Geral de Depósitos.

## Conselho de Administração

### Presidente

António Maldonado

### Gonelha

### Administradores

Miguel Lobo Antunes

Margarida Ferraz

### Assessores

#### Dança

Gil Mendo

#### Teatro

Francisco Frazão

#### Arte Contemporânea

Miguel Wandschneider

#### Serviço Educativo

Raquel Ribeiro dos Santos

Pietra Fraga

Diana Ramalho estagiária

#### Direcção de Produção

Margarida Mota

#### Produção e Secretariado

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso

de Lemos

Jorge Epifânio

#### Exposições

#### Coordenação de Produção

Mário Valente

#### Produção e Montagem

António Sequeira Lopes

#### Produção

Paula Tavares dos Santos

#### Montagem

Fernando Teixeira

#### Culturgest Porto

Susana Sameiro

## Comunicação

Filipe Folhadela Moreira

Ana Franco Gil estagiária

## Publicações

Marta Cardoso

Rosário Sousa Machado

## Actividades Comerciais

Patrícia Blázquez

Clara Troni

Catarina Carmona

## Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

Teresa Figueiredo

## Direcção Técnica

Paulo Prata Ramos

## Direcção de Cena e Luzes

Horácio Fernandes

## Assistente de direcção cenotécnica

José Manuel Rodrigues

## Audiovisuais

Américo Firmino

coordenador

Paulo Abrantes

chefe de áudio

Tiago Bernardo

## Iluminação de Cena

Fernando Ricardo chefe

Nuno Alves

## Maquinaria de Cena

José Luís Pereira chefe

Alcino Ferreira

## Técnico Auxiliar

Álvaro Coelho

## Frente de Casa

Rute Sousa

## Bilheteira

Manuela Fialho

Edgar Andrade

## Recepção

Sofia Fernandes

Ana Luísa Jacinto

## Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

## Colecção da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real

Inês Costa Dias

Maria Manuel Conceição

Edifício Sede da CGD

Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa, Piso 1

Tel: 21 790 51 55 · Fax: 21 848 39 03

culturgest@cgd.pt · www.culturgest.pt

---

**Culturgest, uma casa do mundo**

---