

---

DANÇA

5, 6 JUNHO '08

COISAS

MARAVILHOSAS

---

De Tiago Guedes

Integrado no Alkantara Festival 2008

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

*Culturgest*



QUI 5 · SEX 6 JUNHO 2008 · GRANDE AUDITÓRIO · 21H00 · DUR. 1H05 · M/12

Concepção e Direcção Artística Tiago Guedes

Dança Cecília Bengolea, Denis Robert, François Chaignaud, Inês Jacques, Marlene Freitas

Assistente de direcção artística Pietro Romani

Desenho de luz Caty Olive

Sonoplastia Sérgio Cruz

Cenário e Figurinos Carla Freire, Cypress Cook

Acompanhamento vocal Pedro Teixeira (Portugal), Lucy Grauman (Bruxelas), Inês Jacques

Direcção técnica Mafalda Oliveira

Coordenação de produção Dina Lopes

Assistente de Produção Andrea Sozzi

Difusão Marie Roche

Produção Materiais Diversos

Co-produção Culturgest, Lisboa, Portugal; Festival Vivat la danse! Théâtre Le Vivat, Armentières, França; ARCADÍ – Action Régionale pour la création artistique et la diffusion en Île-de-France, França; Théâtre de L’L, Bruxelas, Bélgica; Galeria ZDB, Lisboa, Portugal; Festival Alkantara, Lisboa, Portugal; O Espaço do Tempo, Montemor-O-Novo, Portugal

Agradecimentos Joris Lacoste, Florent Delval, Giovanni di Domenico, Pakyan Lau

Apoio RE.AL, Atelier RE.AL, Teatro Viriato, MAC Cosmetics

Projecto financiado pela DGARTES (Direcção Geral das Artes)/MC (Ministério da Cultura)

[www.tiagoguedes.com](http://www.tiagoguedes.com) · [www.materiaisdiversos.com](http://www.materiaisdiversos.com)

Estreia mundial 1 de Fevereiro 2008, Festival Vivat la danse! Théâtre Le Vivat, Armentières, França

Estreia Nacional, 5 de Junho 2008, Festival Alkantara

## Uma noite num restaurante vazio de Bruxelas

Tiago fala-me das suas dúvidas em relação ao título da sua última peça. Os programas das datas mais próximas já estão impressos mas ele chegou a um ponto diferente daquele que imaginava ao princípio. O título já não sustenta o espectáculo que está prestes a ser estreado. Ele reflecte em voz alta.

*Tudo tem que mudar* (o antigo título) ironicamente muda de nome.

Era no início uma questão pessoal, uma pergunta-afirmação que ele lançava a si mesmo e que o guiou durante todo o processo criativo mas, neste momento, continuar com este título, já se sabia que as perguntas e as críticas iriam mais ao encontro do título que da própria peça, ou não.

Desde *Um Solo* (2002), o seu personagem de adolescente lunar sai do seu quarto e confronta-se consigo próprio. Cada uma das suas peças é uma reacção à precedente.

A coreografia seca de *Trio* (2005) apoiava-se em *Um espectáculo com estreia*

*marcada* (2002) deslizando da periferia para o centro. Era o adeus aos objectos em substituição por uma escrita coreográfica mais apurada.

*Ópera* (2007) partiu da necessidade de utilizar pela primeira vez a música, do início ao fim de um espectáculo. Mas, quando desenrolamos o fio, esta premissa leva-nos para longe deste simples desejo. Agora a música faz parte integrante dos seus projectos, ficando *Ópera* como um objecto singular. Para *Tudo tem que mudar* [agora *Coisas Maravilhosas* (2008)] Tiago sonhava com um projecto que se construiria graças a esforços comuns. Uma matéria maleável, gelatina ou papel, distribuída sobre todo o palco e que através da pressão de numerosas mãos se elevaria ao céu (a questão do ritual latente em várias das suas peças ganharia aqui uma expressão “materializada”). Foi num outro momento, que surgiu a ideia de uma forma em constante evolução onde os parâmetros seriam redistribuídos em continuidade; as dinâmicas eram claras, logo ele pensava que eram peças possíveis; eram de facto metáforas dos seus desejos. Um projecto construído aos poucos, onde a “matéria” plástica e coreográfica guiaria a evolução laboriosa.

Antes os seus espectáculos escreviam-se como guiões, rigorosos e planificados, agora seriam esculturas provenientes da acção sobre uma matéria plástica. *Tudo tem que mudar* seria a necessidade de trabalhar de uma outra forma, com outras pessoas e outros métodos. Mas a forma ainda não era essa.

Faz já dois anos que enviei um pequeno vídeo de *Egyptian Reggae*, música mítica de Jonathan Richman,

que na altura teve o carácter de uma anedota, aquele género de *links* que enviamos nos momentos perdidos. Mas nesse pequeno vídeo Tiago viu uma porta de entrada para trabalhar sobre algo que ele andava à procura, material coreográfico em sítios inusitados. Rapidamente compreendi que este vídeo “saltitão” iria contaminar todo o processo de trabalho desta nova peça que estaria a nascer. Mesmo assim era-me difícil no momento ver outra coisa que não um pretexto para trabalhar. Tiago deixava-se ir espontaneamente com a cumplicidade entusiasmada dos seus intérpretes. O projecto de origem parecia agora longe, antes falava-se de matérias a esculpir, agora de palmeiras e de camelos a dançar. O foco parecia romper com a ideia de “bom gosto” e de ambiente sério. Nada de realmente claro para dizer a verdade mas uma vontade lúdica de romper com um discurso obrigatório e formatado (esse das expectativas quando os coreógrafos se tornam “sérios”) tentando agarrar a tangente da “ligeireza”.

Estranhamente, à medida que o trabalho se desenvolve, uma pirâmide lentamente erigida reaparece (o mar azul que se transforma em pirâmide em *Materiais Diversos* na nossa memória), a extensão do deserto também. As personagens, deuses egípcios de ficção científica, avançam pouco a pouco debaixo de um sol de deslumbramento, quase inquietante. Eles procuram o seu caminho juntos agarrando-se uns aos outros. Na realidade, a primeira intenção ainda lá está: trabalhar num subterrâneo, aparecendo pouco a pouco debaixo de uma areia imaginária. Apresentando-se

um alinhamento de quadros, ligados por uma narrativa afirmativa, a história que se nos apresenta é na realidade a de uma obra que se constrói.

Tiago, no início no palco como os outros intérpretes, toma a decisão de sair do palco, de se colocar à distância, para também ele semicerrar os olhos e compreender o que se está a passar. Pouco a pouco o seu papel é o de um vigia que observa o horizonte.

“Preciso de ver” diz ele constantemente nos ensaios. Esta forma que está a aparecer à sua frente é-lhe ainda desconhecida. Como os seus estranhos exploradores que dançam ao meio da cenografia cintilante, ele semicerra os olhos para ver melhor, melhor trabalhar os detalhes. Eles querem encontrar algo no vazio do palco...coisas maravilhosas.

Compreendi pouco a pouco que ele chegou finalmente a algo que tinha previsto, talvez sem o saber, talvez indirectamente escolhendo inúmeros desvios. É nesta paisagem desértica e pop, onde o olhar encontra dunas em movimento, que não sabemos bem onde estamos. Reconhecemos formas, que pensamos ser miragens, improváveis e longínquas: cabarés, Bèjart, Nijinsky, Cunningham, Herzog, discursos místicos dos anos 70...

À saída da estreia no Vivat (1 de Fevereiro 08, Armentières, França) ninguém parecia ter visto a mesma coisa. Ainda não sabemos onde se situa *Coisas Maravilhosas*, a que distância na paisagem da dança contemporânea. Tentemos ver juntos.

FLORENT DELVAL

---

## Walk like an egyptian...

Tiago Guedes à conversa com  
Tiago Bartolomeu Costa

---

Tiago Guedes (TG) – Tu viste a peça na estreia, em Fevereiro. Qual é a principal “sensação” que guardas?

Tiago Bartolomeu Costa (TBC) – A imagem que eu mais guardo, porque me pareceu absolutamente inesperada num espectáculo teu, é o momento em que eles estão “a dançar”...

TG – O momento do videoclip.

TBC – ... porque, precisamente, parece-me que nesse momento a peça quer, mais do que convidar a que as pessoas reflectam sobre o que se está a passar nessa altura, que reflectam sobre um *antes* e um *depois*, e que aquele momento seja uma espécie de espaço-tampão para um *antes* e um *depois* que nos permite criar uma relação entre aquilo que é a nossa expectativa, o nosso comportamento, e o modo como nós lidamos com ela.

TG – O que eu gosto nesse momento de que tu estás a falar, que eu também acho ser um momento chave para a compreensão do espectáculo, é que naqueles dois minutos, há uma espécie de “espectáculo à séria” porque é onde se encontra uma espécie de cânone de construção de espectáculo mais clássico.

Ou seja, simultaneidade de movimentos, luz, espectacularidade. É como se houvesse ali um excerto de um outro espectáculo que não aquele, mas que de facto informe o que acontece antes e o que acontece depois.

TBC – Sim. E é de tal forma fugaz que tu só te apercebes disso depois de ele passar. Aparece tão repentinamente, e vai-se embora ainda mais depressa, que te deixa com a sensação de “eu perdi aqui qualquer coisa”. É essa sensação de perda que deve ser transformada numa sensação de libertação das regras e do espantilho das expectativas. Porque não só rasga o *Coisas Maravilhosas* mas também todas as tuas outras peças. Não é o mesmo que, na *Matrioska*, o momento da “gritaria” atrás do pano, e não é o mesmo que a miúda a distribuir cigarros no intervalo da *Opera*. É outra coisa completamente diferente. É um momento que, estando absolutamente integrado no interior do espectáculo, vive acima de todas as outras coisas, de todos os outros espectáculos que já fizeste. Isso é de tal forma perturbador, porque de facto desloca o espectáculo do contexto de criação, do próprio discurso do criador e do olhar do espectador, que é ainda hoje muito difícil de o descrever porque é um difuso (à falta de melhor palavra). É uma coisa que *passou* assim...

TG – Mas não achas que isso será também porque na primeira parte, ou seja, antes desse momento – a parte chave do espectáculo –, a coisa é de tal forma rarefeita que tu ficas meio hipnotizado, embalado por aquele ambiente desértico e que esse momento é de tal forma oposto ao que viste antes... ele é preparado, ele vem sendo preparado

antes, mas não deixa de ser uma espécie de “fachada” ali no meio daquilo tudo.

TBC – Sim, mas não é uma conclusão. E se fosse uma conclusão então não tinha esta carga. Porque aquilo que vem a seguir não é menos rarefeito do que aquilo que vem antes.

TG – Eventualmente o que vem a seguir talvez tenha, falando num campo mais formal, um outro nível de energia e outro nível de potência coreográfica. Talvez se dissermos que a primeira parte é uma espécie de prólogo, onde há o coro, e depois temos esta “grande travessia pelo deserto” onde chega “isto” [o videoclip] e depois há uma “grande batalha” até chegarmos ao final.

TBC – Sim, mas é, ao contrário do que acontecia com o *Trio*, onde nos íamos apercebendo do modo como um movimento se transformava num outro, não enquanto assistíamos a essa transformação, mas quando o segundo movimento estava concretizado. Portanto, cada segundo movimento era uma hipótese, tese, conclusão, antítese e resultado. No *Trio* havia essa lógica construída. E daí se tão difícil, tão rígido e tão formal. Não me parece que seja o que acontece aqui. Esse momento não é um momento de conclusão. E não é um movimento para o qual caminham todos os movimentos anteriores. Aquilo é um rasgo, é um corte, e vem a seguir, não é uma sequência directa. Se aquele momento estivesse no início do espectáculo iria condicionar a leitura, e se viesse no fim era uma conclusão.

TG – E seria pena neste caso.

TBC – E seria pena, porque de repente irias “acordar as pessoas”...

TG – E dizer “ah afinal é isto”... e assim no meio...

TBC – Exacto. Porque isso é o que acontece no *Trio* quando eles se juntam todos, ou como era a ponte no *Um Espectáculo com Estreia Marcada*, onde percebemos que afinal era “isto” que se procurava. E não é isso que acontece aqui. Este não é um momento de conclusão, não é o momento de fecho de coisa nenhuma. Pelo contrário, em *Materiais Diversos* havia uma absoluta abstracção que depois sustentava os movimentos da segunda parte. Aqui tu não tens essa separação e por isso é que não parece existir uma diferença tão grande entre a rarefacção da primeira e da segunda partes, ou o *antes* e o *depois* do videoclip.

TG – Nos ensaios falávamos muito do filme *O Mundo*, de Zhang Ke Jia, onde aquelas intérpretes estão ali como se habitassem o espaço de uma maneira mas depois, a certa altura, têm que se pôr de um outro lado para depois voltarem a ser pessoas normais que trabalham num parque de diversões e que durante aquelas horas são “americanos” e incorporam nos seus corpos uma outra coisa. E eu quis trabalhar esse momento, esses dois minutos, como se de repente aqueles corpos, que nós já vimos naquele palco, se transformassem numa coisa em potência.

TBC – Como na *Ópera*? Tão falsos como o eram na *Ópera*?

TG – Sim, exacto, e nesse momento eles podiam, a partir daí, tornar-se numa outra coisa. Mas depois em vez de a decisão ser continuar essa outra coisa, voltarem novamente a estas personagens “outras”. Quando andava a ensaiar tinha a ideia de que ela tinha sido feita num outro tempo... Ou seja, trabalhar acerca desta ideia de um tempo antigo, um



tempo “outro”, ao nível do tempo físico e psicológico, porque estas “pessoas” têm um tempo muito próprio. Mas também, como se este espectáculo tivesse sido feito numa outra época. No entanto este espectáculo é feito hoje e é um espectáculo de dança contemporânea. Como é que tu sentes esta ideia de “tempo antigo”?

TBC – Depende daquilo que tu entenderes por “tempo antigo”. Se me disseres que um “tempo antigo” tem que ver com um rigor e formalismo raros encontrar hoje na maior parte da criação contemporânea, contaminada que está por uma ideia de facilidade, escapismo, humor como solução para todas as dúvidas, e uma incapacidade de compreender que há uma obrigação formal e uma necessidade de se ser muito atento a cada pormenor que se coloca no palco, se tu

me disseres que isso é o “tempo antigo”, então eu digo-te que isso é aquilo que deve ser a estrutura de qualquer espectáculo, independentemente de ser o *Lago dos Cisnes* ou *Coisas Maravilhosas*. Isso tem que estar na base. Se tu me disseres que é um tempo antigo falso, que tu estás a encenar, então eu digo-te que isso é algo que se vai esboçar, e que é muito pouco interessante. Porque uma coisa é nós acreditarmos que há uma falsidade que é ali construída, outra coisa é essa falsidade existir porque não conseguiram chegar ao ponto onde queriam. Eu quero acreditar que é a primeira hipótese.

TG – Sim, sim. Se calhar é uma ideia um bocado utópica, que me serviu para trabalhar enquanto eu estava a trabalhar a peça, mas esta ideia... de que podia estar a fazer esta peça, imagina, em 1920 ou 1930. Eu vejo-a como sendo muito

clássica ao nível da construção, ao ir buscar muitos elementos a este conceito: figurinos um pouco estandardizados no que é *old fashion*, luz, cenografia, som feito de propósito para a peça um bocado conectado com aquilo que poderia ser uma ópera sem música, uma ópera rarefeita, etc. Sendo que eu acho que continua a ser uma peça de dança contemporânea e pertinente nesse sentido... Como é que tu balanças essas coisas?

TBC – Eu pergunto-te se esses elementos todos não são uma consequência das condições nas quais tu trabalhas. E se não são uma necessidade, também, de as colocar num espectáculo, e de provocar e confrontar o teu discurso com esses elementos. Não é de facto verdade que os outros espectáculos não tenham figurinos construídos, ou não tenham música – se não feita para o espectáculo, então escolhida e que aparece num determinado momento. Não é de todo verdade que os outros espectáculos não tenham uma construção dramaturgicamente clássica, se assim lhe quiseres chamar. Volto então a esse momento musical, esse momento que indica precisamente, pelo facto de não ser uma conclusão, funcionar como um rasgo que nos permite compreender que o *antes* e *depois* na peça se sustentam numa mesma linha dramaturgicamente assegurada que os movimentos que estão a ser apresentados não são de todo nem movimentos retóricos nem abstractos, nem “contemporâneos” no pior sentido da palavra e para usar uma ideia oposta ao clássico. Ou seja, eu não consigo compreender a tua pergunta, se a tua pergunta estiver à procura de uma justificação para aquilo que só é formal e concretamente novo. Porque informal

e inconscientemente as coisas já lá estavam. O cenário já lá estava, os figurinos já lá estão, nos figurinos do *Trio*, por exemplo, esses conceitos já lá estão.

TG – Pois, têm o mesmo valor que os colares no *Coisas Maravilhosas*.

TBC – O que há aqui é um apuramento...

TG – Mas ao nível da estética também é muito diferente. Deixa-me dar-te um exemplo: em relação aos elementos técnicos, quando tu olhas para esta peça e para *Um Solo*, por exemplo, vês que são peças completamente opostas. Algumas pessoas que viram a peça, vieram ter comigo e disseram-me que acham que esta peça agarrava numa estética antiga, no sentido de ter estes cânones facilmente reconhecíveis – que algumas pessoas acham que são “cânones”, mas que a mim me agradam muito. A mim agrada-me muito pegar nestas coisas “antigas, trazê-las para hoje e trabalhar com elas como se fossem um outro elemento qualquer. Mas, para ti, o facto de esta peça ter esta estética específica influi na forma como a olhas ou não?

TBC – Eu acho que esta peça está mais dentro do “contexto” no qual nós estamos a viver hoje do que todas as outras. Quando tu falas de uma recuperação dos cânones, eu pergunto-te: o cânone não estava já no *Trio*? Esse diálogo entre o novo e o velho, entre o falso e o verdadeiro, entre o confortável e o desconfortável, entre aquilo que é o retórico e aquilo que é o linear não estava já na *Ópera*?

TG – Mesmo esta questão em relação à “História”, a um período histórico que é imaginário já existe na *Ópera*.

TBC – E está inclusive na *Matrioska*. O que é a *Matrioska* se não a tradução de

uma narrativa para um contexto acessível, porque maioritariamente para um público infantil? Eu saí do espectáculo a pensar “afinal eu não esperava outra coisa”... e nesta sensação há uma satisfação tão grande...

TG – Mas, se eu bem me lembro, tu saístes do espectáculo assim um bocado surpreso...

TBC – Sim, porque não sabia como reagir. Mas, passado este tempo todo, apercebo-me que essa reacção de absoluta surpresa foi “afinal... isto...”.

TG – Porque achas que em certa medida as peças antes do *Coisas Maravilhosas* – isto sou eu a pensar um bocadinho sobre o assunto –, eram seguidoras de outras, ou que andavam mais atrás deste ou daquele género, e agora há um olhar mais distante por eu estar de fora?

TBC – Porque tu estás de fora precisamente. Porque tu és obrigado a relacionar-te com coisas que não controlas. O facto de não controlares tudo, de nem tudo depender de ti, obriga-te a pensar de uma outra forma que não é uma continuação... é uma evolução.

TG – Não é uma continuação como o era em *Um Solo* e *Materiais Diversos*?

TBC – Não é. Até porque era evidente que as peças iam buscar coisas umas às outras. E esta reconhece o seu passado e começa outra vez. Era algo que eu achava que definia o *Trio*, mas que ainda não era bem, e é esta. E provavelmente isso só acontece porque tu não estás na peça.

TG – É verdade. Eu estive dois meses dentro da peça e sentia que estava muito aprisionada a mim. Só nas três últimas semanas, quando saí, é que a comecei a perceber um bocadinho melhor e a

ver por onde é que ela podia explodir. Enquanto lá estive, senti-me muito aprisionado. Porque é um bocadinho diferente seres tu e outra pessoa, ou ser um solo ou ser um dueto, do que estares tu no meio de um grupo de pessoas, no meio de um conjunto de personalidades.

TBC – É o facto de tu estares de fora, que nos permite olhar para aqueles intérpretes e não ver senão uma unidade. Mesmo todos eles sendo criadores e muito diferentes no seu estar. Porque se tu estivesses dentro da peça nós íamos olhar para eles como corpos individuais. Mas aqui, sim, entendemo-los como corpos individuais mas gravitando sobre uma unidade.

TG – Isso é uma das ideias que me agrada muito. Eles são todos muito diferentes, mas no entanto estão sempre os cinco a fazer a mesma coisa e sempre expostos – não há aqui um dueto, ali um quarteto...

TBC – Eu concordo contigo quando falas de um regresso ao “antigo” quando há um corpo de baile coerente ainda que as personagens sejam muito diferentes. É uma peça que, construída sobre um corpo de baile sem solistas, emerge do confronto entre estes cinco indivíduos que são de facto muito diferentes (também não podia ser de outra forma), e que só se funcionam, se articulam e formam um conjunto coerente porque tu não estás lá dentro.

TG – Também é uma das coisas que me agrada bastante: como é que tu podes fazer uma peça que se quer de facto de grupo? Por isso escolhemos aquela primeira imagem do coro, que é uma forma de unificar as pessoas: fazer as mesmas coisas. Sendo que, por exemplo

no *Trio*, havia um esforço de trabalho para mantermos a nossa individualidade, mas nós éramos muito iguais na maneira como a matéria era abordada... E aqui, a matéria que se aborda em cada cena é sempre a mesma para cada um deles, mas cada um aborda-a através dos seus corpos e à sua maneira. Como se fosse este “esquema de guião” a coisa unificadora.

TBC – E então eu pergunto-te: onde é que estão os elementos concretos?

TG – Esses elementos concretos eu não preciso nem desejo que o público os consiga identificar. Esses elementos eu ainda os tenho – a travessia, a guerra, o deserto –, porque foi a forma como eu organizei a peça dramaturgicamente. São cenas específicas que eu ainda tenho na minha cabeça. Não sei se tu as viste lá: a travessia, a guerra...

TBC – Sim, eu posso entender que elas estão lá, mas não são isso. Aquilo pode apontar-me para isso, mas eu não fecho a minha leitura naquelas sequências. Eu percebo que elas sejam nomeações técnicas para a construção do espectáculo.

TG – Sim, por isso é que elas também não são denominadas dentro do espectáculo, não há nenhuma legenda a dizer “travessia do deserto”.

TBC – E por isso é que existe uma coerência no espectáculo. Mas eu tenho alguma dificuldade em identificar assim taxativamente “isto é o deserto”, “isto é a guerra”.

TG – Mas tu vês o *Coisas Maravilhosas* como uma peça mais abstracta ou mais narrativa?

TBC – Eu acredito na narração independentemente da abstracção, não separo uma coisa da outra. Eu acredito que nos estão a contar uma história sempre – tem

sempre um princípio, um meio e um fim, mesmo que seja sempre igual. Poderá ser uma narrativa em aberto, poderá ser uma abstracção mais ou menos concreta. O que eu vejo é uma menor preocupação em levar a uma conclusão e, por isso, é que aquele momento musical está no meio do espectáculo, ao contrário do que acontecia nas outras peças. Nesta peça a narrativa está lá dentro, mas não quer levar a lado nenhum: é uma espécie de miragem, como as ondas de calor no deserto.

TG – E achas que é nestas miragens que se vêem *Coisas Maravilhosas* [risos]?

TBC – Eu acho que as “coisas maravilhosas” são as surpresas que a peça nos apresenta a cada esquina. Onde tu colocas à disponibilidade de quem vê as várias leituras possíveis, superficiais ou mais aprofundadas, mas, independentemente de qual seja o caminho que a pessoa escolha, no final não vai haver nenhuma “confirmação”, nenhuma “certeza” de uma “leitura” correcta. Esta peça é uma espécie de corrente de um rio que segue, uma onda de calor que está ali...

TG – Nós trabalhamos também um bocadinho acerca desta ideia de deslumbramento acerca do nada. E na peça há uma parte, a que nós chamamos “travessia do deserto”, em que de repente eles vêem coisas, e que se deslumbram com aquelas coisas, que são “nada”...

TBC – Esse deslumbramento com o “nada” só pode acontecer nos espectáculos contemporâneos que reconhecem a importância, por exemplo, de um corpo de baile de trinta bailarinos do *Lagos dos Cisnes* estar vinte minutos sem “fazer nada”. Aí sim há essa ponte com o “antigo”. Se os espectáculos forem

capazes de compreender esta ligação, se reconhecerem a dívida que têm para com o legado coreográfico tradicional e instituído... porque o deslumbramento pelo nada pode ser, como tão bem nos ensina o Jérôme Bel, estar parado durante uma hora.

TG – E a peça chama-se *Coisas Maravilhosas* por isto, como se de repente aquelas pessoas vissem “coisas maravilhosas”. Mas que se calhar é fora dali, é num outro espaço, e todo aquele espaço de falsidade onde estás a criar o que quer que seja que te faça ver “coisas maravilhosas” que nem sequer existem.

TBC – O que me agrada muito na peça, e que é também, para mim, um elemento novo, e tem que ver com algo que já sentia mas se acentuou ao rever os solos [Negócio/ZDB, Lisboa, Março 2008]: as peças funcionavam muito como uma tentativa de se integrarem dentro do quotidiano. Ou seja, tu escolhes ir ver um espectáculo e aquele espectáculo faz parte do teu dia-a-dia, tu entras e saís... Este espectáculo não. Põe-te num outro sítio, num outro espaço, necessariamente.

TG – É como se de repente tu nesta hora fosses transportado para um outro lugar.

TBC – Para uma outra realidade, para um espaço vazio. Como não era vazio o espaço do *Trio*, exactamente porque o espaço criado pela estrutura dramática do *Trio* resultava numa acumulação.

TG – Eu gosto muito dessa ideia.

E é por isso que às vezes eu insisto um bocadinho na ideia de um outro tempo, de um tempo antigo, de me reportar a outra época. Para mim é importante perceber que és transportado para um outro sítio, para um outro espaço, que é uma coisa

muito “clássica” – quando tu vais à ópera por exemplo –, é esta ideia de os espectáculos serem em cena a realidade. Mas aqui é antes uma tentativa de jogar com a ideia de que este é um espectáculo que retoma esta coisa de durante esta hora sermos transportados para um outro lado. É por isso que às vezes tenho a sensação de que é um espectáculo que dialoga mais com um tipo de espectáculo “tradicional” que faz transportar o público.

TBC – Aí eu concordo contigo. Tal como acontecia com o *Tempo 76* da Mathilde Monnier, tu entras dentro de um túnel, e estás ali, e de repente o túnel fechou e tu já não estás dentro do túnel, e o túnel foste tu que criaste. Enquanto que no *Trio* tu entravas dentro da peça e a peça queria dialogar contigo, queria que entrasses lá dentro e ficasses lá dentro, e tu saias e a peça estava ainda dentro de ti. Esta é um corte do princípio ao fim.

TG – E para terminar, o que são para ti aquelas formas piramidais a subirem no final.

TBC – Há elementos cénicos que são profundamente falsos e que tem que lá estar. As pirâmides são um elemento cénico que tem que estar ali, e que me parece, ao contrário da aranha na *Ópera*, da sombra na *Matrioska* e da música no *Trio*, que aqui não são elementos que sublinhem ou que reforcem. São elementos profundamente falsos: porque num espectáculo como este há pirâmides que se levantam.

Tiago Bartolomeu Costa é crítico de artes performativas e director da revista *Obscena*. Assitiu à estreia da peça em Armentières, como enviado do jornal *Público*, a convite da Materiais Diversos.

**TIAGO GUEDES** estudou música durante dez anos, antes de fazer a sua licenciatura em Dança na Escola Superior da Dança de Lisboa. A sua formação foi complementada em *workshops* de dança contemporânea e de teatro.

Como intérprete, trabalhou com vários criadores, tais como Miguel Pereira, Aldara Bizarro, Francisco Camacho, João Fiadeiro, André Murraças e Alice Chauchat.

Como coreógrafo desenvolve o seu trabalho desde 2001, destacando entre outros os seguintes trabalhos: *Um Solo* (Junho de 2002, Galeria ZDB, Festival Danças na Cidade, Lisboa), que recebeu o Prémio do Público no âmbito do programa Encontros Imediatos do Festival Danças na Cidade, Lisboa, e ganhou o concurso Jovens Criadores da Bienal dos Jovens Criadores da Europa e do Mediterrâneo; *Materiais Diversos* (Setembro de 2003, sala estúdio do Teatro Nacional D. Maria II), este espectáculo ganhou novamente o concurso Jovens Criadores do Clube Português de Artes e Ideias na área da Dança; *Trio* (Abril de 2005, Théâtre le Vivat, Armentières, França/Grande Auditório da Culturgest, Lisboa); *Matrioska* (Janeiro de 2007, Théâtre Le Vivat, Armentières, França); *Ópera* (Julho de 2007, Negócio - ZDB, Lisboa, Portugal); *Coisas Maravilhosas* (Fevereiro de 2008, Festival Vivat la Danse! Théâtre Le Vivat, Armentières, França).

O seu trabalho tem sido apresentado em vários Festivais e Teatros em Portugal, Espanha, França, Alemanha, Itália, Grécia, Eslovénia, Bélgica, Suíça, Brasil, Áustria, Holanda, Reino Unido e Hungria.

Colaborou com a RE.AL de 2003 a 2007 onde foi coreógrafo associado.

Recentemente criou *Materiais Diversos*, uma associação cultural que tem como objectivo principal a produção e difusão de objectos artísticos e na qual assume a direcção artística.

Tiago Guedes é coreógrafo residente do Théâtre Le Vivat, em Armentières, França no triénio 2006-2008 e na Galeria ZDB, em Lisboa.

**CATY OLIVE** é formada na École Supérieure des Arts Décoratifs de Paris, cria cenografias de luz.

Divide as suas actividades entre projectos de arquitectura, exposições, instalações plásticas e espectáculos coreográficos. As pesquisas sobre movimentos de difusão e de vibração da luz interessam-lhe particularmente.

Desde 1993, colabora ou tem colaborado como criadora de luz/cenografia de projectos coreográficos da cena contemporânea com Marco Berrettini, Christophe Haleb, Martine Pisani, Myriam Gourfnik, Emmanuelle Huynh, Claudia Triozzi, Vera Mantero, Tiago Guedes, David Wampach, Donata D'Urso, destacando-se a sua colaboração com Christian Rizzo.

**CÉCILIA BENGOLEA** nasceu na Argentina e estudou na Universidade de História de Arte de Buenos Aires 1998-2001. Desde essa altura, tem trabalhado na Europa como bailarina, escritora, coreógrafa e cantora.

Em 2004 é convidada por Mathilde Monnier para o projecto Ex.er.c.e formation, no Centre Chorégraphique de Montpellier. Cecilia Bengolea trabalhou

com João Fiadeiro, Claudia Triozzi, Edouard Leve, Marc Tompkins, Yves-Nöel Genod, entre outros. Desde 2004 colabora com Joris Lacoste, Frederic Gies e François Chaignaud em vários projectos. Está ligada aos projectos de Alain Buffard (2008) e de Alice Chauchat (2009).

**DENIS ROBERT** nasceu em 1975 em França. Vive, estuda e tem os primeiros contactos com teatro e dança em Poitiers, entre profissionais, companhias e o conservatório nacional da região na área da dança contemporânea. Depois de ter estudado em PARTS, em Bruxelas, entre 1998-2000, tem trabalhado com Thierry Smits, Pascale Boone, Dominique Duszynski, Félicette Chazerand, Alain Buffard, Maria Clara Villa Lobos. Colabora também, enquanto *performer* com David Hernandez, Eric Eggerick, Lucius Romeo Fromm, Sébastien Martel, Annie Vigie e Frank Apertet.

**FRANÇOIS CHAIGNAUD** nasceu em 1983, trabalha e vive em Paris, França. Começou a estudar Dança com 7 anos no Conservatoire National de Région em Rennes. Continuou os seus estudos no Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (CNSM) em Paris, que terminou em 2002 com menções honrosas.

Desde 2003 trabalha como intérprete com vários coreógrafos como Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Gilles Jobin, Aydin Teker, Mille Plateaux Associés, Tiago Guedes, Alice Chauchat, Frédéric Gies, Alain Buffard...

Desde 2004 que apresenta as suas próprias criações em vários espaços

como Fondation Cartier Pour l'Art Contemporain, La Ménagerie de Verre, La Générale, Galerie Yukiko Kawase, Slick Art Fair.

Colaborou com Cecilia Bengolea no projecto PAQUERETTE, apresentado em Março no Le Quartz em Brest, em Março de 2008 (Festival Les Antipodes).

**INÊS JACQUES** nasceu em Lisboa em 1975. Começa a estudar Dança e Música em 1995 entre Portugal e a Holanda com uma Bolsa do Ministério da Educação. Licenciada em Dança, na vertente de Interpretação, pela Escola Superior de Dança, frequentou também o 4.º ano do Hot Club de Portugal em jazz (voz). Frequentou vários *workshops* dos quais destaca os de composição e improvisação com Vera Mantero, João Fiadeiro, Meg Stuart, Paulo Ribeiro, Francisco Camacho, Filipa Francisco, Olga Roriz, Ixkizit Cie., Emmanuelle Huynh. Trabalha regularmente como intérprete com Tiago Guedes. É também criadora das peças *Falling Up*, espectáculo de música e dança a convite do Teatro Camões em 2007, *Renée Adorée* em 2006, co-produzido pelo Festival Alcantara/Teatro Maria Matos e *Good Girls* em 2004, todos com música ao vivo. Em 2006 cria com Eduardo Ráon o projecto *ela-não-é-francesa-ele-não-é-espanhol*, que desenvolve projectos alternativos. Colabora ocasionalmente com artistas visuais ou músicos como Catarina Campino, Ana Pérez Quiroga, com a companhia Inestética, Peter Moreira ou I-Wolf (Sofa Surfers - Áustria). O seu trabalho tem sido apresentados em vários países entre eles Portugal, França, Eslovénia e Moçambique. Em 2005 criou a ZUT!, estrutura de produção.

**MARLENE FREITAS** (1979) É natural de Cabo Verde. Estudou Dança na Escola Superior de Dança de Lisboa (1998/2002), (2002/ 2004) na PARTS (Performing Arts Research and Training Studios), dirigida por Anne Theresa De Keersmaeker, (2005) e participou no curso de coreografia da Fundação Calouste Gulbenkian (programa Criatividade e Criação Artística). Trabalhou com os seguintes coreógrafos: Emmanuelle Huynh, Loïc Touzé, Tânia Carvalho, Francisco Camacho, Jean-Paul Buchieri, Ludger Lammers, António Tavares, Conceição Nunes. Criou as peças *A Improbabilidade da certeza* (2006), *Larvar* (2006), *Primeira impressão* (2005), *Notes of a Kaspar* (2004) e, em colaboração com Daiane Lopez, *Dias Gordos* (2004).

**SÉRGIO CRUZ** nasceu em Portugal em 1977. Estudou em Portugal, Holanda e Inglaterra, onde vive e trabalha como artista/realizador, *designer* de som, operador de câmara e editor de vídeo. Trabalha regularmente como sonoplasta para vários coreógrafos portugueses, tais como Miguel Pereira, Tiago Guedes, Joclécio Azevedo e Victor Hugo Pontes. Desde 2004 que tem vindo a trabalhar com filme e vídeo para galerias, televisão e festivais de Cinema e de Vídeo no circuito nacional e internacional. Em 2006 ganhou o concurso Jovens Criadores na área de vídeo, em 2007 o prémio The Red Mansion Art Prize e em 2008 o prémio Novo Talento FNAC, no festival Indielisboa.

## MATERIAIS DIVERSOS

Estrutura de produção e difusão de artes performativas contemporâneas.

*Materiais Diversos* é o título do solo que Tiago Guedes criou em 2003 e que deu visibilidade nacional e internacional ao seu trabalho tendo sido apresentado em diferentes festivais e teatros em Portugal, Espanha, França, Alemanha, Itália, Grécia, Eslovénia, Bélgica, Suíça, Áustria, Holanda, Reino Unido, Hungria e Brasil.

No início de 2007 a estrutura Poppi Grup (existente desde 2003) convida o coreógrafo para dirigir essa mesma estrutura dando-lhe um novo fôlego e um novo projecto. Esta estrutura produzia essencialmente projectos de Teatro (os projectos do encenador Martim Pedroso). Tiago Guedes aceitou o desafio visto que o convite coincidia com a sua saída da estrutura RE.AL (que produziu o seu trabalho de 2003 a 2007).

Mudando o nome de Poppi Grup para Materiais Diversos, esta “nova” estrutura assimila o seu passado, continuando a produzir o trabalho do encenador Martim Pedroso e volta-se para o futuro, abarcando todo o trabalho de Tiago Guedes nas suas diferentes vertentes: produção, difusão e formação.

A seu tempo, e porque acreditamos que o contacto com outros artistas conta-mina de forma positiva o nosso próprio trabalho, queremos produzir outros materiais (artistas), diversos, proporcionando assim condições para que estes possam desenvolver os seus projectos com uma base de produção e enquadramento adequadas.

## PRÓXIMO ESPECTÁCULO

JAZZ SEG 9 JUNHO

Fotografia: Scott Friedlander



# Twines of Colesion Michaël Attias Quintet

CICLO ISTO É JAZZ? Comissário: Pedro Costa

Grande Auditório · 21h30 · Duração 1h15 · M/12

Um quinteto de músicos da cena do jazz contemporâneo de Nova Iorque (embora Attias tenha nascido em Israel, passado a infância em Paris e a adolescência no Midwestern americano e Takeishi tenha origem japonesa). Músicos muito experientes, tocaram, cada um deles, com grandes nomes do jazz como, entre muitíssimos outros, Charlie Haden, Andrew Hill, Anthony Braxton, Paul Motian, Kenny Wheeler, Dave Liebman, Paul Bley, Eddie Gomez, Dave Douglas, Ray Barretto.

Juntos, têm construído vários projectos, desenvolvendo ao longo dos anos uma poderosa e original abordagem do ritmo, da cor, da linha, do som.

O projecto *Twines of Colesion* nasceu do desejo de Attias de conjugar as contribuições dos cinco artistas numa exploração colectiva das mutações proporcionadas pela improvisação. Descrito por Michaël Attias como um “trio expandido”, *Twines of Colesion* combina a elasticidade *free* e o *swing* de uma pequena unidade, com o fôlego composicional e o som cheio dos sextetos ou septetos liderados por Attias. Todos os músicos contribuem, em pé de igualdade, para o resultado do conjunto, para o fluir dos acontecimentos e das suas mais inesperadas transformações.

*Twines of Colesion* é um exemplo notável do jazz que se faz no século XXI.

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

# CULTURGEST, UMA CASA DO MUNDO

## CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

### PRESIDENTE

António Maldonado Gonelha

### VICE-PRESIDENTE

Miguel Lobo Antunes

### ADMINISTRADORA

Margarida Ferraz

## ASSESSORES

### DANÇA

Gil Mendo

### TEATRO

Francisco Frazão

### ARTE CONTEMPORÂNEA

Miguel Wandschneider

### SERVIÇO EDUCATIVO

Raquel Ribeiro dos Santos

João Cardoso ESTAGIÁRIO

## DIRECÇÃO DE PRODUÇÃO

Margarida Mota

## PRODUÇÃO E SECRETARIADO

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso de Lemos

Jorge Epifânio

Judite Jóia

## 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

Afonso Cabral ESTAGIÁRIO

## PUBLICAÇÕES

Marta Cardoso

Rosário Sousa Machado

## ACTIVIDADES COMERCIAIS

Catarina Carmona

## SERVIÇOS ADMINISTRATIVOS E FINANCEIROS

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

## DIRECÇÃO TÉCNICA

Eugénio Sena

## DIRECÇÃO DE CENA E LUZES

Horácio Fernandes

## ASSISTENTE DE DIRECÇÃO CENOTÉCNICA

José Manuel Rodrigues

## AUDIOVISUAIS

Américo Firmino CHEFE DE IMAGEM

Paulo Abrantes CHEFE DE AUDIO

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 Moraes Bastos

## BILHETEIRA

Manuela Fialho

Edgar Andrade

Paula Pires Tavares

## RECEPÇÃO

Teresa Figueiredo

Sofia Fernandes

## AUXILIAR ADMINISTRATIVO

Nuno Cunha

## COLECÇÃO DE ARTE DA CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

María Jesús Ávila

Valter Manhoso

Maria del Sol Aragón ESTAGIÁRIA

Edifício Sede da CGD

Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa

Tel 21 790 51 55 · Fax 21 848 39 03

culturgest@cgd.pt · www.culturgest.pt

MAT  
ERIS  
AIS

DIV  
ER  
SOS

