



# **A Libertação do Intérprete**

Uma reflexão a partir do estágio realizado na  
*GöteborgsOperans Danskompani*

**Roberto J. Seller Durán**

Orientadora  
Professora Doutora Madalena Xavier

Relatório Final de Estágio apresentado à Escola Superior de Dança de Lisboa, com vista à  
obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais  
Na Especialidade em Interpretação.

Junho de 2024



# A Libertação do Intérprete

Uma reflexão a partir do estágio realizado na  
*GöteborgsOperans Danskompani*

**Roberto J. Seller Durán**

Orientadora  
Professora Doutora Madalena Xavier

Relatório Final de Estágio apresentado à Escola Superior de Dança de Lisboa, com vista à  
obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais  
Na Especialidade em Interpretação

Junho de 2024





Para o meu *mestre* Juan,  
e para Paco e Bessie

## Agradecimentos

Não tenho palavras para expressar o afortunado que sou de poder, finalmente, apresentar publicamente este trabalho - o meu primeiro relatório de estágio curricular. Imensas horas de estudo foram investidas para conseguir que florescesse todas as minhas concepções, assim como, a essência de todo o trabalho prático e artístico, ao qual há mais de dez anos, desenvolvo, estudo, estrutura, enriqueço e acarinho. Como artista dou imenso valor ao estudo, a atualizarmo-nos e procurarmos sempre evoluir, e este é um dos motivos pelo qual estou imensamente grato que me tenham dado esta oportunidade muito importante para mim.

Deste modo, quero agradecer, em primeiro lugar, ao Instituto Politécnico de Lisboa, assim como, a Escola Superior de Dança, por me proporcionarem a possibilidade de poder embarcar numa viagem tão complexa, através deste mestrado, como é a que se desenvolve dentro desta área artística, especialmente a do papel de um bailarino e intérprete na dança contemporânea, e agradecer a sua publicação.

É uma grande honra poder contribuir, com este trabalho, para uma perspetiva de continuidade no desenvolvimento desta arte, ajudando a que essas portas, uma vez abertas por aqueles que têm lutado imenso pelo reconhecimento e significância cultural desta arte, continuem dessa forma, oferecendo oportunidades a outros artistas, que por vezes aparecem das sombras, para que tenham a coragem de querer também contribuir com a sua experiência a esta arte que, de inumeráveis formas, penetra imensas mentes e corações.

Por um lado, confessar que, anterior a distinção do começo deste furacão de categoria cinco, não estava completamente seguro do que podia esperar ao longo do percurso desta viagem, nem propriamente o resultado que este poderia ocasionar. Por esta razão, devo o meu mais sincero agradecimento à minha Orientadora Professora Doutora Madalena Xavier, pela perseverança e disponibilidade em ajudar-me a levar a bom porto este trabalho, assim como, pela abertura em compreender-me e empatizar com as minhas ideias, por vezes, extravagantes.

Agradecer à *GöteborgsOperans Danskompani*, pelo seu sincero e agraciado acolhimento, permitindo que como estagiário também chegasse a fazer parte da sua família artística.

Aos *mestres* que desenvolveram as aulas técnicas da companhia Pedro Gocha Gomes, Robert Hewitt, Pascale Mosselmans, Arina Trostyanetskaya e Gaetano Badalamenti, agradecer pela partilha de conhecimentos e pelas atenções disponibilizadas a todos os bailarinos.

Quero agradecer especialmente a disponibilidade e simpatia do Diretor de Ensaios Ján Špoták, supervisor do meu estágio, foi sempre uma referência de suma importância, permitindo

que chegasse a disfrutar do mesmo na sua totalidade, através do seu caráter atencioso e palavras de apoio.

Também dirijo uma especial menção de gratidão, pela disponibilidade e confiança demonstrada, a Arika Yamada, Duncan C Schultz, Fan Luo, Frida Dam Seidel, Lee Yuan Tu, Riley O'Flynn, Ján Špoták, Pascale Mosselmans, Johan Inger e Katarina Karlsson, cujos contributos como entrevistados foram imprescindíveis para a evolução deste trabalho. Foi verdadeiramente uma enorme honra e prazer poder apresentar um resultado, que foi fruto das colaborações e entusiasmos artísticos.

Pelo apoio e amor incondicional agradeço, ainda, à minha família e amigos que com grande ilusão confiaram que realmente podia levar este projeto avante. Especialmente a minha queridíssima amiga Birte Lundwall<sup>1</sup>, pelos conselhos e palavras de entusiasmo e confiança que sempre me tem expressado ao longo dos anos.

À Helena Menezes e à Silvia Teles Mendonça, lhes envio um fortíssimo abraço. Ficarei eternamente grato pela sua atenciosa ajuda e por compreender o meu esforço por me expressar na língua portuguesa.

Posso proferir que alcançar a finalização deste trabalho foi uma grande conquista, considerando a minha idade, durante a sua evolução também foi um grande desafio de reflexão interior como artista, mas acima de tudo, como bailarino e como intérprete. Por essa razão, o meu maior agradecimento é dirigido ao meu *mestre* e marido Juan Maria Seller, um indomável inato e uma referência para todos os que o conhecem e que tenham confiado nos seus grandes ensinamentos e sapiência. Além de ter também o privilégio de sempre receber o seu apoio incondicional, o seu enorme carinho como pessoa e como Artista.

É com um enorme gosto, que dedico este trabalho, às três maiores referências da minha vida: Juan, Paco (que em paz descanse) e Bessi. Através da vossa sabedoria no “saber viver e estar”, com perseverança e exigência, através da partilha das vossas experiências, estimularam e ajudaram a construir a pessoa que sou hoje. Obrigado!

---

<sup>1</sup> Mestre de Bailado da GöteborgsOperans Danskompani (2002 – 2005) e Primeira Bailarina do Ballet Gulbenkian  
Roberto J Seller | Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais | 2024

*“No hay nada tan horrible como un gesto sin significado. (...) El gesto es el agente directo del corazón. Es la manifestación propia del sentimiento, es el revelador del pensamiento, es el comentarista de la palabra. Es la expresión elíptica del lenguaje hablado. En una palabra, el gesto es el espíritu, del cual la palabra no es más que la letra”.*

François Delsarte (Baril, 1987, p. 368)

## Resumo

Toda a pessoa com vontade de fazer uma formação em qualquer arte, disponibiliza o seu próprio corpo, de forma natural e espontânea, para desenvolver a capacidade de se tornar sensível. Assim como, um bailarino pode conseguir desenvolver a deslumbrante arte da dança, a consequência da insaciável disciplina de disponibilizar-se ao estudo detalhado do seu corpo, para o utilizar como uma eficiente ferramenta de comunicação entre o espectador e o próprio artista, permitindo-lhe evoluir para um estado de completa expressividade e interpretação.

Este relatório pretende evidenciar, moldar e refletir, por meio das próprias experiências vivenciadas e os momentos testemunhados, o trabalho desenvolvido em contexto de estágio curricular na *GöteborgsOperans Danskompani*, que decorreu entre Fevereiro e Abril de 2023, inserido no plano de estudos do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais da Escola Superior de Dança de Lisboa.

Por meio do presente estudo pretende-se analisar a transformação física, social, intelectual e artística dos bailarinos numa companhia de repertório de dança contemporânea e como estes se desdobram na sua estrutura. Esse corpo naturalmente singular, durante as intensas horas de trabalho com os diferentes coreógrafos convidados e num espaço de tempo limitado, desenvolve uma das suas tarefas mais complexas: conhecer-se por meio de um constante estudo particular, pormenorizado e profundo, disponibilizando, em consequência, nos diferentes processos criativos, a sua capacidade máxima de execução e interpretação dançada.

A necessidade de sentir empatia com o estilo de movimento do(s) coreógrafo(s) desafia os próprios bailarinos a que desejem encontrar as melhores ferramentas, por meio duma profunda reflexão, que lhe permitam trabalhar para identificar o seu ser mais genuíno e autêntico durante o desenvolvimento da obra artística em questão. Estimulando, assim, querer conseguir transformar a matriz dessa 'radiografia', que se encontra sempre numa constante evolução, num ente singular e único.

Os bailarinos florescem através dos constantes estímulos artísticos que surgem durante o próprio processo de criação, sempre que os mesmos conseguem estar completamente disponíveis, permitindo-lhes alcançar a sua máxima transformação artística. Mas, argumenta-se que para compreender se verdadeiramente o bailarino, nos momentos anteriores a apresentação pública da obra artística, consegue alcançar um estado honesto de libertação do próprio processo de criação previamente vivenciado, de forma natural ou forçada, ou se o bailarino simplesmente mantém-se sempre num estado de dependência com a própria obra artística, sem qualquer necessidade de manifestação.

**Palavras-chave:** bailarino, interpretação, processos criativos, consciência, libertação

## Abstract

Anyone willing to undergo training in any art makes their own body available, naturally and spontaneously, to develop the ability to become sensitive. Just as, a dancer can manage to develop the dazzling art of dance, in consequence of the insatiable discipline of allowing themselves to become available for a detailed study of their body. Using it as an efficient communication tool between the spectator and the artist himself, allowing him to evolve into a state of complete expressiveness and interpretation.

This report aims to highlight, shape and reflect, through one's own experiences and witnessed moments, the work developed in the context of a curricular internship at *GöteborgsOperans Danskompani*, which took place between February and April 2023, inserted in the study plan of the Master's in Creation Choreography and Professional Practices at the Superior School of Dance in Lisbon (Escola Superior de Danza de Lisboa).

Throughout this study, it's intended to analyze the physical, social, intellectual and artistic transformation of dancers in a contemporary dance repertoire company and how these unfold in its structure. This naturally singular body, during the intense hours of work with the different guest choreographers and in a limited space of time, develops one of its most complex tasks: getting to know itself through a constant individual, detailed and in-depth study. Thus, allowing to become available, in the different creative processes, its maximum capacity of danced interpretation and execution.

The need to feel empathy with the movement style of the choreographer(s) challenges the dancers themselves to find the best tools, through deep reflection, that allow them to work to identify their most genuine and authentic being during the development of the artistic work. Thus, encouraging the desire to transform the matrix of that 'radiography', which is always in constant evolution, into a singular and unique entity.

Dancers flourish through the constant artistic stimulations that arise during the creation process itself, whenever they are able to be completely available, allowing them to achieve their maximum artistic transformation. However, it is argued that to truly understand whether the dancer, in the moments prior to the public presentation of the artistic work, manages to achieve an honest state of liberation from the creation process previously experienced, naturally or forcedly, or whether the dancer simply maintains himself always in a state of dependence on the artistic work itself, without any need for manifestation.

**Keywords:** dancer, interpretation, creative processes, consciousness, liberty

## **Notas Introdutórias**

1. Este documento foi redigido com a utilização do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, que entrou em vigor em janeiro de 2012.
2. Neste trabalho de projeto, foram utilizadas as normas para realização de citações e referências segundo o estilo científico da APA – American Psychological Association – 7ª edição.
3. Como forma de garantir o rigor e fidelidade das citações utilizadas ao longo deste relatório, optou-se por manter a língua original das fontes consultadas não recorrendo à sua tradução.
4. No corpo central do relatório, optou-se por empregar a primeira pessoa a fim de incluir e prestar reconhecimento a todos os profissionais do ramo artístico, assim como, os profissionais que são referenciados – autores, investigadores, jornalistas, atores, coreógrafos, diretores de ensaio, bailarinos e espectadores.

## INDICE GERAL

Dedicatória .....	4
Agradecimentos .....	5
Resumo .....	8
Abstract .....	9
Notas Introdutórias .....	10
Introdução .....	13
CAPÍTULO I.	
ENQUADRAMENTO GERAL: ARQUIVOS INSTITUCIONAIS E EXPECTATIVAS PROFISSIONAIS	
1. <i>GöteborgsOperans Danskompani</i> : Entidade acolhedora do estágio .....	19
1.1. Nova produção .....	22
1.1.1. Imre van Opstal e Marne van Opstal .....	24
1.1.2. Johan Inger .....	25
2. Projeto de estágio: Motivação e objetivos .....	27
3. Metodologia de investigação: Triangulação entre prática, análise documental e bibliografia..	30
CAPÍTULO II.	
OS MOMENTOS DE CRIAÇÃO: PRÁTICA DO ESTÁGIO	
4. Universo criativo do(s) coreógrafo(s): Capacidade de integração do bailarino .....	36
4.1. Métodos de criação .....	40
4.2. Capacidades de comunicação e direção: Adaptabilidade ao estilo de movimento .....	43
5. Uma interpretação eficaz .....	47
5.1. Funções imprescindíveis .....	50
6. Individualidade artística: identidade, personalidade e vocação .....	52
CAPÍTULO III.	
O OBJETIVO DE UM BAILARINO: PENSAMENTOS E INQUIETAÇÕES	
7. Existência de um bailarino numa obra artística .....	56
7.1 Sustentabilidade e realidade profissional: Repercussão artística e social .....	61

8. Constante evolução artística: A trajetória profissional .....	65
8.1. Argumentos e considerações das seletividades .....	70
Considerações finais .....	73
Bibliografia .....	80

#### ANEXOS.

Anexo I – Calendarização do estágio .....	85
Anexo II – Bilhete .....	94
Anexo III – Folha de Sala .....	96
Anexo IV – Convite ao Estagiário .....	98
Anexo V – Before, During, After Mobility Erasmus .....	154

#### APÊNDICES

Apêndice A – Entrevistas .....	159
Apêndice B – Vídeo .....	222

#### ABREVIATURAS E SIGLAS

CCPP – Criação Coreográfica e Práticas Profissionais

GO – *Göteborgs Operan*

ISL- Islandia

NDT – Nederlands Dans Theater

## Introdução

“Cada um encontra um dia o *mestre* que devia encontrar. O conhecimento não se assimila através de alguns estudos gestuais ou de palavras dispersas, como se fossem receitas de cozinha. A realização interior envolve-nos, compromete todo o nosso ser. Nesta procura, acontece o que se chama ponto zero, ou seja, um período de infusão a seguir ao qual, pouco a pouco, começa uma evolução imperceptível”. (Stobbaerts, 2002, p. 33)

A necessidade de evolução e de transformação para qualquer ser humano aparece numa certa altura onde este deseja encontrar novas influências, outras comunidades com objetivos diferentes e/ou desenvolver-se como indivíduo. O desafio de evoluir e de transformar as diversas inquietações, desconhecimentos e inseguranças que possa ter, emerge da necessidade de pretender ultrapassar os seus próprios limites, de experienciar o desconhecido, estimulando a descoberta de outras habilidades e peculiaridades, assim como, outras especificidades resultantes dessa inquietação que atualmente se encontra a indagar. No caso dos artistas, as diferentes necessidades de evolução e de transformação que cada um decide empreender artisticamente, uma vez a que o nosso instrumento de trabalho é o nosso próprio corpo, percorrem direções criativamente surpreendentes, mas maioritariamente, resultantes do que interiormente e exteriormente experienciamos de forma singular e coletiva. De forma que, passando a ação, o nosso verdadeiro objetivo como artistas será sempre um fator que deverá ser coordenado, de forma eficiente, com o nosso ambiente de trabalho. Assim, permitimos que aconteça uma transformação, em prole das nossas necessidades, através da libertação desses limites previamente estabelecidos por nós e/ou por outrem.

Este relatório de estágio curricular, foi efetuado como parte integrante e conclusiva do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, da Escola Superior de Dança de Lisboa, onde no segundo ano curricular divergia-se num dos seus três ramos de especialização: Coreografia, Interpretação, ou Mediação Artística. Dentro da especialidade selecionada (Interpretação) previa-se que o respetivo estágio curricular, nomeadamente, de natureza profissional, fosse desenvolvido numa companhia de dança contemporânea sediada em território nacional ou no estrangeiro. Assim sendo, como bailarino e profissional da dança (desde o ano 2014) originário de Puerto Rico, propus-me fazer uma reflexão teórico-prático através do estágio realizado e numa perspetiva de pertinência e atualidade sobre o intérprete, prioritariamente, na dança contemporânea. Pelo motivo que, o relatório aqui apresentado é um híbrido composto

pelas minhas experiências profissionais e as inter-relações com a realidade profissional na comunidade da dança na Europa, particularmente na Suécia. O respetivo estágio decorreu entre o dia 6 de Fevereiro de 2023 e o dia 31 de Março de 2023, na *GöteborgsOperans Danskompani*, atualmente reconhecida como uma das companhias de dança contemporânea mais importantes e empíricas (*Göteborgs Operan [GO]*, s.d.), contabilizando um total de 8 semanas. Durante este período, como estagiário, desenvolvi um estudo particular, pormenorizado e profundo sobre o físico, o intelecto e a artisticidade dos bailarinos, e como bailarino, dentro de um ambiente profissional conseguindo trabalhar com diferentes coreógrafos em simultâneo e num espaço de tempo muito limitado. Estabeleceu-se assim uma pesquisa de carácter teórico-prático, onde me propus analisar, como é que um bailarino contemporâneo encontra a sua identidade e personalidade como intérprete, propõe-se no decorrer deste relatório, encontrar o(s) caminho(s) que o ajudam a descobrir a sua singularidade.

No entanto, após a compreensão da terminologia estabelecida da palavra intérprete, utilizada e debatida maioritariamente na comunidade de dança contemporânea em Portugal para identificar atualmente o bailarino da dança contemporânea, assumi, que era naturalmente essencial, no decorrer deste relatório de estágio, poder também abranger a todos os indivíduos profissionais da dança. Considerando concludentemente, após investigação e análise, que a ação da interpretação está intrínseca dentro das múltiplas funções que um bailarino detém. Certamente, uma das características que a profissão exige aos mesmos durante a sua concretização, em todas as suas vertentes, assim como, em qualquer das remanentes profissões das artes performativas, é que o próprio artista possa ter a capacidade de interpretar os movimentos, ações (personagens ou ideias), palavras, criados para poderem ser apresentados em cena com maior eficácia. “Um bailarino é e deve de ser um intérprete. Mas um intérprete não tem porque ser um bailarino” (J. M. Seller, comunicação pessoal, 10 de fevereiro de 2023). Por isso, no contexto deste relatório foi utilizada a palavra bailarino (*dancer*), como uma terminologia atualmente conhecida universalmente, com a finalidade de conseguir aludir a todos os profissionais da área da dança, incluindo os profissionais da dança contemporânea. Assim, este intuito primário, e sempre existente, nesta forma de arte, passou a ser a personagem principal durante o decorrer deste estágio. O desenvolvimento de uma via de comunicação e compreensão infalível, entre um emissor e um recetor, por meio de uma disponibilidade corporal, assim como, intelectual própria.

O acúmulo de experiências educativas e profissionais, que inicialmente começaram aos 16 anos de idade como bailarino, após uma década de grande dedicação desportiva às artes

marciais, naturalmente foram sensibilizando as minhas diferentes capacidades de compreensão, ação, e evolução como artista. Compreendi, ao longo dos anos, que mesmo que possa ser quase impossível a desvinculação da própria sociedade, as diferentes pressões e estereótipos sociais que vão surgindo ao longo da nossa própria evolução, no que respeita as correspondentes idades de iniciação numa atividade, a 'avançada' idade com à qual comecei minha formação profissional na dança, eu entendo que foi um acerto. Pois, atualmente, o que a sociedade pretende, muitas das vezes, é conseguir controlar e monitorizar o progresso basilar de qualquer ser que se encontre num estado de evolução construtivo e/ou natural. Mas afortunadamente, e com a ajuda do meu mentor e mestre Juan Maria Seller, o encontro com a dança contemporânea (Método *Seller*) desenvolveu em mim um verdadeiro interesse para ser capaz de compreender a essência da própria dança e por consequência, da vida. Decidi dedicar-me ao profundo estudo dum método de ensino que me permitiu apreender a expressar, a comunicar e a dominar a minha linguagem corporal. Assim, e possibilitando o reconhecimento do meu próprio corpo através desta aprendizagem técnica, essa evolução consciente física, espacial e intelectual, tem-me capacitado conseguir trabalhar em diversos âmbitos artísticos, através do desenvolvimento dum estilo de movimento próprio, mais livre e versátil.

É neste contexto que este relatório de estágio surge, pretendendo que a própria prática, seja o elemento de maior importância. Interligando-a, concludentemente, de forma exata e lógica, com os seus respetivos aspetos teóricos. Criando, portanto, o desenvolvimento de um possível ponto de partida mais coerente como estagiário, inspirando-me num caminho onde as capacidades que um bailarino consegue desenvolver como intérprete são indispensáveis para a sua carreira artística. Compelindo-me, assim, a desenvolver o meu pensamento crítico de forma objetiva, e estimulando para que as minhas capacidades intelectuais e físicas fossem devidamente aprofundadas, por meio da análise das experiências passadas e os momentos que vivenciei, durante o decorrer do estágio na Suécia na *GöteborgsOperans Danskompani*. Sendo da forma como foi e uma vez acentuado o meu interesse pela aprendizagem de uma Arte que em definitivo estuda a vida e o conhecimento físico e intelectual de um intérprete em ação, através da sua inevitável prática.

Já anteriormente o interesse por me aprofundar no estudo sobre a autêntica singularidade e genuinidade de um bailarino surgiu, há cerca de 4 anos, após ter experienciado os processos de selektividades durante o decorrer da audição para a companhia *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*. Contudo, antes disso, aconteceram algumas situações reveladoras que também despertaram a minha atenção, marcando o começo dum desafiante e intenso caminho que

afloraram questões que foram precisando de respostas, procurando compreender a verdadeira importância das qualidades interpretativas, potencialmente imprescindíveis, de um bailarino. Sendo uma destas, a última apresentação da peça *Mass (New World School for the Arts, 2016)*, coreografia criada por Robert Battle. No entanto, compreendi, com o tempo, que estas descobertas não apareciam simplesmente por estar unicamente de forma intelectual à procura para as encontrar, como se de um resultado à uma equação matemática ou um manual de montagem de um móvel para a sala se tratasse (como bem expressa Stobbaerts). Devia de ser, também, através da própria prática.

Mais tarde, enquanto aluno do mestrado em CCPP (Criação Coreográfica e Práticas Profissionais), foi imprescindível a necessidade em ter de investigar, mais profundamente, no ponto de vista de outros bailarinos profissionais, mais concretamente no seu próprio desenvolvimento durante um novo processo de criação. Assim, após ter tido a oportunidade de os observar, aparece a necessidade de questionar a sua transformação como bailarinos e como intérpretes nos diferentes processos criativos que experienciaram, assim como, os seus próprios processos artísticos individuais (Apêndice A). Por esta razão, e devido às escassas informações disponíveis relativamente ao processo individual e criativo de um bailarino numa obra artística, foi então assinalando o início de uma outra camada de reflexão sobre a singularidade e genuinidade de um bailarino. De forma que, o 'conhecimento corporal' passou a ser uma das suas responsabilidades mais relevantes, sempre que o mesmo o assumisse como tal. Assim, um bailarino, praticante de qualquer estilo de movimento, pode desenvolver as suas variadas capacidades artísticas, para poder alcançar que a sua ferramenta logre trabalhar *in-situ*, de forma intuitiva e instintiva. Portanto, é interessante analisarmos o facto de o corpo ser prioritariamente reconhecido como um ser sensitivo. Desse modo, se considerarmos isto como um possível ponto de partida, para quem trabalha a sua forma de expressão artística através do seu próprio corpo, poderíamos compreender que como seres vivos nos desenvolvemos num *continuum* imparável onde é necessária a utilização do nosso corpo na sua totalidade existente, para nos conseguirmos comunicar com efetividade.

No entanto, cada bailarino tem a responsabilidade de procurar desenvolver os seus conhecimentos corporais e intelectuais, para o ajudar a trabalhar como uma original ferramenta de comunicação, sendo capaz de provocar ou despertar num outro, a possibilidade de se permitirem serem empáticos e chegar a uma possível *kátharsis*. Portanto, se estimula a que os mesmos consigam encontrar um método de trabalho que lhes facilite identificar essas peculiaridades, pela exposição do próprio corpo na diversificação de experiências vividas, sendo

elas espontâneas ou estimuladas por outrem, nomeadamente, pelo coreógrafo e/ou o intérprete. Dessa forma, e durante o processo criativo do próprio bailarino ou do criador em causa, poder-se-á trabalhar para conseguir transformar-se na essência mais próxima ao trabalho artístico a ser desenvolvido, assim como, identificar essa singularidade e genuinidade dentro do mesmo.

Segundo Amelia Bentes, o intérprete é um termo mais abrangente, pois estes são corpos versáteis com mais ingredientes interpretativos (Fernandes, 2018, p. 9). Surge, portanto, a necessidade de refletir em saber se a capacidade de um intérprete de ser versátil passa unicamente pela ação de executar movimentos com naturalidade, criatividade e/ou espontaneidade, ou é imprescindível também ter em conta as necessidades que nascem das exigências dum coreógrafo, quem a sua vez poderia pedir ao bailarino executar movimentos particulares com perfeita interpretação e técnica. Por este motivo, a análise da transformação física, social, intelectual e artística de um bailarino, e como este se desdobra na estrutura de uma companhia de repertório de dança contemporânea, passa a ser o objetivo principal desta análise.

O presente relatório estrutura-se em três capítulos. No primeiro capítulo, correspondente aos arquivos institucionais e as expectativas profissionais, nos quais são apresentados a entidade acolhedora do Estágio e as expectativas criadas no decorrer deste, desde o próprio processo de criação até a finalização da obra artística. Apresentam-se, também, os coreógrafos responsáveis das novas criações, assim como, a base da questão principal que esteve a ser investigada ao longo deste estudo. É importante, conseqüentemente, apresentar a metodologia de investigação utilizada e esquematizada ao longo de todo o processo prático e teórico; O segundo capítulo, visa explicitar os acontecimentos vivenciados e testemunhados durante os momentos de criação. Reflete-se sobre a capacidade de integração do próprio bailarino no universo criativo dos coreógrafos, por meio dos métodos de criação a serem empregados. Analisam-se as diferentes capacidades de comunicação e direção dos coreógrafos, conseguindo compreender a verdadeira adaptabilidade que um bailarino possa chegar a desenvolver com o estilo de movimento dos próprios coreógrafos. Refletindo, através do relacionamento existente e inevitável, a convivência que surgiu entre ambas as partes. Neste capítulo, observa-se também a disciplina e o desenvolvimento artístico de um bailarino, refletindo, em consequência, sobre a importância na eficácia da sua interpretação. Considerando-se, por sua vez, algumas das funções imprescindíveis para um bailarino e a importância de conseguir reconhecer, com a maior honestidade, a sua identidade e individualidade artística. Assim, através deste desenvolvimento artístico, o bailarino possibilita-se poder alcançar um maior progresso por meio da sua própria vocação e entrega sua profissão; No terceiro capítulo, que corresponde aos pensamentos e

inquietações pertinentes ao objetivo do próprio bailarino, pretende-se aprofundar sobre a compreensão e transformação artística que o mesmo interiorizou, durante o processo de criação, assim como, a sua capacidade de manifestar uma obra artística finalizada. Além de compreender, por meio dessa máxima disponibilidade, como o bailarino transforma-se e finalmente se liberta de quaisquer amarras previamente existentes. Reflete-se também sobre a sua repercussão artística e social e a sua sustentabilidade na área profissional, assim como, a evolução da sua trajetória profissional, considerando e argumentando a realidade dos processos de seleção. Faz-se culminar neste relatório de estágio os resultados alcançados, sempre motivados pelo fascínio e atração crescente, particularmente, no momento em que o bailarino apresenta em cena a sua mais atual transformação artística, através duma obra artística (considerada como finalizada).

## CAPÍTULO I

### ARQUIVOS INSTITUCIONAIS E EXPECTATIVAS PROFISSIONAIS

#### 1. *GöteborgsOperans Danskompani*: Entidade acolhedora do estágio

A *Göteborgs Operan* é uma companhia que pertence, na sua totalidade, à região de *Västra Götaland* e conta com 500 funcionários, que trabalham a tempo inteiro, em 90 profissões diferentes. Apresenta cerca de 350 espetáculos por ano, interpretados pelos artistas dos diferentes departamentos da *Opera* (dança, drama e ópera), para cerca de um quarto de milhão de visitantes. A *Göteborgs Operan* tem como visão ser uma das mais reconhecidas casas Ópera do Norte da Europa. Por isso, a sua organização conta com uma estrutura de gestão adaptada para enfrentar os variados desafios que no futuro poderão vir a acontecer, dedicando, assim, mais tempo ao trabalho artístico, fortalecendo a estabilidade da própria instituição. A atual CEO, Christina Björklund, destaca que a *Göteborgs Operan* é verdadeiramente uma fantástica instituição que “inspires not only thought and emotion, but makes a difference – for society, its audience and its employees” (Management, sd). Inaugurada em 1994, a *Göteborgs Operan* se encontra situada na *Lilla Bommen* (área do porto em *Göteborg*) e conta com um Palco Principal (1276 cadeiras), assim como, um Palco Pequeno (aproximadamente 230 cadeiras), além de também contar com um palco na cidade regional de *Skövde*. Contudo, também contam com diferentes protocolos de colaboração entre outras estruturas por toda a região de *Västra Götaland*, incluindo *tournées*, durante o transcurso de todas as suas temporadas, internacionalmente. A sua estrutura de gestão conta, principalmente, com um Diretor, CEO, e dois Diretores Artísticos, um responsável da Ópera e o Drama e outro da *Danskompani* (companhia de dança). A *Göteborgs Operan*, ganhadora do prêmio Ópera Internacional na categoria Sustentabilidade, em 2022, trabalha – através de toda a sua organização – utilizando a criatividade, perspectivas contemporâneas, a curiosidade, assim como, a abertura para proporcionar acesso à ópera, a dança, aos musicais e aos concertos a todas as pessoas da região de *Västra Götaland*. Lutando, portanto, pela sustentabilidade social, ambiental e económica (Sustainability, sd).

A *GöteborgsOperans Danskompani*, assim designada a partir do 2012, conta com a Direção Artística de Katrín Hall (ISL), desde o 2016, e atualmente é conhecida como uma das companhias mais relevantes de dança contemporânea na Europa. Contam com 38 bailarinos

contratados, provenientes de mais de 20 países. Como companhia, formam um conjunto criativo e dinâmico, conseguindo atrair coreógrafos, atualmente conhecidos a nível mundial, a *Göteborg*, para criar obras novas, assim como, revolucionárias. A companhia pretende fazer escolhas artísticas, tanto ousadas como inesperadas, procurando criar uma arte bela, desafiadora e imprevisível. Sob a direção de Hall, a companhia se identificou por cultivar uma identidade distinta, que emergiu como uma força proeminente na dança contemporânea à escala global, sendo a mesma conhecida como um coletivo ousado e virado, onde cada um dos 38 bailarinos contribui com o seu próprio e distinto talento artístico (Dance, sd).

Anteriormente conhecida como *Göteborg Ballet* e prévio a sua nova denominação como *Danskompani*, a companhia já se encontrava a apresentar, dentro do seu repertório, obras artísticas de dança moderna, assim como, de dança clássica. Segundo Sörenson (2012), quem compreendia que com o termo *dans*, por si só, era melhor que o acréscimo de *-kompani*, considerava interessante notar que o termo 'dança' era mais meritório e unificador para todo o campo das artes cénicas, onde era possível incluir qualquer estilo de dança. Em resposta a este comentário, a Diretora Artística, na altura, Adolphe Binder, reafirmou que a mudança foi para demonstrar que se tratava duma companhia de dança moderna e contemporânea (Sörenson, 2012). Por outro lado, como referiu Ekström-Frisk (2012), a missão desta mudança também se deveu à vontade da companhia de aproximar-se ao seu público, além de também dançar fora do próprio palco. Adolphe Binder considerava que devido aos novos tempos, era também necessário um novo nome. Pois, para Binder, o mundo que nos rodeia muda e eles também faziam parte disso. De modo que, queriam mostrar a sua identidade pelo facto de assumir riscos, tanto estéticos como físicos, desejando romper com o muro que existia entre os bailarinos e o público, entre a dança e outras formas de arte (Ekström-Frisk, 2012).

Hoje, a *GöteborgsOperans Danskompani* oferece sistemas de introduções, verbais ou físicas, como, painéis de discussão, ensaios abertos e palestras pós-espetáculo, onde o público tem a oportunidade de compreender, num nível mais profundo, a obra artística que irá assistir. Os ensaios abertos, como sistema de 'introdução verbal', por exemplo, acontecem algumas semanas anteriores à estreia mundial de uma nova produção da companhia no Palco Principal, onde o público tem a oportunidade de experienciar acontecimentos *behind the scenes*. Neste sistema de introdução os espectadores testemunham os ensaios da companhia em cena, com a presença dos coreógrafos e criadores, ainda em processo de pré-apresentação. Além de conseguir ouvir, por parte dos próprios criadores, os pensamentos, enquanto ao processo criativo se refere, por trás de cada peça. Por outro lado, nos sistemas de 'introdução física', a companhia

oferece a oportunidade de ajudar a obter uma melhor compreensão do próprio espetáculo, antes de o presenciar. Os que assistem chegam a experimentar, através de diferentes métodos, alguns movimentos coreográficos, com o motivo de que, mais tarde, possam reconhecer os mesmos no palco. Assim, permitem que o próprio espectador ganhe uma conexão mais física e pessoal com a própria obra artística. Estas introduções físicas são lideradas pelos próprios bailarinos da companhia e são esquematizadas consoante os participantes. Este formato foi criado e praticado pela *MA Contemporary Dance Education (MA CoDE)* da *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main* (Universidade de Artes Performativas e Música de Frankfurt). Assim, e com o objetivo de permanecer em estreita colaboração, além de promover o seu próprio desenvolvimento, este é entregue pelo Prof. Ingo Diehl e Anja Bornsek, a *GöteborgsOperans Danskompani* (Skapa, sd).

Por outro lado, e mais num nível social – educativo, *Skapa Dans*, projeto criado pela própria companhia, convida os alunos das escolas a interagir com a dança contemporânea, assim como, com os bailarinos da companhia, de novas e variadas formas como, oferecendo espetáculos, palestras, *workshops*, projetos participativos e outras atividades, permitindo que exista maior proximidade com os próprios alunos. Este projeto também colabora com escolas, escolas culturais e organizações como *Save The Children* e o centro de asilo *Restad Gård* em *Vänernborg*. Na rede *Universell Scenkonst (Universal Performing Arts)*, colabora com *Regionteater Väst*, a companhia de dança *Spinn*, o curso de dança *Språng, Big Wind*, assim como, com as administrações para o desenvolvimento cultural em questões relacionadas com a acessibilidade e inclusão das artes performativas (Skapa, sd).

No que respeita a área profissional – educativa, a *GöteborgsOperans Danskompani* disponibiliza a outros profissionais, assim como, estudantes avançados (pré-profissionais), viabilizando uma outra forma de prática participativa, a oportunidade de estagiar, temporariamente, juntos dos próprios membros e bailarinos da companhia. Para a companhia, existem diferentes possibilidades de participar deste processo ou experiência profissional, quer seja dentro das aulas técnicas (no período da manhã) da companhia, dentro dos seus ensaios como um espectador (visitante), participando ativamente para novas criações e nos seus processos criativos, assim como, através de todas as anteriores (como foi no meu caso). Sendo assim, rigorosamente, esquematizado um processo de seleção dos estagiários, por parte dos responsáveis por estes assuntos, devido ao cronograma anual da própria companhia. O mesmo é estruturado, dentro da sua complexidade, com as devidas ocupações laborais da própria companhia, assim como, da equipa técnica da própria *Opera*.

Normalmente, não é permitido o acesso às instalações da *Opera*, sem uma autorização prévia ou sem um convite, pois os ingressos à mesma são controlados por um cartão de acesso com a data de início, assim como, com a data de termo registradas previamente no seu sistema. Por motivos institucionais, o estagiário que particularmente tenha participado ativamente nos processos de criação de uma nova produção, não lhe é permitido participar da apresentação em cena da mesma, nem nos respetivos ensaios no palco. Por esse motivo, os estagiários são, maioritariamente, selecionados para participar, conforme o solicitado pelo interessado, dentro de um período máximo de dois e três meses, consoante a logística temporal dessa nova produção. No que corresponde à parte das despesas de alojamento, ficam a cargo do estagiário. A carga horária do estagiário podia variar conforme o tipo de convite, assim como, a longevidade do processo de criação duma nova produção. Assim, e conforme a legislação contratual das horas máximas de trabalho semanal, o organigrama – estruturado mensalmente e que se retificava, segundo os acontecimentos, semanalmente – que todos os bailarinos cumpriam era a de uma jornada laboral de 40 horas semanais. Portanto, o estagiário, quando é selecionado para poder participar nos processos criativos para novas produções, cumpriria também, como os bailarinos da companhia, com um organigrama de 40 horas semanais (Anexo I).

## 1.1 Nova produção

As novas produções, assim como, os espetáculos previamente estriados e a serem apresentados nacional e internacionalmente na sua correspondente temporada anual, são organizados com um mínimo de um ano hábil de antecedência. Por sua vez, os mesmos também chegam a ser apresentados – através duma reunião geral, com todos os trabalhadores técnicos e artísticos da *Opera* – com um mínimo de seis meses de antecedência ao início da seguinte temporada anual. Dentro das novas produções aprovadas para a temporada 22/23 da companhia, a Diretora Artística Katrín Hall acentua as novas criações do espetáculo *Touched*, por ser uma produção dentro do formato e estilo, tanto a nível artístico como de movimento, mais semelhante à essência da própria companhia (K. Hall, comunicação pessoal, 31 de março de 2023). Para Hall (Anexo IV, p. 5), *Touched* se organizou artisticamente para que fosse apresentado como um espetáculo onde se explorasse essa solidão que está naturalmente interligada entre os próprios seres humanos. De forma que, o espetáculo apresentou oficialmente a sua *Världspremiär* (estreia mundial) na sexta-feira, dia 31 de março de 2023, pelas 19h00 (Anexo II). Nessa noite, foram expostos dois trabalhos coreográficos criados por coreógrafos de

duas gerações diferentes, mas que compartilharam experiências como bailarinos, dentro da mesma instituição, na prestigiada *Nederlands Dans Theatre*. Mas, além disso, também partilhavam a mesma curiosidade sobre a natureza humana.

Arika Yamada descreve a influência que alcança a ter o próprio Teatro (incluindo o Palco Principal da *Opera*) tanto nos bailarinos, assim como, nos próprios espetadores, especificando que “The beauty of theater is that we can twist reality and make something possible on stage that in reality is only accessible via our imagination” (Schmuhl, 2015). É por esta razão que, Katrín Hall esperava que através da poesia, como a marcada reflexão sobre a vida, destas duas peças coreográficas, conseguissem alcançar as mentes e os corações de todo o público assistente. De forma que para Hall, foi com orgulho ter conseguido apresentar ao público assistente estas duas estreias mundiais,

(...) showcasing the distinct and powerful artistic voices and expressions of Johan Inger and the siblings Imre and Marne van Opstal. (...) In *Dust in Disquiet* Johan Inger investigates the human condition and relations in the aftermath of a major event, together with twenty dancers from our company. Inviting Johan Inger and Imre and Marne van Opstal to *GöteborgsOperans Danskompani* reflects our vision of presenting works by internationally well-established creators, as well as introducing new emerging artists. We want to contribute to finding and promoting the next generation of exciting choreographers. (...) In *To Kingdom Come* (...) the choreographers and dancers examine the ripple effects of human trauma. (...) As always, the brilliant dancers of *GöteborgsOperans Danskompani* contribute so vitally to the creative processes. They constantly pour creativity, energy, and dedication into the melting pot of each new creation with choreographers and artistic team (Anexo IV, p. 5).

Assim foi como *Dust and Disquiet*, inspirada nos acontecimentos que ocasionou a destruição em La Palma pela erupção do vulcão *Tajogaite* em 2021 e desenvolvida com a colaboração dos bailarinos da companhia através de movimentos coreográficos criados pelo coreógrafo Johan Inger, deu início a esta noite *performática*. Uma obra artística, que conta com um total de 55 minutos, que apresenta um novo trabalho inspirado na criatividade e individualidade artística dos bailarinos. A sua equipa artística contou com o trabalho na composição musical de Amos Ben-Tal, desenho cénico de Curt Allen Wilmer e Leticia Gañan Calvo, desenho dos figurinos por Bregje van Balen, na dramaturgia por Gregor Acuña

Hormaechea, desenho de luzes de David Stokholm, da assistência coreográfica por Yvan Dubreuil, assim como, com os diretores de ensaios Pascale Mosselmans e Ján Špoták.

Como em todas as estreias da *GöteborgsOperans Danskompani*, a noite foi dividida por um intervalo, de aproximadamente 35 minutos, após finalizada a primeira parte do espetáculo. *To Kindom Come*, assinalou-se como a segunda parte desta noite *performática*, contando com um total de 60 minutos de espetáculo. Foi inspirada nos acontecimentos que desenvolveram grandes destruições, assim como, mortes, pelos fogos no estado da Califórnia dos Estados Unidos de América, nos anos 2017 e 2018. A mesma – construída desde a significância da palavra ‘trauma’ e desde as questões como a partilha de pressões ou a ‘auto-reconstrução’ – foi desenvolvida através de uma co-criação de doze bailarinos da companhia e por meio das pautas coreográficas de Imre e Marne van Opstal. Por sua vez, a sua equipa artística contou com a composição musical de Amos Ben-Tal junto a colaboração de RY X, no desenho dos figurinos contou com Imre van Opstal e Marne van Opstal, na dramaturgia com Xanthe van Opstal, desenho de luzes de Tom Visser, desenho cénico por Imre van Opstal, Marne van Opstal e Tom Visser, assim como contou, na direção de ensaios com Osnat Kelner Kedem.

Assim, Katarina Karlsson, após ter assistido esta *Världspremiär* como espectadora, refletiu, através das minhas perguntas, sobre os diferentes estados com o qual cada integrante do público se apresenta para assistir a esse programado momento onde a *performance* é desenvolvida. “It was all kind of sad, maybe because of that longing for love, which it’s universal. (...) Sometimes transporting me to the Vietnam War. (...) Although, it’s not the duty of art to show something pleasant but as an audience you react” (Apêndice A, pp. 60 – 61). Permitindo-nos, portanto, entender que a missão da Diretora Artística conseguiu alcançar o seu fim, possibilitando que os espectadores sentissem as peças de dança e que viajassem junto dos bailarinos da *Danskompani*.

### **1.1.1 Imre van Opstal e Marne van Opstal**

Fãs da *Netherlands Dans Theater* desde que eram crianças, o duo holandês progride de bailarinos profissionais da NDT (*Netherlands Dans Theater*) I e II, assim como, da *Batsheva Dance Company* para serem coreógrafos e diretores de movimento reconhecidos internacionalmente. Filhos de pais com interesses e habilidades na área artística, Imre e Marne van Opstal atualmente tem coreografado em companhias de dança reconhecidas, participado de vídeos musicais, colaborado com artistas de música reconhecidos, assim como, colaborado como

coreógrafos para a casa de moda Dior. Ao mesmo tempo, têm desafiado artisticamente ideias de gênero, fisicalidade, assim como, conseguindo impulsionar o seu estilo de movimento em diversos cenários complexos.

Imre e Marne van Opstal são reconhecidos pelas suas duas personalidades diferentes dentro e fora das horas de trabalho. Assim, através da sua experiência num processo criativo com os van Opstal, Donnie Duncan Jr considera que “(...) the fact that there’s two and siblings, the way that they work, is also truly real. It’s not dressed-up, it’s not performative in any way. That also created that level of openness in the (working) space” (NDT, 2021). Da mesma forma, Kyle (Isla) Clarke, além de os admirar como artistas e bailarinos, refere-se à experiência de trabalhar com eles como “(...) easy. transparent, and collaborative. (...) I felt trusted to give my input and bring what I wanted to do and meet them halfway” (NDT, 2021). Segundo Imre e Marne van Opstal (Opstal, sd), a natureza colaborativa do seu trabalho artístico, na sua maior parte, fala da condição humana, dos limites e das possibilidades do corpo e da mente. Portanto, são conhecidos por terem um trabalho multifacetado e surrealista, com uma linguagem de dança forte e franca, conhecida pelo seu ecletismo, teatralidade e elementos de *partnering*.

Ambos têm tido variadas experiências como intérpretes, pelo motivo que ao incorporar o papel de coreógrafos conseguem ter empatia, assim como, transmitir as suas ideias aos seus intérpretes com maior facilidade. De forma que para Marne, após ter-se estreado como coreógrafo, foi singularmente especial poder ter sentido empatia com os bailarinos mais jovens, referindo-se com inspiração que “It’s always really special to be on the other side and to see what (the dancers) receive and see what they get in return and how they transform that information” (NDT, 2019). Sendo esta uma das características, como um símbolo de confiança, que os van Opstal conseguem passar aos seus bailarinos por meio de cada processo criativo. Da mesma forma, Imre, devido a sua experiência, compreende que é necessário sabermos a importância de entender o essencial que é conseguirmos ‘deixar ir’ todos os nervos existentes, cada vez que nos apresentamos em cena ou perante uma nova situação. Pois, pelo contrário, para Imre “if you focus too much on them, you take it with you on stage and you will be busy with the idea of dancing. You have to let go of control, so you can take risks and feel ‘freer’ in your movement and thought” (Opstal, 2020). Assim, junto aos bailarinos da *GöteborgsOperans Danskompani*, foi como se criou a possibilidade de que a sua nova obra artística (*To Kindom Come*) conseguisse poder ter um início e um fim, nomeadamente, intenso, mas, ao mesmo tempo, altamente frutífero.

### 1.1.2 Johan Inger

Fascinado pelo trabalho de Jiří Kylián, transgride a sua carreira artística de conhecido como um bailarino virtuoso na *Royal Swedish Ballet*, assim como, na *Nederlands Dans Theater*, durante os anos oitenta e os anos noventa, a um mestre na área da dança. Inger, de origem sueca, tem-se realçado como um coreógrafo altamente recomendado, além de ser reconhecido a nível nacional e internacional. Descoberto por Kylián e demonstrando ter talento para a coreografia, através das suas importantes produções coreográficas é rapidamente nomeado para o *Laurence Olivier Award* na categoria de Melhor Nova Produção, em 2021. Como coreógrafo independente e depois de ter sido Diretor Artístico de *Cullberg Ballet* e coreógrafo associado da NDT, criando múltiplas peças coreográficas para ambas as companhias – ganhando o seu reconhecimento com variados prémios – os trabalhos de Inger, têm passado a fazer parte do repertório de numerosas companhias de dança no mundo (Inger, sd).

Caracterizado pela sua simpatia, entusiasmo e carinho com todos os bailarinos com os quais trabalha, Inger sempre procura que todos os bailarinos, dentro da sua produção, façam sempre parte na íntegra (Buzzi, 2020). Por outro lado, também é reconhecido pelas suas particulares versões de grandes clássicos em ballets. Produções conhecidas pela sua singular narrativa (Inger, sd). Para Inger, “Even if my working method consists in getting into the rehearsal room with a very clear idea (...), I don’t prepare the steps beforehand, and when I meet the dancers, I ask them to follow my thoughts, to share them, with their movements” (Buzzi, 2020). De modo que, é pouco provável que Inger peça aos bailarinos para atribuir novos movimentos ao que à criação coreográfica se refere. Por isso, é verdadeiramente aliciante para Inger, mesmo que o elenco de bailarinos tenha mudado, devido às circunstâncias que fazem parte do nosso trabalho, “(...) to see new dancers meet the roles and meet the choreographic material. (...) I also have to try to have an open mind. (...) so (we all) have to adapt (...) bring(ing) them into making the part and the material their own” (Zabaleta, sd).

Inger, como coreógrafo, geralmente encontra fascínio no centro do corpo e no seu peso (gravidade), em especial, quando os movimentos surgem entre as vísceras, assim, “the movement is more interior than exterior. It’s the beginning of the movement that I find fascinating. When I see people who can really do that, I love that quality” (Lo, 2017). De forma que para Aaron S. Watkin poder expressar que “I always felt that Johan was a person for telling stories. Like if he has a lot of narratives inside of him to develop the future” (Semperoper Ballet, 2019), descreve perfeitamente a sua inspiradora forma instintiva de criar e dirigir as suas produções artísticas. Através dos seus interesses artísticos como bailarino e coreógrafo, Inger, com os bailarinos

*GöteborgsOperans Danskompani*, permitiu que existisse a possibilidade de que todos pudessem coexistir entre as suas ideias coreográficas fazendo parte delas. De forma que o resultado desta nova produção (*Dust and Disquiet*) foi, portanto, fruto da excelente comunicação e respeito da própria obra artística, assim como, do trabalho artístico individual e coletivo.

## 2. Projeto de estágio: Motivação e objetivos

Durante o decorrer do segundo ano curricular do mestrado em CCPP, os estudantes integrantes, dispunham de um ano letivo para desenvolver o seu Projeto (previamente aprovado pela coordenação do próprio mestrado), dentro do ramo de especialização selecionado. No que respeita à especialização em Interpretação, solicitava-se que o estudante conseguisse desenvolver um estágio, nomeadamente, de natureza profissional, numa companhia de dança contemporânea sediada no território nacional ou no estrangeiro e a desenvolver-se conforme os objetivos apresentados dentro do seu próprio Projeto. Como interessado nesta especialização, ainda dentro do primeiro ano curricular, entrei em contacto com várias companhias, as quais tinha verdadeiro interesse em conhecer pessoalmente. Além de sempre obter uma resposta agradável e honesta – muitas das companhias de dança contemporânea (na Europa) ainda não têm uma estrutura sólida para conseguirem acolher estagiários com objetivos curriculares, devido às exigências mínimas de duração das respetivas escolas – sendo, portanto, *GöteborgsOperans Danskompani* umas das companhias com disponibilidade e interesse em me acolher como estagiário e da qual decidi aceitar o convite. Assim, e após dispor da oportunidade de selecionar uma opção, para poder desenvolver o meu estágio, das duas opções que me foram apresentadas pelo Administrador dos Projetos, Ján Špoták, o desejado estágio foi organizado para decorrer entre o dia 6 de fevereiro de 2023 ao o dia 31 de março de 2023, contando com um total de 8 semanas e participando ativamente dentro da sua nova produção *Touched*, através dos seus respetivos processos criativos e ensaios correspondentes, assim como, das diárias aulas técnicas da companhia, cumprindo sempre com um total de 40 horas semanais.

Anterior a este período, foi desenvolvido por mim, uma profunda pesquisa teórica, assim como, prática onde como bailarino poderia, através do estágio, analisar a transformação artística e física dos bailarinos da companhia, assim como, a minha própria transformação. Nasceu, portanto, o interesse por alcançar o entendimento desta transformação onde através de um estudo particular, pormenorizado e profundo sobre o físico, o intelecto e a artisticidade, dentro de um ambiente profissional, dos próprios bailarinos durante um novo processo de criação. Tendo

em conta que como bailarino iria trabalhar com diferentes coreógrafos, em simultâneo, e num espaço de tempo limitado. Consequentemente, surgiram perguntas, que faziam uma chamada à reflexão, como: O que é que acontece com a própria obra artística, desde o ponto de vista dos bailarinos em concreto, após ter aprendido e ensaiado a mesma? Começa outro processo individual e evolutivo da própria obra artística? Será que é neste ponto onde realmente o bailarino apresenta o seu estado de maior libertação quando apresenta a obra em cena? Como bailarinos ficamos dependentes da obra artística no momento da sua apresentação? Que elementos podem afetar a que essa transformação artística não aconteça? É um processo forçado ou naturalmente inevitável da nossa consciência? De modo que, para encontrar respostas às minhas perguntas, foi certamente necessário continuar a vivenciar esse estado através da prática artística, além de encontrar fontes de informação que me ajudassem a compreender o mesmo.

Investigações como as da neurocientista Nazareth Castellanos, chegaram a ser completamente persuasivos no entendimento do objetivo que realmente pretendia alcançar, a nível prático, para o conseguir expressar de forma teórica no desenvolvimento do meu relatório final de estágio. Castellanos nos faz refletir sobre o frenesi que o nosso marcador somático pode chegar a experienciar antes de que nós próprios nos apercebamos o que esta a acontecer.

¿Como puedo yo saber lo que se está preparando? ¿Cómo puedo saber yo algo, ser consciente de algo, que todavía está siendo inconsciente? Pues dentro de todo ese recorrido que va generando las emociones por nuestro cerebro, una de las primeras estaciones, por las que pasa la emoción, es una estación cerebral que coordina la respuesta del cuerpo. Y la respuesta de mi cuerpo ante a esa emoción es anterior a el momento consciente en el que yo percibo esa emoción. El cuerpo sabe lo que la mente aún no se ha dado cuenta. Es el marcador somático. Entonces, lo que dice la literatura científica es: si nosotros tenemos consciencia corporal, yo puedo observar en mi cuerpo lo que se está preparando antes de que se haya expresado la emoción (Aprendemos Juntos 2030, 2021).

Sendo pensamentos como este que ajudaram a marcar o cursor na direção pretendida dos meus objetivos dentro deste estágio, com o motivo de entender em maior profundidade a minha própria evolução e individualidade artística, quer como bailarino, quer como interprete. Tomando, por sua vez, as palavras de Sófocles em consideração, quando nos expressava que não devemos aferrarmos às nossas opiniões, pois não somos donos da verdade. De forma que, “(...) No te obstines, pues, en mantener en ti, como única, la opinión de que tú dices es lo razonable, y no lo que diga otro; porque los que creen que solamente ellos poseen la sabiduría, la elocuencia y el valor que

no tienen los demás, éstos, al ser examinados, se encuentran vacíos” (Bolufer, 1921, p. 222). Permitindo-nos, portanto, afrontar os desafios ou o surgir dos novos caminhos, numa forma mais objetiva. Experimentando sensibilizar-nos, sobretudo, com o nosso marcador somático para mais tarde, conseguirmos alcançar um maior fluir na libertação das nossas emoções.

Resolvi traçar certos objetivos, com os seus respetivos modos de agir, após a análise e investigação dos elementos pertinentes à nova produção da qual fazia parte, que me permitissem ter uma maior margem de ação, observação e pensamento crítico. Assim sendo, os objetivos se centraram em cinco palavras: receber, experimentar, encontrar, analisar e deduzir. Foi, portanto, completamente importante, como motor principal, conseguir fazer a receção das propostas de movimento ou esquemas de direcionamento de movimento, por parte dos coreógrafos, para alcançar a investigar, assim como, compreender, as suas metodologias de criação. Além de conseguir ter empatia com as suas expressividades físicas e artísticas. De modo que, assim, podia compreender as necessidades que florescia através dos próprios bailarinos. Encontrando, por consequência, diferentes meios de poder registar o desenvolvimento individual dos bailarinos, nomeadamente, o desenvolvimento interno como o externo, durante os seus diferentes processos criativos, experimentando poder encontrar um caminho, pelas semelhanças, ou uma possível metodologia para se poder estruturar. Por esta razão, era fundamental conseguir analisar, através das ferramentas e informações atribuídas pelos coreógrafos, a compreensão dos movimentos, assim como, da sua forma de os compor, em especial, por contarmos com uma margem de tempo mais curta. Pois comumente, quanto menos tempo se tem, mais trabalho existe, por parte de um bailarino, para conseguir levar a cabo todas as suas responsabilidades com eficiência. Assim, como estagiário – função que muitas vezes, os agentes culturais não dão o seu devido valor – era muitíssimo importante conseguir deduzir esses métodos que permitam ao bailarino, durante a sua ação física e fora dela, identificar as suas habilidades, peculiaridades, assim como a sua singularidade, as quais possivelmente transformar-se-iam em cena. De forma que foi igualmente essencial conseguir experimentar todos os diferentes elementos que fazem parte dum intérprete de dança contemporânea, atualmente dentro numa instituição, para assim poder chegar a compreender a verdadeira responsabilidade que um bailarino desenvolve, com a sua arte, dentro do mundo da dança e na sua cultura.

Desencadearam-se assim alguns pensamentos e reflexões acumuladas, pela motivação central onde compreende-se que a própria existência de um intérprete deveria de lhe possibilitar experimentar alcançar, em algum momento, um estado de libertação, com o processo criativo, assim como, com a própria obra artística. Para um bailarino, desenvolver uma certa capacidade

de libertação, em referência a todo o trabalho artístico a ser elaborado e após chegar ao resultado do mesmo, pode chegar a ser um desafio devido à simplicidade ou mesmo a complexidade da própria obra artística, elaborada pelo criador, para poder ser interpretada com a maior eficácia. Portanto, como se consegue alcançar a nossa máxima exteriorização como intérpretes quando a obra artística é apresentada? Tratar-se-ia da capacidade de permitir-nos experienciar o privilégio de não ter a necessidade de depender de nada nem de ninguém, para nos podermos manifestar, mas também tratar-se-ia da capacidade de desenvolver uma transformação honesta e ilimitada de um corpo que não evoluiu unicamente a ser um 'corpo sistemático', que atua através dessa coreografia. Considerando que um bailarino que interpreta, não deveria satisfazer-se com um mecanismo de descentralização de poder, mesmo que lhe possam ser outorgadas certas faculdades de direção pelo próprio criador ou coreógrafo. Desta forma, nessa situação como bailarino, no momento de uma tentativa de manifestação, continuaria a depender sempre desse governo central (esquema ou parâmetros coreográficos ainda dependentes de elementos exteriores).

Alcançar a libertação física e mental para um intérprete em ação, deveria de poder acontecer por si só pelo próprio desejo de conseguir a nossa atual transformação artística em cena. Assim, o bailarino encontrar-se-ia sempre num estado de evolução, ficando constantemente vulnerável ao acaso e permitindo-nos provar, no momento da ação de uma apresentação – após ter vivenciado o seu devido decurso dentro e fora do processo criativo e alcançando um possível resultado desejado – o privilégio da libertação. Poderíamos entender que, para um intérprete de dança contemporânea, pode chegar a ser completamente necessário desenvolver a capacidade de conseguirmos analisar e assimilar todas as informações que nos foram atribuídas, com base nesses meios externos disponibilizados até o momento, podendo-os vivenciar individualmente através de um processo completamente singular. Sendo necessário o estímulo pela investigação e práticas próprias, com o fim de compreender e conseguir ter empatia com o mundo artístico a ser criado pelos próprios coreógrafos. Despertando, portanto, a nossa essência como bailarinos, assim como, intérpretes.

### **3. Metodologia de investigação: Triangulação entre prática, análise documental e bibliografia**

“(...) maior liberdade é a capacidade de aceitar que não há liberdade (...) há algumas coisas básicas acerca de nós próprios e da vida que não podem ser mudados. (...) pode mudar

as suas circunstâncias exteriores, mas (...) depois da emoção de um novo ambiente ter desaparecido, você fica novamente sozinho consigo próprio” (Macdonald & Ness, 2001, p. 168). De forma que, podemos analisar que verdadeiramente somos nós os responsáveis por procurar desenvolver, através de todos os possíveis meios existentes, os nosso próprios conhecimentos corporais e intelectuais, para nos ajudar a trabalhar como uma singular ferramenta de comunicação, sendo, portanto, capazes de provocar ou despertar no outro, a possibilidade de permitir-nos ser empáticos e chegar a uma possível *kátharsis*. Estimulando, portanto, a que consigamos encontrar um método de trabalho que nos facilite identificar essas peculiaridades, pela exposição do próprio corpo na diversificação de experiências vividas, sendo elas espontâneas ou estimuladas por outrem, nomeadamente pelo coreógrafo e/ou o intérprete. Assim, e durante o processo criativo do próprio bailarino ou do criador em causa, poder-se-á trabalhar para se conseguir transformar na essência mais próxima do trabalho artístico a ser desenvolvido, assim como identificar essa singularidade e genuinidade dentro do mesmo. Pelo motivo que se desenvolve o entusiasmo pela investigação, de um significante e importante incógnito, onde a compreensão pela transformação de um intérprete e como este consegue libertar-se no momento da ação em cena, cria expectativas onde possivelmente poder-se-ia encontrar uma outra forma de pensar e sentir, no que respeita a evolução interpretativa do próprio bailarino.

Foi essencial primeiramente poder compreender melhor a importância da segmentação da terminologia ‘intérprete de dança contemporânea’, utilizada e debatida maioritariamente na comunidade de dança em Portugal para identificar atualmente ao bailarino desta arte. Assumindo, consequentemente, que era fundamental, no decorrer deste relatório de estágio, poder também abranger a todos os indivíduos profissionais da dança, pois a arte que se desenvolve acaba por ser a mesma. O único que se transforma é o estilo de movimento que se implementa para a sua execução. Considerando concludentemente, após investigação e análise, que a ação da interpretação está intrínseca dentro das múltiplas funções que um bailarino detém. Certamente, uma das características que a profissão exige aos mesmos durante a sua concretização – em todas as suas vertentes, assim como, em qualquer das remanentes profissões das artes performativas – é que o próprio artista possa ter a capacidade de interpretar os movimentos [ações (personagens ou ideias), palavras] criados para poderem ser apresentados em cena com maior eficácia. De forma que, assim Merle Armitage, quem enquanto fala sobre a técnica de Graham, expressa que “Su imaginación evoca, con frecuencia, formas que parecen no ofrecer

ninguna posibilidad de realizacion plástica. No obstante, gracias a una convicción y una técnica sorprendente, estas formas llegan a ser muy comunicativas” (Baril, 1987, p. 96).

Entretanto, a investigação teórica foi inevitavelmente conduzindo-se, por si só, através do encontro de livros, textos e depoimentos de experiências profissionais de artistas onde a veracidade das suas palavras, foram sempre descobertas pela própria prática da sua arte. Sem qualquer dúvida, foram também imprescindíveis o encontro de leituras onde os seus autores inspiraram a sua escrita através da prática da observação e a sua percepção da própria vida. De forma que foi completamente necessário desenvolver o estímulo por investigar, através de perguntas, os pensamentos de alguns dos bailarinos *GöteborgsOperans Danskompani*. Entrevistas onde o principal objetivo era conseguir deixar, de forma escrita (como podemos ver no Apêndice A), as respostas a perguntas que, seguramente, muitos artistas nos fazemos ao longo da nossa carreira, com o fim de encontrar a nossa própria evolução como intérpretes, com veracidade e autenticidade. Sendo, paralelamente coerente a inclusão, através do desenvolvimento deste relatório, da significância das experiências de grandes referências do mundo artístico da interpretação, do teatro e do cinema. Pois como intérpretes todos nós enfrentamos o dever de encarnarmos uma ideia, uma personagem ou uma história, onde pretendemos através dela comunicarmo-nos com o nosso público e permitirmos que a mesma consiga existir através de nós. De forma que, transversalmente e no desenvolvimento do próprio estágio, o encontro artístico e a partilha da própria prática como bailarinos através dos processos de criação, acabaram por ser os vetores essenciais da investigação estabelecida.

Conforme o cronograma estabelecido, o desenvolvimento do estágio foi levado a cabo entre o espaço *Petrovsalen* (estúdio de dança de maior tamanho), o espaço *Lilla Dansstudion* (estúdio de dança de menor tamanho), assim como, o *Stora scenen* (palco principal) da *Göteborgs Operan*. Os estúdios da *GöteborgsOperans Danskompani* encontravam-se localizados no sétimo andar, por baixo dos escritórios do Quadro da Direção da *Opera*, assim como, os camarins dos bailarinos da companhia. A entrada laboral diária dos bailarinos era marcada a partir das 09h30, mas dispo de liberdade em marcar a sua entrada anterior a hora estipulada, permitindo-nos usufruir dos estúdios, ginásio, cantina, etc., até o início da aula da companhia às 10h00. Relativamente às aulas técnicas dirigidas para a companhia, eram desenvolvidas, de segunda a sexta-feira, no *Petrovsalen*, onde normalmente as aulas técnicas tinham uma duração de uma hora e dez minutos, exceto nos dias em que a companhia tivesse algum tipo de reunião, a seguir a aula técnica, nesses dias à aula técnica era de uma hora. Ao longo do desenvolvimento do estágio as aulas técnicas da companhia foram dirigidas na sua

grande maioria por Pascale Mosselmans, Pedro Gocha Gomes, Robert Hewit, Arina Trostyanetskaya (através da técnica de dança clássica) por Gaetano Badalamenti (através da improvisação estruturada) e por Nathan Chipps (através do Movimento Gaga).

A respeito dos processos criativos das novas peças coreográficas, eram desenvolvidos de segunda a sexta-feira, entre os dois estúdios de dança, *Petrovsalen* e *Lilla Dansstudion*, tendo comumente o seu início às 11h00. *Petrovsalen* esteve ocupado para a construção da nova peça *Dust and Disquiet* pelo coreógrafo Johan Inger. *Lilla Dansstudion* esteve ocupado para a construção da nova peça *To Kindom Come* pelos coreógrafos Imre van Opstal e Marne van Opstal. Ocasionalmente, o *Petrovsalen*, em horários devidamente coordenados e estruturados em anterioridade com o Johan Inger, era disponibilizado para que os bailarinos – pertencentes a recente nova produção *12 Songs +*, estriada no dia 4 de fevereiro de 2023, contando com criações coreográficas de Kenneth Kvarnström, contando com a colaboração musical de Ane Brun (*12 Songs*), e Sharon Eyal (*SABBA*) – pudessem ensaiar a sua mais recente produção que se encontrava a ser apresentada em simultâneo à construção da sua seguinte nova produção, *Touched*. De forma que, ao longo do processo de criação, *Dust and Disquiet*, contou com menos tempo de criação, em comparação com *To Kindom Come*, pois a jornada laboral, nesses dias, dividia-se na metade do tempo diário regular. Assim sendo, sempre que os horários não se vissem alterados por situações como estas, as construções das novas peças coreográficas normalmente se desenvolviam num tempo global diário de cinco horas e trinta minutos – característica interessante do sistema operacional desta instituição – devido à hora e dez minutos da respetiva aula técnica para a companhia, os cinquenta minutos estipulados para o almoço e os seus respeitantes descansos obrigatórios. Tendo o mesmo um tempo estipulado com aproximadamente entre 10 e 15 minutos de descanso, dois durante o período da manhã, anterior ao almoço, e um descanso no período da tarde.

Comparativamente às aulas técnicas da companhia, a técnica que se teve em maior consideração, durante este período, foi a técnica de dança clássica. Às vezes, e de forma intercalada, desenvolveram-se aulas de *Gaga*, Improvisação Estruturada, ou Yoga (esporadicamente). Curiosamente, nestas aulas técnicas os bailarinos da companhia não estavam completamente obrigados a assistir. Uma observação que chamou muito a minha atenção. Pois sempre pensei e experienciei – sendo à mesma uma aula de grande importância para o desenvolvimento correto no dia de trabalho, pois a mesma é conduzida pedagogicamente por um mestre que normalmente acautela a saúde física dos seus bailarinos – além de ser nesses momentos que os bailarinos se encontravam todos juntos para partilhar esse tempo precioso de

união, que era este o lugar onde se cria certa empatia e partilha de energia construtiva entre todos os da equipa, como grupo e como companhia. No entanto, enquanto a aula da companhia se desenvolvia no *Petrovsalen*, no *Lilla Dansstudion* o espaço se encontrava disponível para os bailarinos usufruir dele e poderem desenvolver o seu próprio treino e/ou aquecimento físico, se assim o entenderem. Situação que mais tarde encontrei certa coerência, pois em algum espaço, além do ginásio da *Göteborgs Operan*, os bailarinos que não assistiam à aula da companhia, tinham de realizar essa previa preparação física para as intensas horas de trabalho que nos esperavam.

Macdonlad e Ness (2001), nos expressam que “Aprender a praticar exercício conscientemente significa tornarmo-nos mais dispostos a prestar atenção aos sinais do nosso corpo” (p. 173). Sendo, portanto, verdadeira importância para toda pessoa que o seu trabalho dependa da atividade física, uma responsabilidade que devemos adotar como uma qualidade imprescindível para o nosso diário. Mas, tendo esta responsabilidade em conta, com o passar dos dias observei que a maior parte dos bailarinos que conduziam a sua própria preparação física, ficavam levemente lesionados com maior regularidade. Provavelmente deveu-se a abordagem metodológica da sua própria preparação física, não sendo a suficiente ou a adequada para o trabalho a ser desenvolvido com os coreógrafos. Sendo verdade, que também pude compreender, porque a aula de técnica clássica não lhes proporcionava a suficiente preparação global que era necessária para poder desenvolver de forma eficiente ambos os trabalhos coreográficos. Podia-se assumir, portanto, que talvez essa não devia de ser a técnica que melhor se interligava, pelo menos com os estilos de movimentos a serem propostos pelos coreógrafos nessa altura, ficando essa questão em aberto.

Devido a que se trata de uma companhia de repertório de dança contemporânea, os trabalhos artísticos a serem desenvolvidos, na sua maior parte, são estilos de movimento que vão variando, sendo os bailarinos os responsáveis por assumir e desenvolver a sua capacidade de integração ao estilo de movimento de cada coreógrafo. De forma que, como bailarinos, perguntaram-nos como poderíamos chegar a interpretar os trabalhos coreográficos de forma eficiente, podemos concluir que muitas das respostas a esta pergunta se desenvolvem no próprio trabalho técnico e físico diário que aplicamos ao nosso instrumento artístico. Portanto, a importância que lhe atribuímos às aulas técnicas, assim como á nossa preparação física, certamente influência na adaptabilidade e integração ao próprio trabalho coreográfico. É por esta razão que, Fan Luo considera completamente crucial a preparação física e mental de cada bailarino, “Because it’s not just about yourself but, also about the others around you. (...) So, you

will have to find the balance between yourself, the performance space, and the outside” (Apêndice A, 2023, pp. 19 – 20). Portanto, se por um lado, Martha Graham nos faz refletir sobre a função da dança, expressando que esta é a comunicação da própria experiência através das ações de um corpo intuitivo e instintivo (Brown et al., 1998, p. 50), por outro Mary Starks Whitehouse, entende que o movimento (o fluxo energético) é o meio primário e uma das grandes leis da vida (Pallaro, 1999, p. 59). Assumir, desse modo, que o estado físico, mental e consciente de um artista está sempre numa constante evolução, considerar-se-ia uma mais-valia. De forma que, por meio das experiências vivenciadas e no decurso desta reflexão, o encontro da identidade e individualidade do bailarino possam ser uma das tarefas mais importantes, para entender as verdadeiras funções do bailarino como intérprete e artista, assim como, identificar as capacidades de execução que o mesmo detém e disponibiliza nos diversos processos criativos a serem trabalhados.

## CAPÍTULO II

### OS MOMENTOS DE CRIAÇÃO: PRÁTICA DO ESTÁGIO

#### 4. Universo criativo do(s) coreógrafo(s): Capacidade de integração do bailarino

Desde o início do processo criativo, foi perceptível que ambas as peças tinham uma construção cenográfica muito precisa, além de ser logisticamente complexa. No *Lilla Dansstudion* existiu, desde o primeiro dia de trabalho, uma estrutura oval, que mais tarde foi chamada *pit* (fosso), com dimensões aproximadas de 10 x 5 metros e com uma profundidade de aproximadamente 70 centímetros, à qual se encontrava preenchida de cortiça triturada em pedaços muito pequenos (sensação visual de areia). Situação que do início ao fim do próprio processo criativo deu variações de mudanças técnicas e logísticas para conseguir alcançar o objetivo pretendido e, ao mesmo tempo, acautelar a saúde cardiorrespiratório dos próprios bailarinos (será apresentado mais adiante). Mais tarde, também foi integrado mais um elemento, dentro das mesmas dimensões que o *pit*, mas que foi unicamente experienciado no *Stora scenen*, nos momentos dos seus respectivos ensaios, devido a logística propriamente técnica, assim como, coreográfica que tinha de ser desenvolvida dentro do próprio espaço. Este elemento técnico iluminava a maior parte da apresentação criando os respectivos ambientes que os próprios coreógrafos pretendiam.



Figura 1. Göteborgs Operans Danskompani, 2023. "To Kingdom Come".

Consultado em outubro 10, 2023. <https://www.opera.se/en/what-s-on/season-2022-2023/touched/>

Paralelamente, no *Petrovsalen*, sendo comparativamente muito mais tarde a apresentação desses elementos cenográficos, que também seriam trabalhados fisicamente pelos próprios bailarinos, contavam com uma cenografia de maior extensão e que ocupava o *Stora Scenen* na sua totalidade cénica. A mesma estava composta por três rochas com dimensões diferentes entre cada uma, um tecido de seda de cor azulada e cinzento-clara e com as mesmas dimensões de altura e comprimento (visto do público) do *Stora Scenen* – permitindo-lhes, no fim, criar um efeito de ciclorama com capacidade de a poder movimentar pelas maquinarias do próprio teatro – e uma estrutura de muro de pedras que ia ser mais tarde colocada no *up-stage-left* como se duma queda de rochas destruídas se tratasse. De facto, para a peça *Dust and Disquiet*, o verdadeiro desafio começou a surgir, quando todos estes elementos finalmente se unificaram com os próprios corpos e as propostas de movimento. Foi, então, quando os bailarinos se aperceberam que o sentido da peça, trabalhado até o momento sem esses elementos, passou a ter completamente outra textura, assim como, outra qualidade de movimento. Pois, para a peça *To Kindom Come*, os desafios sempre estiveram presentes. E em contrapartida, contaram com mais tempo para investir na investigação dos próprios elementos em consonância com os corpos, atribuindo-lhes, desde o início, uma melhor percepção da qualidade dos seus movimentos, assim como, a sua textura e dinamismo.



Figura 2. Göteborg Operans Danskompani, 2023. “Dust and Disquiet”. Dancers: Frida and Sam.  
Consultado em outubro 10, 2023. <https://www.opera.se/en/what-s-on/season-2022-2023/touched/>

Contudo, a percepção espacial, em ambas as peças, foi um fator que se deveria sempre considerar num estado evolutivo constante, por parte dos bailarinos, embora pudesse ter sido o fator tempo que jogava desta vez contra, pois desde o início do processo de criação, os coreógrafos fizeram a exposição da dramaturgia das peças, assim como, das cenografias e a

suas intenções na participação dos corpos com as mesmas. No entanto, no momento da ação foram tantas as responsabilidades que os próprios bailarinos tinham que estar atentos – processos de investigação de movimentos sobre ideias propostas pelos coreógrafos; aprendizagem de movimentos propostas pelos coreógrafos; experimentação de novas ideias e propostas com as cenografias (quando as mesmas estavam disponíveis) – que certamente, se tivessem tido mais tempo logístico, dentro do próprio processo criativo, a investigação sobre as diferentes possibilidades que os próprios elementos tinham por si só, tivessem podido potencializar como interpretes, os seus movimentos através dos elementos e vice-versa. Embora, em ambas as criações, os coreógrafos permitissem que existisse a investigação individual, entretanto os mesmos continuassem a trabalhar em paralelo com só alguns dos bailarinos. No entanto, conseguiu-se notar a necessidade dos próprios bailarinos de estar em contacto, a maior parte do tempo possível, com os meios técnicos a serem utilizados. Possibilitando-lhes dessa forma, uma maior capacidade de orientação espacial, assim como, interpretativa. Mesmo que os técnicos da GO estivessem sempre atentos às necessidades técnicas e logísticas dos próprios bailarinos, encontrando soluções para os possíveis problemas que pudessem vir a surgir.

Inicialmente, e em ambos os processos criativos, os coreógrafos decidiram aproximar os bailarinos dentro do seu próprio universo criativo através de propostas de movimentos criados pelos próprios coreógrafos. Por um lado, Johan Inger criava frases de movimentos, que surgiam de forma espontânea, sendo as mesmas criadas nesse preciso momento, deixando que os bailarinos captassem a essência do seu trabalho, assim como, a ideia geral para a seguir perfeiçoarem a própria qualidade do movimento. Por outro lado, Imre van Opstal – ficando na maioria, durante o processo criativo, encarregada da execução de ideias de movimento, enquanto Marne direcionava o desenvolvimento dessas ideias – conduzia aulas, como introdução diária aos processos de criação, de *Gaga* para aproximar os bailarinos às especificidades sobre a qualidade de movimento que se pretendia estabelecer com o trabalho artístico. Mas, durante o próprio decurso, em ambas as situações, repararam que dispunham do tempo certo, inabilitando a oportunidade de que este motor orgânico evoluísse para aproveitar que existisse uma comunhão mais coerente, entre ambos dos universos criativos (bailarinos e coreógrafos). Foi neste sentido, onde as aulas técnicas da companhia realmente começaram a ser o fator fundamental e necessário, sendo as que verdadeiramente se encarregassem desse papel importante, na contribuição deste pretendido processo de interligação entre o trabalho técnico dos bailarinos e o universo criativo dos coreógrafos, mas outros elementos pareciam ter mais importância nesses momentos. No entanto, os próprios bailarinos da companhia expressavam o

seu interesse para que dentro das aulas existisse também um trabalho que os conduzisse ao seguinte, e não que tivessem de desconstruir o que foi trabalhado em aula, para se incorporar nos processos criativos pertinentes com uma melhor estratégia e perspectiva. Neste sentido, o que aconteceu foi que ficou nas mãos dos próprios coreógrafos, e com a ajuda dos diretores de ensaios, conseguir transmitir e direcionar da melhor forma possível os bailarinos, para alcançar a ideia e a qualidade de movimento que procuravam e pretendiam.

Como estagiário estou verdadeiramente grato por conseguir experienciar estes acontecimentos, quer na prática quer como observador, sendo necessário refletir sobre a construção de um equilíbrio que possamos desenvolver como bailarinos para que alguns destes fatores não joguem contra nós, enquanto nos encontramos a desenvolver ideais artísticas e propostas de movimentos. Os caminhos que decidimos seguir, conscientemente ou inconscientemente, durante essa viagem irão percorrer por uma ou outras direções, mas sempre a consequência do que interiormente o exteriormente possamos experimentar, viver, pensar e sentir. Duncan expressa esta sensação como “*releasing of ego*”, um estado onde nos transformamos num outro canal anexo à realização da visão do coreógrafo. “Therefore, the body itself is able to act in a way where it doesn’t need ownership or identity, nor to be identified personally because the body will find its identity through expressing the movement or language of the work” (Apêndice A, p. 14). Está em nós próprios sentirmos, por mínimo que seja, a direção que desejamos percorrer para poder refletirmos e analisarmos a sua importância e provocar, assim, o desenvolvimento de uma estrutura prática, mas essencial para podermos agilizar o nosso percurso durante este processo.

Durante o decorrer da transformação de um artista, desenvolve-se desde o início, se assim quisermos, uma viagem evolutiva e imparável, possibilitando-nos consequentemente a identificar essa peculiaridade que também é encontrada por nós mesmos durante o andamento desta pretendida transformação, permitindo-nos ter a capacidade de podermos estar numa constante procura de um desenvolvimento lógico perante alguma coisa em concreto, podendo-se considerar como um denominador comum. Portanto, como bailarinos a compreensão na conexão dos movimentos e a sua interligação, considerar-se-ia esse homónimo, pois um intérprete devido a que a sua arte expressiva é manifestada através do corpo, tem como responsabilidade indispensável o conhecimento profundo da sua ferramenta para poder comunicar com efetividade aquilo que pretende expressar. Por esse motivo, o nosso desenvolvimento como intérpretes durante um processo criativo terá sempre um importante papel na transformação do próprio trabalho artístico.

Em cada novo processo criativo, o recomendado será tentarmos sempre começar com a mente vazia e sem qualquer tipo de preconceitos ou ideias definidas, sem necessidades de ter expectativas referentes ao próprio processo. Como refere Duncan, “My physical being, in that sense, needs to be as open as possible for this exchange to work at its best. I need to do my own inner work outside of the creative environment before I enter the room in order to clarify my receptive channel” (Apêndice A, p. 14). Desta forma, ficamos sempre mais vulneráveis e com a capacidade de absorber cada palavra dita, cada momento vivido, por isso, e para começarmos cada novo processo será fundamental termos sempre presente a importância de nos encontrarmos, juntamente com toda a equipa, predispostos em querer abordar esta nova produção com determinação e eficácia, pois pelo contrário, os processos assim como os resultados, poderão ser sempre afetados, sendo encaminhados numa direção equivocada ao que realmente procuramos desenvolver.

#### **4.1 Métodos de criação**

A compreensão das táticas e métodos que os coreógrafos utilizam para a construção das coreografias, foram gradualmente clarificando-se após as primeiras duas semanas da criação. Mesmo que como estagiário tivesse flexibilidade de escolha do meu próprio percurso, dentro de cada processo de criação, entender quais eram as ferramentas que os coreógrafos utilizavam para o desenvolvimento das suas ideias artísticas e como as implementavam na prática, foi entendido inicialmente através da prática e mais tarde numa posição menos ativa fisicamente (através de uma perspectiva de observador). A minha intenção, como estagiário, era poder participar em ambos os processos de criação. A acumulação de informação e hipersensibilidade, por causa da empatia necessária para a compreensão das novas relações pessoais e artísticas a serem desenvolvidas, foram alcançando o seu respetivo equilíbrio, nomeadamente no decorrer da terceira semana, de tal forma que através do decurso da criação coreográfica, foi interessante conseguir encontrar também algumas semelhanças na abordagem pragmática, entre os três coreógrafos, no que se refere à composição coreográfica.

Por um lado, desde o início da criação coreográfica, Imre e Marne expunham aos bailarinos certas ideias dramatúrgicas – através de imagens, textos criados por Xanthe, descrição de ritmos, ou estados emocionais – com a intenção de que os próprios bailarinos criassem as suas propostas de movimento, com estas ideias como inspiração. Mesmo que, pelo contrário, algumas das vezes fossem os próprios coreógrafos os que criassem as propostas de movimentos

coreografados (como foi o dueto de Viola e Auguste), ou até propriamente modificar as propostas criadas pelos próprios bailarinos. Por outro lado, Johan criava frases de movimento que os bailarinos tinham de apreender. Após entender que este processo tinha cumprido o seu objetivo, Inger propunha aos bailarinos que experimentassem criar uma nova estrutura coreográfica, utilizando as frases de movimentos que foram criadas por ele, como base do desenvolvimento. Mesmo que em poucas ocasiões e através de uma ideia claramente exposta, Inger cedia a responsabilidade da criação coreográfica aos próprios bailarinos (como foi o dueto de Zander e Johanna). No entanto, em ambos os casos – como assinala reiteradas vezes a Katrín Hall sobre a *Danskompani* – os bailarinos tinham a tarefa de criar a sua própria estrutura e movimentos coreográficos, fossem eles em grupos, pares ou de forma individual, que mais tarde iam ser novamente alterados e direcionados pelos próprios coreógrafos. Dentro deste esquema, destacou-se o meu interesse por querer saber a importância que os coreógrafos davam às características e individualidades dos próprios bailarinos, antes de serem selecionados por si mesmos, para fazer parte desta nova produção. Quanto a este assunto, Johan Inger explica as qualidades que procurava nos bailarinos, quando se tratava de uma criação coreográfica que se desenvolvia através de uma narrativa e o de um conceito mais abstrato.

I look at their temperament, at their own energy, as well as evaluate who that person could be, if it's about selecting character roles. Now, in the work that I'm currently building (*Dust and Disquiet*), I'm not looking for specific people, since it's more an abstract work. I'm in a way less prepared because it sort of evolves naturally. Therefore, I'm more opened to see how the dancers respond to the material I give, so that I can try to take advantage to see who they are as human beings. This way I can sort-of co-work with their own flavors (Apêndice A, 2023, p. 56).



Figura 3. *Göteborg Operans Danskompani*, 2023. “To Kindom Come”. Dancers: Auguste and Viola.  
Consultado em outubro 10, 2023. <https://www.opera.se/en/what-s-on/season-2022-2023/touched/>



Figura 4. *Göteborg Operans Danskompani*, 2023. “Dust and Disquiet”. Dancers: Zander and Johanna.  
Consultado em outubro 10, 2023. <https://www.opera.se/en/what-s-on/season-2022-2023/touched/>

Dentro do *Petrovsalen*, a alegria e o prazer pelo convívio foi sempre a motivação para o desenvolvimento harmonioso da própria obra artística. Johan Inger sempre permitiu que existisse espaço e tempo necessários para estabelecer uma harmonia de grupo, assim como, um trabalho sincero de união de grupo, onde os bailarinos se pudessem encontrar cada vez mais seguros em se expressar com maior honestidade, com ele e com o assistente coreográfico, perante qualquer tipo de situação ou proposta durante o decurso da criação. De forma que, sempre que considerasse que não ia trabalhar com todos, fazia uma seleção de com quais ia trabalhar e os outros iam descansar, permitindo-lhe assim avaliar melhor as capacidades de resistência física e mental dos próprios bailarinos. No entanto, também chegou a criar movimentos coreográficos, sem a necessidade de deixar que o bailarino desconstruísse a ideia e criasse uma nova, como foi o solo de Fan Luo (abertura da peça). Inger, como coreógrafo e diretor, sempre soube demonstrar a sua confiança nas respetivas responsabilidades de cada elemento pertencente à construção de *Dust and Disquiet*, e assim podia apreciar, pois entendia que dessa forma podia concentrar-se maioritariamente na própria criação dos movimentos e no seu sentido dentro desse mundo que criava.

No *Lilla Dansstudion*, o compromisso de fazer parte do mundo criado por todos os intervenientes, assim como, a responsabilidade de manter-se dentro do mesmo durante todo o trajeto foi o ingrediente que destacava o desenvolvimento da própria obra artística. Imre e Marne van Opstal, desde o início, estabeleceram uma abordagem de partilha mais direta com os próprios bailarinos, na sua maior parte, de forma individual. Estratégia que lhe permitiu entender melhor o

mundo criativo de cada bailarino, compreendendo o que podiam, como coreógrafos, propor-lhes artisticamente e fisicamente. Desta forma, as suas ideologias e os seus conceitos não se viam afetadas por terceiros, conseguindo que as suas diferentes texturas cénicas fossem as que estavam à procura. Mesmo que, de forma global, a criação de *To Kindom Come* fosse desenvolvida em co-criação com os bailarinos, o dueto de Viola e Auguste, conhecido como o *love duet*, foi integralmente criado pelos van Opstal, sendo mais tarde uma das secções mais faladas dentro dos integrantes do próprio público. Uma observação que certamente captou a minha curiosidade foi o fator espaço/tempo no *Lilla Dansstudion*, foi um aspeto que sempre foi aproveitado ao máximo, pois quando os coreógrafos se encontravam a trabalhar com algum ou alguns dos bailarinos, os outros bailarinos tinham tarefas e propostas para desenvolver por si mesmos simultaneamente. Imre e Marne, como coreógrafos, sempre demonstraram completa segurança com os variados objetivos que pretendiam alcançar, a nível artístico, com a própria peça, de tal forma que se conseguia perceber quando os mesmos conseguiam alcançar o resultado que sempre pretenderam desde o início.

Foi através destes formatos de laboratórios que, tanto Inger como os van Opstal, foram sempre desenvolvendo as suas ideias coreográficas, incluindo na sua maior parte e da melhor forma possível, as características e qualidades de movimento dos próprios bailarinos. Um método de trabalho que lhes proporcionou um maior controle de tempo, assim como uma maior variedade no próprio vocabulário coreográfico, conseguindo assim selecionar os resultados obtidos e escolher o que entendessem mais adequado para cada secção, manipulando-as consoante lhes interessasse e distribuindo-as pertinentemente. Na delegação de responsabilidades desta magnitude, só pode significar que a confiança que deve existir entre os bailarinos e os coreógrafos é mesmo imprescindível, assim como, essencial; se assim não fosse, através deste método de criação, se os coreógrafos não conseguissem confiar que o bailarino pudesse apresentar o proposto coreograficamente que fosse para o seu aproveitamento de alguma forma, dificilmente alcançariam os resultados pretendidos a nível coreográfico.

## **4.2 Capacidades de comunicação e direção: Adaptabilidade ao estilo de movimento**

Compreendo que não é necessário que o bailarino tenha de fazer um dia de cada técnica ou método existente para poder preparar-se ou formar-se. Bem expressa o ditado “aprendiz de todo maestro de nada”. Assim como, por outro lado também não é produtor para a dança contemporânea fazer treinos de dança clássica com um único apoio através de aulas de

improvisação estruturada. Portanto, estaríamos a falar de dança contemporânea ou neoclássico? Como mínimo as técnicas que deveriam de servir como referentes para uma evolução mais coerente e natural da própria dança contemporânea, o seriam às técnicas de dança moderna. Graham expressa, através da compreensão da própria dança moderna, que, “(...) el movimiento no es producto de la invención, sino del descubrimiento y de lo que puede aportar a la expresión de la emoción” (Baril, 1987, p. 76). De forma que, para um bailarino o processo de adaptabilidade ao estilo de movimento do coreógrafo, muitas das vezes, nasce da capacidade de comunicação que chega a existir entre os mesmos.

The entire timeline of any process in life involves not just the time from onset to the finishing of that process but also, the period from first understanding that you agree to take part in that process. (...) It's interesting to be able to witness the arc of a whole process, the metaphorical roller-coaster. Before the physical work even begins, there is a stage where the work lives in the conceptual space and the energetic kinesphere of the group involved. (...) I would say two or three weeks before you step on stage of that premiere, you are already energetically in that premiere headspace. Because your body is in a state of healing, in a state of understanding, in a state of empowerment, and it's in a state of stepping on to your feet within the world that has been created together. (...) The spirit understands it furthest out. The body understands it next. The mind and nervous system understands it last. When all of those three things come together, hopefully it will be at the premiere, when they all can align and can be at their fullest vibration (Apêndice A, 2023, pp. 14 – 15).

Sendo fundamental, em especial para uma companhia de repertório, estudar as necessidades, assim como a filosofia da própria companhia e as articular com o treino ou formação física dos bailarinos, em consonância com os trabalhos que venham a ser desenvolvidos pelos coreógrafos convidados. Assim, os bailarinos podem-se concentrar, para além do seu instrumento, nas restantes características, responsabilidades e partilhas artísticas que também fazem parte do seu trabalho como intérpretes. Conseguindo ter maior eficiência na sua própria encenação e apresentação do trabalho (produção), pois pelo contrário, só estaremos atentos ao controle para não nos lesionarmos ou à estética exterior do próprio trabalho, e não em conseguir potenciar o nosso nível artístico ao máximo dentro do mesmo. Sim é verdade que estes tipos de formações poderiam fazer perfeitamente parte do período de formação dentro de um

ensino escolar, mas o convívio e relacionamento com pessoas provenientes de diferentes culturas e escolas, serão sempre acontecimentos particulares que nos facultam novos saberes.

Uma excelente capacidade de dirigir é sempre essencial para qualquer tipo de intérprete que se encontre também a ser dirigido em qualquer processo de criação. Meryl Streep (BAFTA Guru, 2017), através da sua extensa experiência como intérprete, expõe-nos a sua opinião referente aqueles diretores considerados como bons e aqueles que não o são. Explica que aqueles que são verdadeiramente bons estão exageradamente preparados e mesmo que não estejam, o aparentam estar. Considera este fato como um aspeto importante, pois para Streep, um intérprete tem que se sentir confiante e seguro a todo o momento, podendo assim, sentir que também pode cometer erros sem problemas ou qualquer tipo de questões. Por outro lado, também é essencial que esse intérprete, neste caso o bailarino, consiga pôr em prática a sua máxima capacidade de observação e escuta, para poder permitir-se ser também dirigido. De modo que, assim, a comunicação pró-ativa e construtiva entre ambas as partes, coreógrafos e bailarinos, não só existe, mas coabita e transgredindo qualquer tipo de possíveis obstáculos existentes. Afortunadamente nesta companhia, este tipo de filosofia era uma característica que nunca se perdia, nem se chegou a perder, durante a transformação da própria produção *Touched*.

Também é verdade que, mesmo que todos estes fatores joguem a nosso favor, um bailarino que simplesmente tenha falta de ferramentas necessárias para chegar ao lugar que o coreógrafo pretende alcançar, limita a construção e evolução da própria obra artística, deixando que o coreógrafo também fique limitado ou até, no pior dos cenários, sem possibilidades de desenvolver essa ideia. No caso de *Touched*, os coreógrafos coincidentemente, estavam sempre atraídos ou até influenciados pela teatralidade dos próprios movimentos, enquanto criação deles – possivelmente pelas suas anteriores experiências profissionais com a NDT, por exemplo. Por ser uma abordagem pouco utilizada e menos comum no desenvolvimento dos próprios processos de criação, podia-se sentir, em alguns bailarinos, como lhes era difícil reter certas informações e peculiaridades sobre os movimentos que tivessem este tipo de matizes como motores de inspiração. No entanto, por vezes podia também ser pela preocupação de mentalizar os próprios movimentos, através da utilização da matemática como principal apoio para encontrar uma sintonia grupal ou até, individual, perdendo a oportunidade de captar certos pormenores que distinguiam esse movimento do resto.

Relativamente à comunicação dos coreógrafos, assim como dos diretores de ensaios com os bailarinos, sempre a achei proveitosa e eficaz para conseguir chegar a essa execução física que tanto desejavam. Marne van Opstal, por exemplo, depois de mostrar o movimento que

pretendia que fosse apreendido, algumas das ocasiões, passava diretamente à explicação da motivação por detrás do mesmo. E quando sentia que o bailarino ainda não compreendia o que se pretendia verdadeiramente, e para o ajudar com a execução do mesmo, fazia comentários como: “The moment that you pay attention to your feelings, we (the audience) will feel your movements much more. (However), be careful with being too theatrical. Its needs to be more physical. If you extend more the movements, maybe we can get to the theatricality throughout the movement itslef.” (M.V. Opstal, comunicação pessoal, 6 de março de 2023). Por outro lado, Johan aproximava-se do bailarino, enquanto este estava a ensaiar os movimentos propostos, para conseguir mostrar-lhe, por meio do seu próprio corpo, a intenção do movimento e a qualidade do mesmo, permitindo dessa forma que o bailarino voltasse a sentir o que se pretendia e pudesse aperfeiçoar na sua interpretação. De forma que, sempre existiu em ambas as criações, essa insistência por descobrir e criar os movimentos que os bailarinos executassem melhor, procurando poder extrair dos próprios bailarinos a suas melhores qualidades. Por isso, e como refere Pascale Mosselmans, “The dancers are the ones who understand the creation from the inside, physically. We as Rehearsal Directors have a more outside eye. So, it is nice if the dancers can express and share their inner discoveries and their doubts” (Apêndice A, 2023, p. 52).

Se como bailarinos, decidimos encontrar de forma ativa, a nossa identidade e individualidade, dentro desse trabalho artístico em desenvolvimento, é com muita certeza que chegaremos a obter a sua descoberta, que simplesmente surge através do próprio decurso artístico e no seu devido tempo. Igualmente vamos acumulando ferramentas, estratégias e possíveis soluções (interiores e/ou exteriores) para alcançarmos cada vez, uma maior capacidade de eficiência. Da mesma forma que é inevitável que nos sugam as nossas próprias ideias ou perspectivas, referente ao próprio processo criativo. Mas a subjetividade que obtemos das mesmas, se assim for permitido, alçaçaria essa ideologia inicial imaginada pelo próprio coreógrafo? Tudo iria depender do caminho que queira ser traçado, mas a objetividade dos acontecimentos proporcionar-nos-ia sempre uma maior capacidade de empatia e compreensão, quer com o mundo a vivenciar, quer com o personagem a interpretar. Perceber num processo de criação, que se temos a capacidade de conseguirmos ir sempre para a frente e nunca para trás, podemos disponibilizar e entender, com maior facilidade, a evolução natural das coisas. Como intérpretes, tentamos entrar tão dentro do mundo que estamos a interpretar, para poder compreender tudo que de certa forma nos faz refletir sobre a nossa própria vida. Logo, sempre iremos ter a liberdade de explorar e sentir, de uma forma singular, o que esta jornada nos possa

oferecer e proporcionar. São as nossas necessidades pessoais que nos provocam sempre esta procura incansável e são estas que nos distinguem um dos outros.

## 5. Uma interpretação eficaz

Como podemos chegar a ser intérpretes de dança? Segundo Bonilla, "(...) La connotación que conlleva el concepto intérprete es diferente, puesto que además de ser la persona que interpreta una obra artística, es en sentido figurativo cualquier cosa que dé a conocer pasiones y sentimientos del alma" (Andrés et al., 2014, p. 22). Se por um lado, Meryl Steep nos expressa a sua experiência como atriz e intérprete deixando muito claro que "I do know that I'm acting. But you forget about it. When you are doing it right, there's a thrilling suspension of the day-to-day and you're in someone else's head" (60 Minutes, 2023). Podemos entender que quanto interpretamos, além de ser uma característica necessária em todos os artistas das artes performativas, se esta ação é executada corretamente conseguimos nos abstrair dessa sensação de estarmos presos dentro da nossa própria mente, passando a expressar com maior liberdade o que sentimos nesse momento e nesse lugar, assim como através desse personagem. A questão que se coloca é como poderemos executar essa excelente interpretação dançada, pois não é pelo facto de pensarmos que ela irá acontecer que esta simplesmente acontece. Pois, da mesma forma que um ator estabelece o seu 'trabalho de mesa', atribuindo-lhe ferramentas e caminhos de compreensão para o desenvolvimento da sua personagem, como bailarinos existe também esse prévio 'trabalho interior' que nos ajuda a estabelecer essa empatia, na sua maioria de forma física, com uma personagem possivelmente existente dentro dessa dramaturgia ou cronografia presente no trabalho coreográfico a ser desenvolvido.

Bob Proctor, nos expressa que após ter-se estudado a si mesmo, descobriu que muitas das pessoas realmente não sabem quem verdadeiramente são. O facto de que alguém nos pergunte quem nós somos e respondemos com o nosso nome, faz-nos compreender que essa pessoa realmente não sabe quem é. Pois um nome são palavras que nos identificam, mas não são quem nós somos. Por esta razão, Proctor reflexiona sobre quem nós somos, analisando o facto de que vivemos simultaneamente em três planos de compreensão, "(...) We're spiritual creatures. We have an intellect, and we live in physical bodies. But because we lack 'Awareness' or 'Understanding' of who we are, we're totally locked into a physical world, and we let things outside of us, control us" (Proctor Gallagher Institute, 2015). Sendo essencial entendermos que o trabalho de nos conhecermos como indivíduos, assim como, a nossa individualidade como

artistas, se desenvolve através da própria ação de viver conscientemente e não através da ação de reagir à própria vida inconscientemente. Por outro lado, para alguns coreógrafos e bailarinos, nestes aspetos têm uma menor importância para a evolução da própria dança, foi-lhes importante investigar fórmulas para lhes permitir que a dança não ficasse obsoleta e pudessem seguir representando as necessidades de uma sociedade em evolução. Neste tipo de pensamentos, podemos sublinhar o desenvolvimento artístico de Merce Cunningham, que negava a emoção como mecanismo de interpretação de uma obra coreográfica, baseando-se por exemplo no 'aleatório'. Mas mesmo que, como bailarinos, não pretendamos transmitir uma interpretação dançada, se executamos os movimentos através do nosso corpo, esse corpo não chega a sentir nada do que o mesmo está a desenvolver, consequentemente interpretando os sentimentos desse próprio momento?

Mesmo que, retoricamente, nos forcemos a 'não sentir', por meio da arte da dança – na sua grande maioria – e através do corpo, sempre desenvolver-se-á principalmente no público como no próprio bailarino, esse 'estímulo *supernormal*' devido à natureza da própria arte. Permitindo assim, a utilização do *belkitsch* como método do abstracto, que "usa los estímulos supernormales por su efectismo alcanzando con su 'gusto reconocible' por su accesibilidad en el imaginario colectivo por proximidad a experiencias ya vividas" (Galeote, 2022, p. 153). Deixando, por sua vez, que exista uma predisposição emocional a ser assimilada. E como reflete Galeote (2022), sem a necessidade de transgredir essa integridade 'hedonista', mas sim abordando um transfundo conceptual através do estímulo *supernormal* que, no caso da dança, pode-se apreciar sempre que o corpo do bailarino entra em ação.

El hedonismo se encarga de nuestros sentimientos más inmediatos de felicidad, maximizar el placer y reducir el dolor; el eudemonismo se centra en la felicidad más a largo plazo, pero estable. Persigue más allá que el placer inmediato; unos valores y una vida bien vivida, con moral. Digamos que una meta más lejana [...]. Hasta hoy el kitsch era un arte hedonista y digamos que el 'arte culto' eudemonista. Hoy el enaltecimiento del belkitsch garantiza un eudemonismo artístico cuando se ancla por el previo hedonismo del reclamo estético del kitsch histórico. Ya es belkitsch en su maestra combinación digna de la Ilustración donde el placer es una autogratiificación refinada y nada excesiva. La estética kitsch – más o menos intensa – no obstaculiza que se impregne de significado la obra y que pase a ser belkitsch (Galeote, 2022, p. 152).

De modo que, mesmo que o nosso fim não seja conseguir interpretar uma obra coreográfica, através dessa necessidade de invocar a emoção, o efeito que naturalmente acontece nos próprios espectadores (pelo facto de olhar os movimentos em ação), assim como nos próprios bailarinos (pelo facto de executar os movimentos coreografados), será comumente um efeito *belkitsch* (eudemonismo). Contudo, uma obra coreográfica executada por movimentos sem ‘emoção’, transmitem esse efeito paisagístico nos espectadores, sempre que os mesmos não se vejam afetados pela organização cénica. Por esta razão, como bailarinos, que iremos ou não interpretar – através da emoção – uma obra coreográfica, essa ação virá intrínseca através do nosso sentir cénico devido ao próprio momento e ao lugar onde nos encontremos a desenvolver os movimentos que foram previamente coreografados e/ou esquematizados.

“This is what we do as actresses. Translate people to each other. The ones that are more interesting and the ones that are most misunderstood” (Rutsch, 2010). A interpretação deve acontecer de forma orgânica, pois a mesma nasce através dessa empatia, que como artistas devemos de permitir que sempre exista e perdure. Por esta razão, como refere Bonilla (Andrés et al., 2014), uma das motivações artísticas das criadoras como Wigman, Graham ou Bausch foi conseguir explorar “el alma humana hasta conseguir reflejar sus pasiones y frustraciones más profundas”. De modo que, assim reflete, ao mesmo tempo, sobre o que seria a existência de uma dança sem a emoção. “¿Qué es la danza sin emoción, un acto de creación o una simple ejecución más o menos imperfecta de movimientos concretos?” (pp. 23 – 24). Entendemos que cada vez mais, é imprescindível que o bailarino consiga interpretar uma obra coreográfica de forma eficiente. Como? Começando pela simples vontade de querer responder à pergunta ‘quem sou eu’ como bailarino, assim como, intérprete?. Kate Winslet (BAFTA Guru, 2016), expressa que se trata verdadeiramente de um trabalho que não é fácil, pois tens que sempre estar a trabalhar na sua essência e poder continuar a estar numa prática constante. De forma que, tens de permitirte cometer erros. Refere-nos também que é mesmo uma desvantagem praticar na frente ao espelho, pois no momento da ação só irás estar atento áquilo que ensaiaste e não em estar presente no próprio momento. Por isso, Winslet nos aconselha que “(...) if it’s (what) you really believe you want to do with your life, you’ll get there. Don’t wait for the phone to ring. Fill your life in other areas because the more you enrich your life, the more enriched you’ll be as an (artist) and as a person” (BAFTA Guru, 2016).

Falamos sobre uma arte onde o motor principal para o ato artístico, existe através do corpo interpretativo em movimento do bailarino. Um corpo que não tem comparação de igualdade com um outro corpo, pois cada corpo é diferente. No entanto, se como bailarinos dependemos

do facto de que exista esse agente cultural, quem nos seleciona para fazer parte do seu(s) projeto(s), devemos de considerar que verdadeiramente existam algumas características definitórias as quais nos permitem participar desse projeto de forma eficaz? Arika Yamada considera que “You won’t be, nor do you have to be the muse for everyone. But DO, amuse yourself. Be fascinated with yourself. You are valuable, you made it already, you are here! Find something, even a tiny little thing that interest you that day” (Apêndice A, 2023, p. 9). Pela mesma razão, compreende-se que realmente é definitório quando somos nós quem elegemos o que queremos partilhar e se o queremos realmente partilhar e como, porque não podemos esquecer que, da nossa parte como bailarinos, o ‘não’ também está disponível para nos expressarmos. Da mesma forma que Meryl Streep (60 Minutes, 2023), reflete sobre o facto de que às vezes alguns agentes culturais podem imaginar que aquele personagem X não tem nada haver contigo e/ou está longe de ti. E para responder a esta questão cita a Sybil Thorndike, concordando também com a sua expressão quando disse que “I think we all have the germ of every other person inside of us” (60 Minutes, 2023). Assim, podemos apreciar a importância desta arte, como a compreende Streep, quando sentimos que é através de nós mesmos quando estamos, realmente, a acrescentar esse aspeto ‘humano’ à própria obra, porque é o artista quem “(..) is the one that is going to add humanity, if there is going to be any. (...) It’s the thing that is unsaid or left out (in rehearsal). These are the things we discover on the set. You can’t plan those” (Rutsch, 2010).

## 5.1 Funções imprescindíveis

Devemos de ser conscientes de que o surgir das técnicas, dentro de todas as artes performativas, deveram-se à necessidade de encontrar soluções aos problemas existentes, nomeadamente, ao que a execução das mesmas se referia, fossem dentro ou fora de cena. A técnica, da palavra grega *tekhnikós* que significa habilidoso, no que respeita ao bailarino, é a forma em que nos habilitamos para executar os próprios movimentos físicos com maior eficácia. No entanto, é interessante observar como a maioria dos artistas, sendo os mesmos reconhecidos pela sua eficaz interpretação, têm recorrido à fusão de certas técnicas para conseguir uma melhor execução dentro da própria cena. Por outro lado, para muitos outros, o que mais lhes interessa, considerando como um aspeto de maior importância, é a criatividade, a inspiração, assim como, a improvisação. Mas, a improvisação, como fruto do acaso, assim como, a criatividade, por não se basearem unicamente na imaginação ou na fantasia, também levam à técnica intrínseca. De forma que, é por esta razão que deve de ser imprescindível o facto de conhecermos as técnicas

que os grandes, assim como, outros em processo de erupção, descobriram, teorizaram e levaram à prática. Por isso, Fan Luo reflete sobre a preparação de um bailarino explicando essa necessidade que deve de existir sobre o experimentar os diferentes tipos de técnicas. “Even after you have developed a deeper understanding of your own artistic strengths and limitations, it can continue to improve in the future. (...) giv(ing) a significant impact on the dancers’ body, intellect, and artistry, if they also stay attentive to what’s yet to come” (Apêndice A, 2023, p. 22).

Por esta razão, como bailarinos, devido ao facto de sermos também intérpretes, pode-se compreender que é de grande importância também conhecermos algumas técnicas teatrais que têm, por sua vez, estudado a funcionalidade do corpo para poder interpretar de forma mais eficaz, assim como autêntica. “We analyze only when we have to, and when we have to, it is well to have the tools. One of the most important contributions of Helen Tamiris was her recognition that Stanislavski’s method (...) was there waiting to be used by dancers” (Nagrin, 1997). Stanislavky (2003) crê que para interpretar é necessário que o indivíduo sinta e interprete como se as circunstâncias e condições cénicas – incluindo a presença dos outros corpos – fossem completamente reais, sem ser necessário dar importância ao público que os observa. De modo que, assim, as ações seriam vividas e não fingidas. Para Stanislavky foram verdadeiramente importantes a utilização de três elementos interpretativos: a memória afetivo-emotiva (lembrança de sensações previamente experimentadas, estimulando o surgir de sentimentos passados), o subtexto ou, no caso da dança, o submovimento (a intenção detrás do texto ou movimento inexistente) e as ações físicas (ações simples que revelam os sentimentos internos, sendo devidamente justificadas e coerentes). No entanto, o equilíbrio dinâmico, para os bailarinos, estaria entre as ideias de Stanislavky e as de Grotowski. Pois, para Grotowsky (1992), cada vez mais estimulava uma nova abordagem, relativamente ao espaço cénico, favorecendo a relação entre o intérprete e o espetador. Grotowski, depois de estudar a Stanislavki, desenvolveu no âmbito das ações, o intuito de sentir o que emerge da própria ação. Compreendeu que existe um impulso, algo que vem de dentro, que se projeta para o exterior. Esse impulso nasce dentro do corpo e o mesmo é físico e psicológico. Provocou, deste modo uma nova possibilidade de abordagem dentro do trabalho do intérprete, reforçando o ponto de vista da criação (de fora para dentro), considerado esse acaso espontâneo que emerge através do intérprete.

Para que qualquer comunicação humana funcione, é necessário saber ouvir e existir empatia entre o emissor e o recetor. Assim como, uma das funções imprescindíveis de um bailarino encontra-se na sua capacidade de interpretar uma ação, a comunicação e expressividade eficiente, entre si e o seu redor, é fulcral para o acontecimento da mesma. Inger,

como coreógrafo, geralmente encontra fascínio ao centro do corpo e no seu peso (gravidade), em especial, quando os movimentos surgem entre as vísceras, assim, “the movement is more interior than exterior. It’s the beginning of the movement that I find fascinating. When I see people who can really do that, I love that quality” (Lo, 2017). Pelo motivo que, McConachie, assim expressa que “In contemporary discourse, empathy is frequently viewed as embodied simulation or substitution and sympathy as a response involving feelings. (...) empathy means imagining ‘stepping into an actor/character’s shoes’, whereas ‘sympathy involves projecting her or his own beliefs and feelings onto the stage figure” (Reason & Reynolds, 2010, p.53). Por isso, Meryl Streep expressa, “In my work (empathy) it’s the current that connects me and my actual pulse to a fictional character in a made-up story. (...) it is the engine that powers all the best in us. It is what civilizes us. It is what connects us” (Rutsch, 2010). Da mesma forma, Imre van Opstal, devido a sua experiência, compreende que também é necessário sabermos a importância de entender o essencial que é conseguirmos deixar ir todo o nervosismo existentes, cada vez que nos apresentamos em cena ou perante uma nova situação. Pois, pelo contrário, “if you focus too much on them, you take it with you on stage and you will be busy with the idea of dancing. You have to let go of control, so you can take risks and feel (freer) in your movement and thought” (Opstal, 2020). Contudo, Meryl Streep também compreende, como imprescindível, que a ação de ouvir é tudo, e é onde aprendes tudo. “The worth is in listening to people who maybe don’t even exist or who are voices in your past, and through you comes through the work and you give them to other people” (Rutsch, 2010).

## **6. Individualidade artística: identidade, personalidade e vocação**

There are challenges in every single day. The biggest one, I think it’s being able to stay focused. (...) Sometimes the craziness of an on-set environment can be so intense, that you can find yourself forgetting all of those things that you planned. (...) Often, we all just have to go through a bunch of silly stuff first, in order to get to that place. And that does not happen unless you just let it. Just because I’ve had a lot of experience doesn’t mean that there are certain things that I’m really getting right or nailing. I would almost hope the opposite because I want to always be finding new ways of being able to collaborate and be able to be included and involved and exited and passionate (BAFTA Guru, 2016).

É fundamental conseguirmos identificar e desenvolver a nossa verdadeira individualidade artística. Poi isso, Kate Winslet (BAFTA Guru, 2016) observa que realmente não são tarefas fáceis, onde sempre será necessário poder mantermo-nos concentrados no objetivo, sem que exista algum tipo de julgamento, assim como, mantendo o entusiasmo e a paixão. “Yes, you can take chances with your life, you can take a stand for what you are, what you believe in, and what you care about; one thing will follow another, and you'll make a life for yourself” (Freedman, 1998). Assim, compreendia também Martha Graham, essa importante consistência do entusiasmo e da paixão, pois nunca se trata de acontecimentos que ocorrem subitamente. Segundo Carver e Sheier (2014), “(...) la cualidad clave de la naturaleza humana es que el comportamiento cambia sistemáticamente como resultado de las experiencias. (...) Esta perspectiva supone que la personalidad de la persona es la suma integrada de lo que la persona ha aprendido hasta ahora” (p. 9). Por esta razão, um bailarino deve estimular a sua formação através de técnicas que o ajudam a enriquecer o conhecimento corporal. Assim, teremos a possibilidade de avaliar, com o tempo, a nossa individualidade e identidade dentro desta arte, pois às vezes, pode chegar a acontecer que não consigamos perceber se a prática desta arte se identifica conosco e nós com ela de forma genuína.

Allport (Craik et al., 1993) considera a individualidade como uma das características primárias do ser humano. Mas é através desta individualidade que a cultura e o meio social criam pressões que esquematizam e transformam o próprio individuo num ser social. Assim, quando criança esse ser é só pessoa e é por meio da sociabilização que se transforma a personalidade. Reflete, portanto, que a personalidade vai-se modificando através do crescimento. Mas será que esta personalidade surge através de uma modificação e esquematização forçada? Mesmo assim, esse individuo conta com as ferramentas que a sociedade lhe deu, para poder construir com a sua personalidade e a única variável é poder viver essa vida individualmente. Sendo a motivação o motor que origina as mudanças, mas estas não acontecem de forma independente, as motivações se criam por meio das condições existentes. De modo que, assim é a cultura que motiva cada um para que a mesma consiga transgredir, sentindo-se realizado através dela. Portanto, como consigo encontrar esse meio com o qual me identifico, para desenvolver a minha personalidade? Não temos porque estar obrigados, como entes individuais e livres, a cumprir com os esquemas estipulados, sempre que a lógica da ética e moral não sejam quebradas. Podemos decidir o que pretendemos fazer, por exemplo, com a nossa vida profissional, quer seja para só usufruir da formação para enriquecer a nossa própria cultura ou por vocação dedicando-nos a ela de corpo e alma. Paralelamente, a construção da nossa identidade, segundo Lingardi

e McWilliams (2017), consiste em ter consciência de quem somos e de como nos observamos social e pessoalmente, permitindo definir-nos também perante os outros. Um mecanismo central no processo de construção da identidade é a identificação. O mecanismo de identificação envolve a construção de crenças, comportamentos, modos de ser e agir próprios de uma pessoa de referência (modelo). No entanto, inclui facetas subjetivas como a individualidade, a autoestima, a capacidade de autorreflexão e auto-observação, bem como a autoconsciência.

Nós desenvolvemo-nos num continuum imparável onde é necessária a utilização do nosso corpo, na sua totalidade existente, para nos conseguirmos comunicar com qualquer tipo de recetor, conseguindo assim encontrar, identificar e transformar as peculiaridades que nos identificam como um ser singular e genuíno. Conhecer o nosso próprio corpo nunca foi uma tarefa fácil devido a que o mesmo se encontra sempre em estado de evolução. Na arte da Dança, encontramos-nos sempre numa constante pesquisa físico-espacial devido a que assim esta o exige a todos aqueles que a frequentam, a estudam e a trabalham. A evolução que decidas permitir ao teu corpo é unicamente um processo pessoal, é por esse motivo que a identificação da nossa individualidade como pessoa e, neste caso, como artistas significa a solução para o encontro da nossa verdadeira vocação. “Muchos son los llamados y poco los elegidos” (J.M. Seller, comunicação pessoal, 10 de abril de 2012), descreve-nos a importância de selecionar – por meio do que nos dita o coração quando temos ‘ouvidos para o escutar’ – o caminho a qual temos vocação, transformando o mesmo no nosso modo de vida. Da mesma forma que Meryl Streep sente que “I’ve always been an omnivore, interested in way too many things. And I actually found the one profession that fill all my appetites” (BAFTA Guru, 2017). Mas, para assegurar o bom funcionamento do mesmo, será necessária a existência da disciplina. Uma conduta que nos permitirá estar em sintonia com o tempo e o espaço. Nesse lugar onde o próprio corpo habita e influencia-se, através de uma formação, para alcançar a sua evolução. De modo que, temos de conseguir conhecermo-nos para podermos dar vida a nossa ‘artisticidade’, mas antes precisamos de encontrarmo-nos com a nossa individualidade. Porque é através das nossas emoções – devido a tudo o que tenhamos vivido – que podemos ser e interpretar ao mesmo tempo, pois somos em função de como nos observamos a nós mesmos.

Como artistas, chegaremos sempre a essa parte do processo criativo onde o consideramos como aquela etapa que tem de ser, inevitavelmente, desenvolvida de forma mais individual. Trata-se de uma etapa que se costuma desenvolver, de forma impercetível, na maioria das vezes, no final da nossa viagem dentro de cada processo. Raily compreende que, pelo geral, “The preparation for that actual performance it starts on day one of the process and then, it ends

the moment that you are finally moving on stage and performing the piece. By the time you arrive to that day, all the preparation is practically done” (Apêndice A, 2023, p. 40). De forma que, a nossa preparação interior como bailarinos, antes de que uma obra artística seja apresentada ao seu público pela primeira vez, passa propriamente por um processo individual assim como pessoal. Mas porque estamos sempre desejosos de que estas etapas aconteçam antes de quando naturalmente ocorrem? Será porque queremos tentar ser conscientes do próprio processo antes de que o mesmo aconteça? No entanto, MacDonald e Ness (2001) expressam, que “Quando estamos tranquilos, o espírito e o corpo estão num estado de equilíbrio. (...) Ouvir a voz da consciência não é menos fisiológico do que dominar uma capacidade manual, é um ato de atenção” (p. 188). De modo que, por isso compreendem que, “A inibição permite-nos suspender a atração do ambiente externo e mudar a atenção para a importância da vida interior” (MacDonald e Ness, 2001, p. 205).

(...) I learned that it's enough to show up just as I am. I trust in my ability to become or enter a state of being when it calls for it. I'm not a mind reader nor am I a fortune teller. I can't pre-write how the day is going to be. So, all I can do is show up as I am, be available, and be present. That's what I do for the shows. When the show its written well, then the atmosphere, the music, the lights, should be able to invite you into that world (Apêndice A, 2023, p. 11).

Assim, como bailarinos, alcançar esse momento de inibição seria como poder conseguir a libertação desse exterior para poder potenciar o nosso próprio interior como intérpretes. De modo que, como expressam MacDonald e Ness (2001), “Se ignoramos os nossos pensamentos interiores, a nossa intuição e a informação que vem do mundo exterior, não estamos a usar totalmente o nosso espírito consciente. (...) Em todos os momentos da nossa vida estamos a dar autorização para alguma coisa continuar ou a recusar que alguma coisa aconteça” (pp. 212 – 213). Permitindo-nos alcançar um estado de libertação, onde este acontece pelo desejo de nos transformarmos na essência mais próxima do trabalho artístico previamente desenvolvido, através da identificação dessa individualidade artística, com a finalidade de nos conseguirmos comunicar com o público.

## CAPÍTULO III

### O OBJETIVO DE UM BAILARINO: PENSAMENTOS E INQUIETAÇÕES

#### 7. Existência de um bailarino numa obra artística

O ser humano confronta-se diariamente com o passar do tempo e por sua vez, consigo mesmo, com a sua própria transformação física, intelectual e consciente. Um dilema que nem todos aceitam com muita facilidade nem assumem que, certamente, em cada momento que passa este encontra-se num constante estado evolutivo. Mas, quando finalmente o compreende, conseqüentemente desenvolve a necessidade de querer procurar as devidas respostas das dúvidas que esta realidade semeou. No entanto, sendo esta unicamente possível através duma atividade que ajude à compreensão do seu próprio corpo, assim como, do seu verdadeiro funcionamento. Pode-se dizer, portanto, que o desejo de encontrar a sua individualidade em relação com o seu redor e consigo mesmo, passa a ser a sua motivação diária. Por isso, e para entendermos a arte do movimento, Stobbaerts (2002) expressa que existe uma distinção entre a mente e a consciência do ser e é só através de uma procura interior que reparamos que a mente é uma parte indivisível da própria consciência. Pois a consciência do ser não se identifica com os movimentos da própria mente. “É o fundo da nossa personalidade aparente. (...) é indefinível, e a procura demonstra que, quando transcende as funções psicológicas, não tem limites porque não tem forma, e não tendo forma não pode ser agarrada” (p. 41). Em definitivo, trata-se de um evidente e profundo estudo do próprio corpo humano e o universo que o rodeia. Certamente é um assunto que tem sido questionado e investigado por filósofos, científicos, investigadores, assim como, artistas, desde tempos imemoriais.

Para Heidegger (1953), o que responde à pergunta sobre ‘o que é o ser?’, é a própria existência humana. Por esta razão, para este filósofo alemão, a realidade humana não se pode definir sempre que a sua característica seja quando esta enfrenta um conjunto de possibilidades onde é necessário tomar decisões. ‘A essência do homem é a sua existência’. Heidegger mostrou que para se conseguir compreender, se o mesmo for o ponto de partida, este adquire uma compreensão autêntica da sua própria existência. Mas, se escolher o mundo e os outros, este adquire uma compreensão inautêntica. Sempre que alguém afronta a morte, como uma das suas outras possibilidades, assumir-se-ia que a sua verdadeira existência seria autêntica. De esta forma, Heidegger expressa que a existência não alcança a sua totalidade enquanto existe.

Portanto, o acesso a existência autêntica, o ‘autêntico eu’, unicamente é proporcionado pela

angústia, sendo esta o resultado de reconhecer o que significa estar no mundo quando se contempla na sua totalidade. 'Viver na presença da morte'. Para o Heidegger, a solução que nos proporciona, para se viver uma vida autêntica é quando realmente se vive com a possibilidade da morte, mas não pelo próprio facto. Deste modo, a vida transgride com a motivação de refletir sobre o que verdadeiramente impulsiona ao próprio ser humano, para avançar diariamente. Assim, e no que respeita à arte da dança, esta encontra-se com o objetivo de conhecer, cada vez mais, o seu próprio corpo como um instrumento de trabalho e expressão definitiva para uma execução infalível nas suas apresentações artísticas.

Paralelamente, as diversas observações relativamente à evolução das sociedades, enfatizam a importância que a dança sempre tem tido no próprio ser humano, pelo seu peculiar e inigualável contributo à própria cultura. Segundo os inumeráveis dados encontrados em investigações desenvolvidas por arqueólogos e pré-historiadores, como Henri Breuil, apresentam-se provas onde as existências da arte da dança remontam à pré-história. Crê-se que devido a que os primeiros *homo-sapiens* ainda não possuíam a linguagem verbal, era o movimento corporal que entrava em ação para conseguir comunicar-se. Por esta razão, considera-se que a dança é uma parte essencial para a contínua evolução da própria civilização, sendo, junto com a música, uma das artes existentes mais antigas. No entanto, e com o decorrer do tempo, a própria sociedade foi optando por criar certos regimes políticos, onde a verdadeira finalidade era pretender alcançar o máximo controle possível da própria civilização. Por isso, e influenciando sempre na evolução das próprias artes, a dança, maioritariamente na época moderna, converteu-se num meio de comunicação essencial para transmitir mensagens políticas, mas numa configuração mais sutil. Contudo, e simultaneamente, muitos investigadores e criadores de metodologias, constituídas pelo conhecimento de várias técnicas, preocuparam-se em analisar as possibilidades do corpo humano para poderem alcançar outras formas de expressividade e comunicação, como: Delsarte, Hijikata, Grotowski, Stanislavski, Graham, Horton, Cunningham, Limón, Paxton, entre outros. Assim, e por meio da sua técnica, ajudando com a transformação na formação dos próprios bailarinos, Martha Graham entendia que "(...) el movimiento no es producto de la invención, sino del descubrimiento y de lo que puede aportar a la expresión de la emoción" (Baril, 1987, p.76). Por motivos semelhantes, Letamendía (1985) compreende que verdadeiramente existe um espaço criado pela energia do próprio corpo. Por isso, afirma que a dança tem de ser vista para podê-la presenciar na sua própria efemeridade, pois para Letamendía, a dança vai mais além do que a uma redução num quadro animado em movimento. Considera, portanto, que o seu espaço não é nem o espaço das artes plásticas nem

o espaço do teatro. O seu espaço é o da sua própria criação, construído pelos corpos dos bailarinos “(...) en sus singularidades y en sus interrelaciones, en su acción: en su poder de ordenación, concretización y cuestionamiento espacial, en el desafío de hacer nacer algo diferente de un mundo en un terreno imaginario con la energía del movimiento del cuerpo.” (p. 62).

Ainda assim, no que respeita a dança na contemporaneidade, geralmente considera-se que “nas *performers* destaca-se a inclusão de vários tipos de corpos, com diversos tipos de treino, valorizando, especialmente, a sua singularidade” (Neto et al., 2020, p.26). Observa-se que todos os corpos estão aptos para dançar, desta forma, considerar-se-ia que realmente qualquer ser vivo poderia ser também apreciado como um bailarino. De modo que, encontrar-se-á naturalmente apto para movimentar-se provocando, com o tempo e com a sua própria evolução natural, uma sequência de hábitos consequentemente apreendidos pelo próprio decurso da vida. Recorrendo a eles, diariamente, e reconhecendo que os movimentos fazem parte do seu dia a dia. No entanto, para um desenvolvimento eficiente em qualquer arte performativa, assim como, na dança, esse corpo deverá conseguir fortalecer a arte do autoconhecimento, nomeadamente, por meio duma prévia formação e experiências através da própria prática artística. De modo que Baril (1987), assim expressa a importância que tinha o bailarino para Martha Graham, no momento da sua apresentação artística ao público, sendo essencial a invenção de movimentos evocadores, mas, renunciando a qualquer classe de imitação. Nesse momento é quando “(...) el espectador (puede) darse cuenta de otra intención aparte de la perfección técnica, y la línea de dicha intención debe recorrer todo el cuerpo” (p. 77). Então para Graham, isto produzia em cada momento uma ‘concentração orientada’. Compreendendo, portanto, que unicamente através da coordenação ‘corpo – espírito’ era como se produzia uma única unidade, a paixão. Sendo esta unidade, assim como, a sua organização o que constitui a própria dança. Mas, com o decurso do tempo e devido à evolução da própria sociedade, hoje estas apreciações foram passando a um plano de menor importância, onde se tem permitido até desvalorizar a significativa relevância que as próprias artes lhe proporcionam, intervindo na transformação consequente e coerente da própria sociedade.

Devido a considerações como estas, e segundo Chávez (2018), Foucault também reflete sobre a sociedade, entende que é a própria sociedade quem tem o poder de estabelecer o que é normal, sendo o mesmo resultante de um acordo. Por isso, considera-se que o normal é o correto ou o que se deve fazer ou ser. De modo que, é mais fácil indicar o que é correto, no entanto é mais complicado conseguir sustentar a própria ideia sem cair no problema de expô-la a partir de um ponto de vista com ideias próprias. Desta forma, o que se impõe é a ‘nossa verdade’, sendo

uma ação que danifica a própria sociedade, pois, quando esse normal se consegue implementar, começam os julgamentos cruéis a aqueles que, precisamente, 'não é normal por não pensar igual'. Portanto, se um artista não desenvolve a disciplina de querer estudar o seu instrumento (corpo) para se aperceber como o utilizar com maior eficiência, como o mesmo poderia conseguir expressar-se fluidamente com o seu público ou mesmo proporcionar algum contributo, por mínimo que seja, à evolução social?

Para entendermos este assunto, Baril (1987, pp. 374 - 375) explica-nos e apresenta, dentro dos descobrimentos de François Delsarte, que influenciaram na evolução da expressão corporal, a semiótica:

[...] La semiótica es el análisis de la forma orgánica y el estudio del sentimiento que determina dicha forma. A tal signo, tal pasión.

Delsarte divide estos signos o formas en tres categorías.

- Los tipos formales o constitucionales. Son los que tenemos al nacer, no pueden imitarse, el bailarín no debe preocuparse de ellos.
- Los tipos habituales. Sólo son la permanencia de las formas fugitivas o accidentales. Dicha permanencia puede modificar profundamente los tipos constitucionales, que pueden resultar difíciles de reconocer. Al artista le incumbe entonces distinguir entre los tipos que pertenecen a las formas innatas y los que pertenecen a los movimientos de la costumbre.
- Los tipos fugitivos o accidentales. Estos tipos están constantemente modificados por el poder de las pasiones o de los sentimientos, otorgando a la expresión una variedad infinita de aspectos; su estudio constituye la parte esencial de los trabajos de Delsarte.

No caso de um bailarino, tratar-se-ia do encontro de um instrumento (uma formação técnica e artística) que lhe ajude, em definitivo, a transformar a sua ferramenta, para a poder utilizar como uma outra linguagem clara e expressiva. Por isso, a arte da dança requer que o bailarino investigue profundamente e detalhadamente a sua ferramenta mais essencial: o corpo. Assim, e no momento do ato da manifestação artística, o bailarino poderá interpretar, com maior eficácia, desenvolvendo uma via de melhor compreensão com o seu espectador.

Outros investigadores, como Mary Starks Whitehouse (Pallaro, 1999), têm também concluído que o movimento pertence a uma das grandes leis da própria vida. Sendo este o meio primário da vida mesma. Pois para Whitehouse, "Our movement is our behavior; There is a direct connection between what we are like and how we move" (Pallaro, 1999, p. 59). Por esta razão,

para um bailarino é essencial conseguir descobrir e identificar a semelhança que nele esta presente. Assim, eventualmente, pode permitir libertar-se das suas próprias limitações físicas e intelectuais, transformando-as em movimentos livres e sem amarras. Nesse processo criativo, o bailarino poderá trabalhar para alcançar construir a essência mais próxima ao trabalho artístico a ser desenvolvido, nomeadamente, pelo coreógrafo e/ou pelo próprio intérprete. Desta forma, o bailarino poderá desenvolver, de uma forma mais honesta e consoante a assimilação das suas próprias experiências, a versão mais próxima à formação do próprio trabalho artístico em desenvolvimento. Stobbaerts (2002) compreende que para alcançar a libertação do movimento temos de procurar sempre a sua harmonia, através de uma maior disponibilidade na atenção da sua execução. “Deve incarnar o um e o múltiplo. Para isto é, evidentemente, necessária uma compreensão da unidade da vida, pois tantas vezes o homem fica prisioneiro do seu pequeno eu e, portanto, dos seus limites pessoais” (p. 41). Portanto, a tarefa mais desafiante para um bailarino seria a de poder manter, ativamente, uma disponibilidade sincera, permitindo-se poder reconhecer o seu próprio corpo e o estado onde o mesmo se encontra. Produzindo assim, essa ‘única unidade’ consciente e presente na execução do próprio movimento: a paixão

Ora, com perspetivas como estas, por vezes, poder-se-ia considerar que é possível que chegue a existir uma falta num hipotético equilíbrio democrático. Mas, a democracia mal-entendida, pode conduzir aos interessados por outros caminhos de compreensão considerados, por exemplo, como ‘não normais’. Esta metodologia de inclusão, geralmente influencia em grande escala, a maioria das sociedades modernas (tornando-se num direito ao qual todo ser humano deve ter acesso constitucionalmente), será que tanta globalização consegue realmente incluir a todos os elementos existentes dentro da mesma equação de igualdade? De forma que, ao desenvolvermos essa inata curiosidade e interesse de querermos entender e/ou participar dessa ou daquela matéria ou tema, por exemplo, não quer dizer que tenhamos plenas capacidades para as desenvolver e/ou executar. Por este motivo, os bailarinos não podem ser disfarçados simplesmente como pessoas que se movimentam de forma comum e basilar, pois esses, sem uma previa formação, são componentes devidamente considerados como ‘sinais habituais’ do próprio ser humano. O bailarino pretende, por meio das diversificadas experiências artísticas – assumindo as múltiplas responsabilidades que o seu trabalho profissional possa ter – e por meio da reflexão, adotar a execução do movimento como uma outra linguagem, reconhecendo e valorizando a sua própria complexidade. Conforme refere Martha Graham “If it could be said in words, it would be; but outside of words, outside of painting, outside of sculpture, inside the body is an interior landscape which is revealed in movement” (Freedman, 1998, p. 56). Ou seja, o

bailarino encara uma profissão que se encontra sempre, através da sua própria existência 'autêntica', num estado evolutivo, pois a mesma transforma-se em seu redor, com a sociedade e com a própria cultura.

### **7.1 Sustentabilidade e realidade profissional: Repercussão artística e social**

São inumeráveis os cenários que podemos descrever relativamente a ressonância que consegue provocar um artista com a sua arte, ao seu redor, assim como, consigo mesmo. Desde provocar a reflexão de um ponto de vista até inspirar o nascer de uma nova movimentação quer seja, social, política ou propriamente artística. Pois como referi anteriormente, no caso da dança, existem diversas observações que enfatizam a sua importância pelo seu peculiar e inigualável contributo à própria cultura, assim como, a contínua evolução da própria civilização. Mas devido a que a própria sociedade tem sempre optado por criar certas ambiguidades, conduzidas por possíveis idealizações onde a verdadeira finalidade é pretender alcançar o máximo controle da própria civilização, hoje, as artes encontram-se numa verdadeira crise cultural. Um estado onde a sua própria sustentabilidade esta em perigo e onde os integrantes do fazer artístico encontram-se numa 'cultura de risco'. Um lugar segundo Amaro (2003), onde "os riscos e a gestão dos riscos estão na ordem do dia" (p. 119). Mas então, porque a sua solução ainda não se encontra devidamente formatada? Mesmo que os pensamentos de Amaro estivessem direcionados à conscientização da crise climática, podemos considerar também dentro destes mesmos parâmetros esta a 'nossa crise'. Por isso, e concordando com o que afirma Amaro sobre que "A revolução da segurança e da cultura do risco têm (...) que começar em casa e na escola" (p.119), devemos refletir, portanto, se (na atualidade) como profissionais da cultura nos encontramos verdadeiramente a cumprir com a nossa finalidade como artistas e/ou educadores. De forma que, é fundamental assumirmos, como referem Madureira e Pinto (2007), que "trabalhar com arte é um processo cheio de reveses, porque envolve a produção de bens intangíveis e o fato de que consumir tais bens não implica sua posse" (p. 4). E mesmo quando existe a sua posse (vídeos, por exemplo), se prioriza a "quantidade em detrimento da qualidade" (p. 4). Portanto, se num mundo onde a cultura das artes tem sempre decorrido de geração em geração, através do reconhecimento que a sociedade tem atribuído aos artistas, devido à efetividade na evolução social pela sua exposição pública (como se de uma herança se trata-se e sem que a sua essência e qualidade se percam pelo caminho, graças ao ato de partilha da própria prática, assim como, dos seus princípios) porque na atualidade, nos encontramos com a necessidade de termos que

lutar constantemente, quer seja a nível económico/laboral como a nível sociocultural, para que se reconheça uma atividade que está intrínseca no nosso ADN e que, na realidade, não precisa de receber qualquer tipo de apoio, se não de compreender-se que ela existe e que sem ela, mais vale não existirmos. Pois, os resultados disto é uma sociedade que não tem a capacidade de poder ser empática, uma sociedade que vive sempre na guerra (qualquer que seja) e no desespero de sobreviver sem poder realmente viver.

Se por um lado, entidades como o Conselho Nacional de Educação em Portugal expressam claramente que “As artes, a cultura e o património constituem áreas de aprendizagem essenciais para a construção de sentido (através de processos artísticos que envolvem o corpo, as emoções e o pensamento) possibilitam abordagens transdisciplinares e valorizam o ‘fazer’, a criatividade e empatia com impactos positivos no desenvolvimento social e académico” (CNE, sd). Mas, se por outro lado, especialmente nos dias de hoje, nos deparamos com o facto que existe uma significativa necessidade de que a própria sociedade reconheça a verdadeira importância das artes, assim como, a compreensão do seu contributo ao equilíbrio sociocultural. Como poder-se-ia contribuir com a previsão e limitação dos respetivos impactos negativos que podem vir a surgir? Consequentemente, é mesmo por isto que devemos de considerar os artistas, profissionais da cultura, e as instituições culturais como uma parte essencial e ativa da comunidade educativa. A falta do acesso a estas oportunidades artísticas ou ao próprio desenvolvimento cultural, limita a capacidade de empatia e compreensão da própria sociedade de poderem alcançar outro nível de entendimento. Pois pelo contrário, “se a cultura serve de álibi a uma persistência destes fatores (de importância sociocultural), essa cultura é nefasta e os incidentes não vão tardar em demonstrá-lo” (Amaro, 2003. p. 116).

Por esta razão, e segundo Fazenda (2012), no que respeita ao lugar do espetador “Num espetáculo, a disposição física dos bailarinos e dos espectadores é significativa: a separação física entre os dois grupos acentua a diferença que os separa, enquanto a aproximação entre ambos não só a esbate como intensifica os processos de comunicação entre si” (p. 45). De forma que, a dependência orgânica, instintiva e intuitiva de sentir do próprio corpo humano, é capaz de provocar e despertar num outro (espetador), como num efeito de espelho, essa mesma capacidade intuitiva, que cada ser humano naturalmente possa, permitindo-lhes conseguir ser empáticos e chegar à *kátharsis*. É dentro deste caminho onde a arte da dança deve sempre de ocupar a sua funcionalidade artística, quer seja social e/ou política. Pois o que se pretende, através desta arte, é conseguir comunicar, com esse corpo presente, e transmitir, dentro das ilimitadas possibilidades que existem, o que nesse momento sentimos e/ou pensamos, com quem

tenha vontade de ouvir ou mesmo estar presente nessa efêmera aparição. Uma oportunidade que unicamente enriquece a empatia e compreensão da própria sociedade, assim como, da sua cultura. Portanto, como artistas devemos de conseguir chegar a ter a capacidade de fazer com que os outros também tenham essa oportunidade de sentir e refletir. Assim, haverá a possibilidade de que exista um 'eco cultural', quer seja artístico ou social, criando impactos meramente positivos. Uma reverberação de ondas sensoriais onde por vezes se consegue persistir até que provoca o surgir de acontecimentos inesperados, os quais até podem conseguir girar o cursor, dessa possível conscientização, há uma outra direção mais construtiva.

Se conseguimos, como artistas e através do próprio fazer artístico, que aumente a existência de consciência relativamente às outras 'culturas de risco' (as climáticas por exemplo), assumir-se-ia que também deveria de ser reciprocamente valorizada a 'nossa crise'. No entanto, se para a sustentabilidade de outros assuntos sociais, a arte "(...) tem um papel fundamental como acelerador da mudança, pela sua capacidade de chegar às pessoas através das emoções e das crenças, oferecendo novas formas de ver problemas e possíveis soluções" (José, 2021), então quem deveria de ser essa figura que verdadeiramente salvaguarda a sustentabilidade das próprias artes? Portanto, se a sustentabilidade, no geral, é o desenvolvimento que atente a qualidade de vida, a justiça e a equidade, a participação, o respeito pelo meio ambiente, assim como, ao pensar no futuro (sem o comprometer), porque nos dias de hoje está a ser cada vez mais difícil ter sustentabilidade profissional nas artes? "Mesmo entendendo que a cultura está vinculada a todas as manifestações sociais, e que, portanto, é um veio do compromisso socialmente responsável das organizações –, quando analisamos o rol de projetos financiados pelas grandes organizações e contabilizados em seus balanços sociais, é possível verificar que o número de projetos de 'cunho' artístico-cultural aí existente é reduzido" (Madureira & Pinto, 2007, p. 6). Mas, e acima de tudo, se a sociedade realmente tem "(...) não só o dever, mas igualmente todo o interesse em apoiar os artistas, tendo em conta o papel indispensável que os mesmos desempenham na melhoria da qualidade de vida da sociedade e o contributo que dão para a consolidação da democracia" (Portela, 2018, p. 15), porquê a nossa realidade laboral continua a ser outra completamente diferente? Uma onde a qualidade sempre se vê prejudicada pela quantidade, devido também a uma falta de rigor na sua estrutura atual. Uma onde, por vezes, nos encontramos também com o facto, devido ao sistema, de estarmos a ser organizados e dirigidos por pessoas que creem que estão a fazer o bem por contribuir, à sua maneira, com o seu apoio à cultura. Pois estes indivíduos nem sequer possuem a mínima experiência, dentro da área, para entenderem se o que estão a fazer é mesmo o correto, para a sua devida evolução.

Assim, e no que respeita a dança, mesmo que esse ‘eco cultural’ seja um efeito consequente ao ato de se presenciar uma obra artística (evento cultural), hoje, a verdadeira sustentabilidade e realidade profissional dos bailarinos, passa a ser um assunto que vai mais além do que simplesmente falarmos sobre os diretos e apoios que todos temos como seres humanos e contribuidores económicos de uma sociedade democrática. Falamos sobre a identificação coerente, por parte dos agentes culturais (empresas investidoras, as organizações culturais e os criadores e produtores culturais), desses elementos ‘indispensáveis’ pertinentes ao desenvolvimento eficaz e frutífero de qualquer evento artístico. Mesmo que, relativamente, às funções que um bailarino possui (durante o decorrer da criação da obra artística em causa, assim como, na sua apresentação) possam parecer ter menor responsabilidade que a de um coreógrafo ou diretor artístico (por exemplo), um espetáculo de dança executado por bailarinos que não conseguem manifestar-se como intérpretes, demonstra a incoerência na seleção desses elementos, considerados como ‘necessários’. É neste sentido como, a longo prazo, essa reverberação cultural vai perdendo a efetividade da sua própria expansão através da sociedade. Agora, é certo que os atuais desequilíbrios económicos têm afetado a tal magnitude a esta profissão que, com a quantidade de pessoas que existem dentro da mesma, é muito provável que muitos profissionais possam ficar à espera da sua oportunidade de aparecer. No entanto, isto não deveria de permitir que seja afetada a qualidade artística que a própria profissão merece. Portanto, e como referem Madureira e Pinto (2007), é unicamente através de uma “adequada política pública de cultura” como se proporciona o devido interesse da população, conseguindo o seu consequente alcance social.

Sendo verdade, especialmente nos dias de hoje, que é nosso dever de tentar estimular o poder e conseguir estar significativamente melhor preparados fisicamente, mentalmente, assim como, artisticamente (devido a esta crise), para podermos procurar outras fórmulas de sustentabilidade, será completamente produtivo que sempre cumpramos com a nossa finalidade e responsabilidade como profissionais da área. Iguamente, sempre serão os agentes culturais quem nos atribuirão essas fundamentais oportunidades profissionais, onde nelas se acumulam as experiências do próprio fazer artístico, assim como, a maestria do seu próprio profissionalismo. Portanto, qual é a verdadeira contribuição que faz a própria arte, quando existe um desequilíbrio por mínimo que seja, onde o primeiro ponto já não esta em concordância com o segundo? Quer dizer que a arte se encontra atualmente cristalizada e não evoluciona por simplesmente beneficiar ao seu próprio redor ‘profissional’?

## 8. Constante evolução artística: Uma trajetória profissional

Temos de aceitar que, na maioria das vezes, quando queremos chamar a atenção de alguém, exageramos a realidade dos fatos, mais do que, como na verdade estes chegaram a acontecer. Podemos dizer que é devido ao modo de como nos sentimos identificados com eles, ou quão profundo conseguimos compreender a importância que eles tiveram para nós. O biólogo Nikolaas Tinbergen conceptualizou este efeito como um estímulo *supernormal* devido a que o mesmo incita a intensificação ou ao exagero das nossas respostas biológicas, físicas ou psicológicas instintivas. Segundo Ward (Galeote, 2022), estes estímulos “igualan o superan criterios de selección establecidos hace tiempo, siendo generalmente extraños a los ambientes en los que estos criterios se desarrollaron. Como resultado, estos nuevos estímulos frecuentemente provocan una respuesta mayor que cualquier otro estímulo que ocurra naturalmente” (p.133). É um conceito que se direciona através de um amplo leque de múltiplas possibilidades, onde os seus devidos resultados chegam a ser claramente efetivos. Por exemplo, Martha Graham procurava, através do seu trabalho, que o público reagisse sempre que os mesmos o presenciassem em cena. Por esta razão, Graham sempre estava na disposição de assumir riscos, com anseio de chegar com o seu talento ao limite, pois nunca o satisfazer a repetição (Freedman, 1998, pp. 67 – 68). Provocava, assim, como intérprete e como coreógrafa, que os espectadores sentissem esse estímulo *supernormal* e experienciassem a melhor das suas satisfações artísticas, permitindo que a experiência excedesse as suas próprias expectativas.

Assim, e avaliando as derivadas e constantes transições que na arte da dança têm sempre vindo a existir, devido a sua própria natureza, atualmente podemos afirmar que nos momentos da pré-história, a palavra bailarino (do latim *ballare*, que significa bailar) nasce da necessidade do ser humano se poder expressar através de uma outra linguagem – uma que emerge dos movimentos intuitivos e gestuais do físico – que conseguisse ultrapassar os parâmetros da compreensão da sua localidade, sendo a mesma unicamente proporcionada por meio da linguagem onomatopeica. Mais tarde, sendo assim, como identificavam aquelas pessoas que exercessem a arte de dançar. No entanto, e antes de tudo, foi uma arte que se praticava sempre em coletivo. De forma que, foram adquirindo funções imprescindíveis, contribuindo com a construção das sociedades (além de também proporcionar distinção entre o sexo, a idade e a origem) como a comunicação e a criação de amizades (inter-relações sociais), conforme as crenças (deuses), apoiar na cura de feridas, assim como, a expressão dos sentimentos, fossem eles individuais ou coletivos. Não existiam limites quanto ao desejo e à necessidade pela

expressão em ação, exceto pelo respeito entre todos e pela própria natureza. Na transição da Época Moderna para a Contemporaneidade naturalmente, a essência do ser como a sua respetiva 'existência autêntica', foram passando a um plano de menor importância, pois as mesmas tinham de se adaptar sempre à estrutura da 'civilização'. Um conceito, particularmente nos tempos de hoje, que não se pode sustentar pela lógica das suas próprias características onde a coerência do desenvolvimento da vida social, política, económica e cultural distinguem-se pela sua ausência. Mas, na maior parte dos casos onde esta adaptabilidade forçada é interiorizada de forma construtiva, as próprias experiências consequentes desta prática, servem de ajuda para que essa constante evolução continue a existir através das nossas ações artísticas, além de enriquecer ainda mais os nossos sentidos como indivíduos.

Podemos identificar que é na corte francesa onde surge o primeiro bailarino de que se tem notícia (Luís XIV), surgindo também, conseqüentemente a aparição "(d)os professores e escolas de dança que contribuíram para a transformação da dança, passando do sentido de comunhão com deuses para entretenimento e profissionalização" (Medina et al, 2008, p. 102). Sendo Pierre de Beauchamps o primeiro quem começou a codificar a dança, transformando assim, os corpos dos bailarinos em ferramentas como vínculo de uma ideia. É a partir desse momento, e segundo Bourcier (Medina et al, 2008, p. 102), quando começa a existir uma maior consciência das diversas possibilidades de "expressão estética do corpo humano". Foi mais tarde, quando se começa a falar sobre a aparição de um movimento mais contemporâneo, denominado depois como a dança moderna, onde personagens como Martha Graham e Doris Humphrey assentam as suas bases devido a elaboração de sistemas próprios de movimento. Para Jaques Baril (1987), a dança moderna era uma forma de expressão corporal onde o bailarino integrava, de forma pessoal, um facto, uma ideia, ou sentimento. "Un bailarín de danza moderna debe, pues, inventar y reinventar una y otra vez una fraseología del movimiento a fin de que éste conserve siempre su carácter inédito y traduzca el mundo interior del ejecutante" (Baril, 1987, p. 9). Por isso, para Graham "Whenever a dancer stands ready, that spot is holy ground" (Freedman, 1998, p. 65). Sendo bastante claro para Freedman (1998) que, como o novelista russo Dostoyevsky uma vez disse que Colombo não foi descobrir o Novo Mundo, mas sim a ele mesmo, poderia dizer-se que a Martha Graham "trying to discover herself, she found the New World of Modern Dance" (p. 147).

Aparecem, depois, novos artistas do pós-moderno (terminologia coreográfica para identificar a estes artistas) que analisaram a situação da dança nesse momento. Yvonne Rainer, uma das artistas mais marcantes deste movimento, expõe a importância da responsabilidade que

tem a dança de conversar com o campo das artes visuais. Afirmando que os bailarinos desse momento que

(...) salieron de esas compañías y que trabajaron durante las décadas de 1930 y 1940 compartieron inquietudes socio políticas y actividades en común con artistas de ese período, su trabajo no reflejó ninguna influencia directa proveniente del arte o un diálogo con él, sino más bien reflejó una relación con la época. [...] El despliegue de virtuosismo técnico y el cuerpo (...) entrenado del bailarín ya no tiene más sentido. Los bailarines han estado abocados a buscar un contexto alternativo que permita un pragmatismo mayor, más concreto, una cualidad físicamente más vulgar para estar en una representación, un contexto en donde la gente esté comprometida en acciones y movimientos demandando sobre el cuerpo una exigencia menos espectacular en la cual la habilidad es difícil de localizar (Buchelli & Ponzio, 2011, pp. 24 – 25).

Um pensamento que, de certa forma, nos tempos mais contemporâneos parece ainda perdurar, sendo especialmente significativo o facto de que a habilidade tenha de ser difícil de localizar. Podendo considerar-se, que é indiferente que seja um mimo, ou um pintor, ou um ator, ou bailarino, ou um músico, quem esteja a interpretar, ou mesmo criar, uma peça coreográfica, pois o importante é que estimule um movimento mais vulgar ou mesmo mais basilar, em definitiva, um que não precise de se formar através das técnicas ou métodos que atribuem variados conhecimentos físico-motores. Neste impasse é onde compreendo que a terminologia do bailarino, até então utilizada, começa a ter as suas múltiplas variações, assim como, novos conceitos. Por isso, e como refere Danto (2009), o contemporâneo chegou a ser identificado como algo mais além do que a arte do presente, pois o mesmo não designava um período, mas sim “lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte y menos aún un estilo artístico que un modo de utilizar estilos” (p.32). Sendo, portanto, e segundo Ossoona (Medina et al, 2008,), esmagador o facto de conseguir identificar que nesta ‘sociedade civilizada’, onde a dança passou a ser considerada como um produto comercial “tão rapidamente elaborado quanto consumido e de fácil digestão”, tendo como resultado que os jovens unicamente se interessassem pelo que chegassem a conhecer pelos meios de comunicação elegendo, assim, antes “o aplauso imediato ao sentimento interior de realização” (p.104).

Buchelli (2011) nos expressa que a dança contemporânea consiste num entendimento de espírito aberto, sendo por sua vez complexa e híbrido, e um compromisso com a criação inovadora, onde a sua estética continua em constante evolução. Desta forma não é fácil

reconhecer ainda, uma técnica ou estética na dança contemporânea, assim como foi identificada a dança moderna, no que respeita à linguagem técnico/corporal, estrutura, relação com a música e a sua exigência de expressão de sentimento. Para Buchelli o contemporâneo (na dança) estaria análoga à formulação de perguntas artísticas dentro da cena (relacionar-se com o público por meio de construções de sentido similares) através de ações e imagens corporais, não sendo o corpo a única lógica possível da própria dança, e com apresentações mais simbólicas. De modo que, podemos compreender que as limitações só surgem quando as mesmas se fixam só na nossa mente. Estratégia altamente utilizada por aqueles que governam o mundo, para nos submeter e nos controlar na direção que querem nos conduzir para os seus acontecimentos orquestrados. Por isso, é importante sempre questionar qualquer estrutura e procurar a nossa essência, a nossa existência autêntica, dentro e fora dela. Libertando-nos assim, de qualquer limitação existente, pois no fim, esta só pode ser aceite e limitada por nós mesmos.

Mas assim sendo, e no que respeita à dança, nos dias de hoje, podemos expressar que a nossa evolução técnica e artística ainda se encontra numa aparente pós-modernidade ou é e sempre será este o seu estado? Este conceito de pós-modernidade, segundo Hari Kunzru (Haraway et al., 2000), agrupa vários tipos de conceitos e modelos de pensamento em “pós”. É um conceito considerado como incontornável e que pode ser caracterizada pela influência dos meios de comunicação eletrónicos e pela sua colonização universal pelos mercados (económico, político, cultural e social), pluralidade cultural, assim como, falências das metanarrativas emancipadoras (liberdade, igualdade e fraternidade). Também é conduzida pela “lógica cultural” que dá valor ao relativo e à (in)diferença (através de intelectualidades flutuantes e indeterminadas) configurando o desenvolvimento de um movimento que se liberte das mudanças dos sistemas produtivos e crise do trabalho, eclipse da historicidade, crise do individualismo e onnipresença da cultura narcisista de massas. Então, no momento que queiramos separar-nos desse ciclo, que aparenta ser vicioso, qual movimento se criaria? Se o que parece ser contemporâneo, nesse preciso momento e nos momentos seguintes já deixa de o ser? Quer dizer que parece nos encontramos num constante “pré”, relativamente à arte e às suas criações, pois no momento que esse suposto produto artístico final é apresentado, nos momentos seguintes, da contemporaneidade (presente/futuro) passa a estar num estado “pré-contemporâneo” (passado/presente)? São pensamentos que também fazem emergir outras questões, relativamente aos movimentos da dança contemporânea. Se como já vimos, para que surgissem os bailarinos da dança clássica, se criou uma técnica para esse fim e com os seus alusivos estilos de movimentos, assim como, nos bailarinos de dança moderna, também se criaram várias

técnicas com os seus diferentes estilos de movimentos. Quer dizer então, que a técnica de dança que se aplica aos bailarinos de dança contemporânea, deve de ser uma (potencialmente baseadas em outras técnicas) que esteja sempre numa constante evolução, uma que coexista nessa pré-contemporaneidade e se transforme durante a sua manifestação, num estilo de movimentos adequados ao contemporâneo.

Como podemos definir o bailarino que exerce a sua arte através da dança contemporânea? O que será daquele bailarino que pratica a técnica de dança clássica e interpreta uma peça de dança contemporânea? O que será daquele bailarino que pratica a técnica de dança moderna e interpreta uma peça de dança clássica? O que será daquele ator que interpreta, através do movimento, uma peça de teatro e dança moderna? O que será daquele músico que interpreta, através do seu instrumento musical, uma peça de dança e teatro? São inumeráveis as perguntas que surgem quando tentamos abranger uma terminologia, já existente, de dentro de só de uma arte e num conceito mais geral, onde todas as artes performativas também têm essa mesma particularidade como uma das suas funcionalidades e características. Por um lado, podemos tentar definir, que um intérprete de dança contemporânea, é um individuo que tem a importante tarefa de interpretar, através do seu corpo no seu estado presente (nessa atual pós-modernidade) os elementos pertinentes, a obra coreográfica em questão. Mas, por esta razão, é importante dissociar do termo “intérprete contemporâneo” a sua significância como a manifestação artística de um corpo através da dança contemporânea. Pois um intérprete pode ser um individuo que tem qualidades para dançar, atuar, tocar um instrumento, cantar, ou seja, para interpretar, mas que não se define dentro de nenhuma delas como tal. Assim sendo, quando exista uma especialização dentro de umas das artes performativas e a manifestação artística contemporânea seja também através de uma área específica como a dança, o teatro, ou a música, então esse interprete, assumindo que essa característica deve de estar intrínseca, já passa a ser um “bailarino de dança contemporânea”, ou um “ator de teatro contemporâneo”, etc.

Neste sentido, os agentes culturais poderão identificar melhor o(s) artista(s) que estão à procura de participarem desse novo projeto artístico, assim como, os próprios artistas poderão identificar aqueles agentes culturais relacionados e pertinentes à sua formação e interesses artísticos. Se assim não for, pelo contrário, com o tempo para se ser um “intérprete contemporâneo” será mesmo indiferente obter formação em dança, em música, em pintura, ou em teatro, porque o que se procura será alguém que simplesmente consiga movimentar-se e, conseqüentemente, interpretar as pautas coreográficas sem qualquer especificidade existente. No entanto, estou certo de que não é isso o que se pretende. Por isso, creio ser fundamental

colocar questões como estas, que nos levam, embora por diferentes caminhos de investigação, a que encontremos essa contemporaneidade da dança, dentro do seu próprio momento e no seu próprio lugar.

## 8.1 Argumentos e considerações das seletividades

Que necessidades temos e que características podemos identificar como intrínsecas, nos dias de hoje, para sentirmos que estamos preparados para participarmos numa audição, como esse importante momento onde existe um processo de seletividade? Como os principais interessados, antecipadamente divagamos perante essa intermitência de entendermos se é esse o projeto que procuramos, se é essa companhia ou escola que queremos para trabalhar, ou se esse coreógrafo irá usufruir das variadas possibilidades artísticas e/ou técnicas que temos como bailarinos e como intérpretes. Definitivamente, e mais nos dias de hoje, é um processo que nunca podemos saber o seu resultado antes de o experienciar. Certamente, tratasse de uma mais-valia, qualquer que seja o seu desenlace, conseguir participar de uma experiência onde podemos colocar as nossas ferramentas e conhecimentos à prova, além de permitir que exista esse efeito construtivo da comparação entre os restantes participantes que, por sua vez, encontram-se possivelmente dentro das mesmas circunstâncias ou similares. No entanto, é certo que, às vezes é bastante complicado entender o perfil que esse agente cultural está à procura, no caso de se tratar de uma companhia de dança contemporânea (denominada publicamente como tal) é publicado o perfil que se procura, por exemplo, como a *GöteborgsOperans Danskompani* os descrevendo como aqueles “highly skilled dance artists with refined artistry who can contribute to the creative processes within the company’s diverse and dynamic repertory” (Audition, sd), e ficamos a debater-nos novamente no pensamento anteriormente exposto, sobre o que é para este agente cultural a dança contemporânea e qual seria esse artista de dança “contemporâneo” que realmente estão à procura?

Tem sido interessante reparar (depois de várias experiências em audições para companhias renomeadas) mesmo que saibas como artista, e avaliando as tuas próprias características de forma objetiva, que cumprias com as exigências dessas particularidades para o perfil, esse fator passava a ser menos importante no momento do próprio acontecimento. Pois, a descrição de um perfil tão generalizado, leva a que esse agente cultural tenha muitas opções por onde escolher, com inumeráveis candidatos que cumpriam essa descrição. Mas, é mais ocasionalmente que procuram um indivíduo com características mais gerais, pois evidentemente

o resultado da seleção sempre será um fator surpresa. É mais comum que procurem um artista, neste caso um bailarino, com características mais específicas, mas que nunca foram publicamente exigidas, portanto nunca chegas a saber quais são. De modo que, assim o quórum mínimo exigido de concorrentes (por esse outro agente cultural responsável pelo mesmo) é cumprido. Porque, pelo contrário, só concorriam aqueles que cumpriam esses requisitos mais específicos, e se os mesmos casualmente chegavam a ver a publicação da audição a tempo e forma. O que me ajudou a refletir sobre os verdadeiros fatores, assim como, a credibilidade de participar de uma audição apoiada por fundos públicos. Podemos dizer, portanto, que simplesmente está-se a jogar com o interesse das pessoas, assim como, com o orçamento que eles próprios dispõem para conseguir custear-se todas essas tentativas, maioritariamente, sem resultado exitoso. Igualmente, isto não se trata duma chamada de atenção ao fracasso, mas sim à realidade atual, porque também existem outras formulas que nos ajudariam a que se chegue a esse dia onde à excelente apresentação e o perfil desejado, encaixem, através de fatores fora do próprio dia do acontecimento dessa importante audição.

Meryl Streep expressa, relativamente a este processo de seletividade, após analisar a realidade desses fatores profissionais (que significavam essas importantes decisões dos trabalhos que fariam parte da sua carreira) onde certamente não queria ser primordialmente estereotipada pelas características do seu exterior físico. Compreendia que havia muito mais do que isso. Por esta razão, procurava essas oportunidades que a ajudassem a “(...) screw with how I looked. It was conscious in a way, to not be pigeonholed. Because I thought: ‘I’ll die!’. I’ll die if I can’t beam and throb, and make a mess, and all the things that are wonderful about acting” (BAFTA Guru, 2017). No que se refere à dança, podemos instigar que exista mais seletividade da nossa parte como bailarinos. Podemos permitir, de alguma forma, que exista uma abordagem anterior com esse agente cultural e provocar uma aproximação mais artística, assim ambas as partes poderão avaliar se verdadeiramente existe algum interesse artístico, assim como, laboral além do que já poderia estar a ser apresentado pelas redes sociais ou propriamente pela apresentação desse perfil no currículo. Por isso, e como refere António Banderas, “Nadie nos valorará si no lo hacemos nosotros primero. (...) Como no estás experimentado en las cosas del mundo, todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles. Confía en el tiempo que suele dar dulces salidas a muchas amargas dificultades” (CNN en Español, 2015). É essencial compreendermos, o que provoca este processo é o facto de encontrarmo-nos com nós próprios e entendermos que essa singularidade única, está intrínseca com a nossa personalidade e como artistas. Andrew Garfield, refere-se a este desenvolvimento como um momento onde

desistes ou algo quebra e a oportunidade acontece. “It’s having a strong enough sense of oneself to keep facing possible rejection and failure. That’s (...) the best because (...) it’s given another level of confidence and awareness that things don’t fall apart” (BAFTA Guru, 2017).

Por outro lado, também existem outras possibilidades onde este não seja o único caminho que pudéssemos percorrer. Como refere Clara Andermatt (Xavier, 2017a) “Curiosamente, hoje em dia (...) questiono as pessoas sobre a sua vontade na Dança e apercebo-me que há muitos que, desde muito jovens demonstraram a sua vontade de criar; para mim naquela idade era absolutamente inconcebível, não tinha essa clareza” (p. 19). Assim como Andermatt, o que aconteceria se eu não considerasse essa possibilidade de criar como um caminho a seguir? Pois o que pretendo, nesse momento, é interpretar o trabalho coreográfico de outros criadores através das minhas funções como bailarino. Quer dizer que nos dias de hoje é melhor saber criar, para poder trabalhar no meio, mesmo que não tenhamos capacidades para tal responsabilidade? Agora já não é suficiente como saber interpretar uma obra coreográfica como bailarino? De forma que, assim, poupamos no orçamento público disponibilizado à Cultura pois, existem mais indivíduos que conseguem concorrer e responsabilizar-se a mais do que uma tarefa, dentro da produção de uma mesma obra artística? Será por todos estes fatores que, atualmente, nas audições, ou qualquer processo de seleção, o principal que se procura são ‘artistas de dança’ que possam colaborar nos processos criativos das obras coreográficas? Então, para que se contratam coreógrafos, se os bailarinos serão os responsáveis de criar os movimentos? Não será melhor contratar um Dramaturgo que ajude aos bailarinos na agilização e compreensão da criação da própria coreografia?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começo por referir o ditado “A ignorância da lei não aproveita a ninguém”. Mas e se trocamos a palavra ignorância por ‘falta de interesse em ler’ ou ‘falta de tempo para entender’ ou, mais grave, ‘interpretar’. Há certas coisas na vida que simplesmente param de fazer sentido quando andamos a mudá-las, retoricamente, sem sentido e sem nenhum contexto logico. Apresento este ditado com a intenção de refletir sobre o facto de entender que, no que respeita concretamente à dança contemporânea, se realmente existem milhares de corpos educados, em aprendizagem, ou até sem conhecimento algum sobre esta forma de arte, e ainda por cima, não estão pelo labor de entender a verdadeira essência e contributo social desta arte expressiva, onde está a falha ou de quem é a culpa?

Creio firmemente que não existe, neste caso, ignorância alguma. Trata-se mesmo de falta de interesse ou falta de tempo ou uma ‘pouco acertada’ interpretação do real estado em que esta arte se encontra. Nós encontramos-nos numa época onde esta dança, conhecida como contemporânea, se encontra geralmente cristalizada. Companhias, conhecidas como de dança contemporânea, a fazer a maior parte do tempo, como treino e colocação física, a técnica de dança clássica. Outras a improvisar diariamente (dentro de qualquer filosofia), como se de uma viagem astral se tratasse, mas sem aplicar minimamente a fundamental necessidade que os corpos dos bailarinos precisam para não se lesionarem. Outras, aplicando movimentos acrobáticos ou circenses. Já que existem tantas versões de como ‘interpretar’ a formação de um intérprete de dança contemporânea, não será melhor, deixar que os próprios bailarinos sejam os que se condicionem e se formem fisicamente por eles mesmos?

É imprescindível estarmos atentos ao que ainda esta por vir para esta importante forma de arte de expressão, pois já existem alguns mestres que andam há anos a investigar questões como estas. Têm desenvolvido métodos ou técnicas que atribuem ao bailarino essa independência interpretativa, assim como, as ferramentas para a identificação da sua verdadeira individualidade artística. Ajudando, assim, a que essas portas, uma vez abertas por aqueles que têm lutado imenso pelo reconhecimento e significância cultural desta arte, continuem dessa forma, oferecendo oportunidades a outros artistas, que por vezes aparecem das sombras, para que tenham a coragem de querer também contribuir com a sua experiência a esta arte que, de inumeráveis formas, penetra imensas mentes e corações. Mas, ainda muitos ao seu redor têm os olhos fechados quanto a isso, pois esse ‘estímulo *supernormal*’, ainda não esta a ser publicitado nas redes sociais, onde a maior parte das pessoas passam o seu tempo ‘livre’. No

entanto, não nos devemos esquecer que este tipo de mestres, andam a trabalhar mais do que se publicitarem, pois, para entender se surte efeito a aplicação dos seus conhecimentos, precisam de tempo e espaço. Mantenhamos os olhos abertos, porque às vezes podem estar mais perto do que achamos. Por esta razão, Stobbaerts (2002) expressa que todos, numa certa altura das nossas vidas nos encontramos com esse mestre que estava previsto em fazer parte do nosso próprio caminho. “(Essa) realização interior envolve-nos, compromete todo o nosso ser. Nesta procura, acontece (...) um período de infusão a seguir ao qual, pouco a pouco, começa uma evolução imperceptível” (p. 33).

O bailarino é uma força que nasce da natureza, da necessidade de expressar-se, de comunicar-se, de trespassar a barreira das emoções, onde a energia vital se transforma em palavras moldadas pelos elementos e circunstâncias. Um ser comunicativo e empático que deve ter a capacidade de poder simpatizar com outros sentimentos que, por vezes, não são os seus. Transforma e compreende o seu corpo e as suas ideias de acordo com a psicologia do personagem a incarnar e/ou com o seu ambiente. Mas, acima de tudo, fazer desta interpretação um ato de credibilidade para si mesmo, para os demais intérpretes e para o público que assiste ao espetáculo em qualquer uma das formas de projeção. De forma que, os bailarinos florescem através dos constantes estímulos artísticos que surgem durante o próprio processo de criação, sempre que os mesmos conseguem estar completamente disponíveis, permitindo-lhes alcançar a sua máxima transformação artística. Segundo Stobbaerts (2002), esse corpo deve ser

(...) a reintegração perfeita da consciência no Universo, forma de chegar a um conhecimento simples, concreto, perfeito e verdadeiro, que quando acontece, é a iluminação. O homem comunica com o Universo. Ele é. Aqui, não existe diferença entre a sujeito que descobre e o objeto descoberto. O homem encontra a sua verdadeira natureza e, como dizem os mestres, reencontra a sua condição normal. Isto é desconcertante e inconcebível para o homem dito normal... e ainda por cima ocidental. Por isso, quem empreende esta busca tem de aprofundar o conhecimento, avançado com paciência e persistência por um caminho cheio de armadilhas, e preparando-se para as decepções (p. 33).

Estamos diante de um desafio difícil. Certamente existem pessoas que nascem com habilidades interpretativas e sem nenhuma ou pouca formação, são capazes de assimilar a personagem/movimento de uma forma natural e credível. No entanto, na maior parte dos casos isto não é assim. No caso dos bailarinos, precisamos de uma técnica de expressão corporal ritmada por uma técnica de dança muito depurada. Assim como, de um método que nos permita

analisar as características psicológicas e físicas do personagem e/ou o ambiente artístico. É uma tarefa que não pode ser prescindível, pois sem a mesma, o resultado nunca será o que verdadeiramente esperamos. Por isso, para todo bailarino a ação da interpretação deve de estar intrínseca dentro das múltiplas funções que um bailarino detém. Certamente, uma das características que a profissão exige aos mesmos durante a sua concretização, em todas as suas vertentes, assim como, em qualquer das remanentes profissões das artes performativas, é que o próprio artista possa ter a capacidade de interpretar os movimentos, ações (personagens ou ideias), palavras, criados para poderem ser apresentados em cena com maior eficácia.

De modo que, um bailarino também deve ser um grande analista. Analisa momento a momento, aquele momento histórico ou biográfico, um lugar ou lugares específicos, assim como cada movimento, nomeadamente, proposto pelo coreógrafo/criador. Analisa o passado e as circunstâncias que o levaram a estar nesse momento. Sabemos que ao longo da vida podemos e temos, a capacidade de escolher os diferentes caminhos que queremos empreender. Devemos de aceitar que essas escolhas marcarão o curso das nossas vidas e dos próprios acontecimentos. Então, esse estudo pormenorizado do passado será essencial para entender porquê e como chegamos a aquele momento específico. Assim como, analisar a relação estabelecida com cada um dos outros intérpretes e a sua psicologia. Teremos de compreender a veracidade, a ser desenvolvida, dessas vidas que interpretamos, sejam elas baseadas em histórias reais ou em histórias fictícias que, por outro lado, têm o direito de serem interpretadas da mesma forma, assim o público embarca em toda a viagem que lhe é apresentada sem necessidade de desembarcar no meio do decorrer. De forma que, toda a pessoa com vontade de fazer uma formação em qualquer arte, disponibiliza o seu próprio corpo, de forma natural e espontânea, a capacidade de tornar-se sensível ao mesmo. Assim, um bailarino pode conseguir desenvolver a deslumbrante arte da dança, a consequência da insaciável disciplina de disponibilizar-se ao estudo detalhado do seu corpo, para o utilizar como uma eficiente ferramenta de comunicação entre o espectador e o próprio artista, permitindo-lhe evoluir para um estado de completa expressividade e interpretação.

Portanto, a análise do movimento parte das características físicas pré-estabelecidas. Uma vez que definimos como é aquele corpo, podemos avançar e moldar a postura, como se movimenta, como abraça, como beija, como se senta ou cai no chão. Analisar, em sintonia com o coreógrafo/criador, cada movimento e o seu porquê, estudando cada momento, transição, equilíbrio, giro, salto... corpo. Assim, nada deixa de ter sentido, pelo contrário, cada detalhe atinge uma magnitude poderosa para o próprio intérprete. Procuramos sublimar o que fazemos, por isso

não devemos esquecer que realmente com o equilíbrio máximo dos cinco sentidos alcançar-se-ia uma outra capacidade de dançar em ‘harmonia’ com o redor. A dança não deve ser um ato matemático, pelo contrário, deve ser um ato de sensibilidade, por isso sentir a respiração dos outros e sentir o nosso redor, é essencial para dançar em uníssono e com uma qualidade de movimento específica e perfeita. Por isso, para Fan Luo (Apêndice A, 2023) a adaptabilidade, criatividade, técnica, fisicalidade e inteligência emocional são qualidades essenciais que um bailarino deve desenvolver para, assim, permitir-se poder disponibilizar-se diante cada novo processo de criação. “Dancing regards an amount of hard work, as we all know, and dedication. Therefore, we should be disciplined to be able approach training, rehearsal, and performance with commitment by being punctual, committing to a regular schedule, and maintaining a healthy lifestyle” (p. 20). Assim, através das entrevistas desenvolvidas com alguns dos artistas da *GöteborgsOperans Danskompani*, como constam no Apêndice A, estimularam um outro encontro artístico por meio da partilha da nossa própria prática, assim como, importantes conhecimentos tendo sempre presentes essa sincera empatia existente com a profissão dum bailarino (neste caso de dança contemporânea). Permitindo-nos, portanto, a oportunidade de expor ao leitor a existência dum documento que expressa às necessidades, pensamentos e experiências dum bailarino com a sua profissão.

Por este motivo, o espaço é outro ponto a ter em conta. Se dançarmos numa caixa, inevitavelmente pensaremos que vamos estar a atuar numa caixa. Mas isso pode também mudar. Vamos imaginar que estamos numa floresta. A nossa forma de ser e agir será diferente do que se estivéssemos numa cidade. Ajudados por outros meios e elementos técnicos, a caixa poderá representar qualquer paisagem, lugar ou momento. Assim, devemos encarar o fato de transformar nossa cabeça e no nosso corpo, o que seria transformar a simplicidade de uma caixa no que quisermos. De forma que, a dependência orgânica, instintiva e intuitiva de sentir do próprio corpo humano, é capaz de provocar e despertar num outro (num espectador), como num efeito de espelho, essa mesma capacidade intuitiva, que cada ser humano naturalmente tem, permitindo-lhes conseguir ser empáticos e chegar a *kátharsis*. Alcançar, portanto, a libertação física e mental para um intérprete em ação, deveria de poder acontecer por si só pelo próprio desejo de conseguir a nossa atual transformação artística em cena. Assim, o bailarino encontrar-se-ia sempre num estado de evolução, ficando constantemente vulnerável ao acaso e permitindo-nos provar, no momento da ação de uma apresentação – após ter vivenciado o seu devido decurso dentro e fora do processo criativo e alcançando um possível resultado desejado – o privilégio da libertação. Sendo necessário o estímulo pela investigação e práticas próprias, com

o fim de compreender e conseguir ter empatia com o mundo artístico a ser criado pelos próprios coreógrafos. Despertando, portanto, a nossa essência como bailarinos e intérpretes. Possibilitando que essa catarse seja provocada pela honesta empatia que surge numa predisposição entre o artista e o próprio espectador.

Chega o clímax, o momento em que devemos interpretar para um público aquela mensagem que o coreógrafo precisa de explicar. É afinal, um ato libertador. Falar com o espectador através do bailarino que interpreta aquela história. O bailarino como consciência sem palavras, como vetor de segredos e confidências. Chega a hora de superar os movimentos técnicos, as ações solitárias, em dueto ou grupo, superar a consciência do coreógrafo e a consciência de quem existe e das coisas que existem no ambiente (adereços, decorados, luzes, etc.). Converter todos estes fatores num ato de empatia tão intenso que, sendo tão interiorizado, se coloca no nosso ser de tal forma que se projeta de forma tão pura e autêntica e que nos permite sujeitar o público, com uma energia, que cada ser que te observa, terá uma leitura interior diferente, pessoal, mas acima de tudo, muito íntima. O intérprete que começou como uma folha em branco torna-se num manuscrito cheio de história, nuances e sentimentos. Sendo durante o decorrer da transformação de um artista, esse espaço onde desenvolve-se, portanto, uma viagem evolutiva e imparável, possibilitando-nos conseqüentemente a identificar essa peculiaridade que também é encontrada por nós mesmos durante o andamento desta pretendida transformação. Permitindo-nos ter a capacidade de podermos estar numa constante procura de um desenvolvimento lógico perante alguma coisa em concreto. Portanto, um intérprete devido a que a sua arte expressiva é manifestada através do corpo, tem como responsabilidade indispensável o conhecimento profundo da sua ferramenta para poder comunicar com efetividade aquilo que pretende expressar. De forma que, para Fan Luo (Apêndice A, 2023) essa transformação também dependerá da própria situação, assim como, da localização existente. Pois, através das duas 'primeiras etapas' sempre evolui um estado mental dos próprios movimentos e a sensibilidade que deles emerge.

So here there's a transformation happening from the visual stage into the sensation stage. Meanwhile, when you are without the audience in this stage of feeling your body, another level arises (stage three), knowing which is the meaning behind the movements. (...) That's why, with audience, I always try to establish myself again in third stage. It's the entry to be able to pass-on the performance, pass-on the feelings. (...) So, by maintaining myself in stage three, in the end, it's the audience

the ones that transports themselves to this stage becoming part of the whole  
(Apêndice A, 2023, pp. 23 – 24).

Perceber num processo de criação, que se temos a capacidade de conseguirmos ir sempre para a frente e nunca para trás, podemos disponibilizar e entender, com maior facilidade, a evolução natural das coisas. Como intérpretes, tentamos entrar tão dentro do mundo que estamos a interpretar, para poder compreender tudo que de certa forma nos faz refletir sobre a nossa própria vida. Logo, sempre iremos ter a liberdade de explorar e sentir, de uma forma singular, o que esta jornada nos possa oferecer e proporcionar. São as nossas necessidades pessoais que nos provocam sempre esta procura incansável e são estas que nos distinguem um dos outros. Assim, como bailarinos, alcançar esse momento de inibição seria como poder conseguir a libertação desse exterior para poder potenciar o nosso próprio interior como intérpretes. Permitindo-nos alcançar um estado de libertação, onde este acontece pelo desejo de nos transformarmos na essência mais próxima do trabalho artístico previamente desenvolvido, através da identificação dessa individualidade artística, com a finalidade de nos conseguirmos comunicar com o público. Sendo verdade, especialmente nos dias de hoje, que é nosso dever de tentar estimular o poder e conseguir estar significativamente melhor preparados fisicamente, mentalmente, assim como, artisticamente. Permitindo, por sua vez, que as nossas ações tenham sempre alguma repercussão artística, quer seja individual ou mesmo social, desenvolvendo paralelamente um ‘eco cultural’ (por mínimo que este seja).

É assim, quando danço, depois de ter trabalhado intensamente uma peça. Quando consigo interpretá-la, quando não sou mais eu e sou o meu personagem, quando a consciência transcende o meu próprio ser e sinto que estou me libertando. Meu corpo deixa de ser meu, bem como os meus próprios pensamentos e ações. Tudo ao meu redor deixa de ser meu quando me torno altruísta. É nesse momento que me reconheço como intérprete. “É o nosso interior que rege o movimento. É o (...) movimento habitado pela consciência interior, onde existe o domínio de vibrações e de ritmos esparsos, o que dá a possibilidade de captar as sensações virgens e de as modelar, como um escultor.” (Stobbaerts, 2002, p. 41). Assim, no desenvolvimento desta transformação, o bailarino consegue potenciar e aprofundar nos conhecimentos das suas próprias capacidades criativas, artísticas e do movimento, esse ato artístico de libertação através da interpretação. Conseguindo compreender também que o corpo é realmente um elemento que produz ações por meio das emoções transformando-se num emissor de ondas energéticas que se transcrevem como movimento no espaço e no tempo. É-lhe fundamental sentir e libertar-se, para se comunicar.

A capacidade de libertação que um bailarino deveria desenvolver, em referência a todo o trabalho artístico a ser elaborado e após chegar ao resultado final do mesmo, é que o seu corpo-libertado poderá alcançar a sua máxima manifestação, como intérprete, no momento em que a obra artística é apresentada. É a capacidade de ganhar a qualidade de não ter de depender de nada, nem ninguém, para poder manifestar-se. Transformando e expandido a sua própria consciência em cena. No momento desta transformação artística, o espectador sente o que vê como seu, conseguindo interiorizar o que interpretamos e contamos, provocando um sorriso, uma lágrima, um pensamento, refletindo ou simplesmente não sabendo o que dizer. Por isso, para ele aplaudir no final, chega a ser um ato de heroísmo, retornando à sua própria realidade.

## Bibliografía

- 60 Minutes. (2023, 01 – 14). *Jennifer Lawrence, Meryl Streep, Angelina Jolie, Drew Barrymore | 60 Minutes Full Episodes* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ABP9KcGwgho>
- Amaro, A. (2003, 09 – 13). Para uma cultura dos riscos. *Territorium*, nº 10, 113 – 120. [https://doi.org/10.14195/1647-7723\\_10](https://doi.org/10.14195/1647-7723_10)
- Andrés, V.P., Báez, M.B., Benítez, M.B., Bernal, V.C., Bonilla, C.M., Bonilla, M.M., García, M.P., Limones, A.P., López, E.B., Manso, C.L., Palmero, G.B., Peralbo, M.B., Ramírez, F.C. (2014). La interpretación en la Danza: ¿Es necesario comunicar una emoción al bailar para crear una obra de arte? o ¿sólo ejecutando determinadas técnicas creamos arte al bailar? *DANZARTTE*, 8ª (Ed.), 20 – 25. Conservatorio Superior de Danza de Málaga
- Aprendemos Juntos 2030. (2021, 10 – 25). *¿Cómo influye tu cuerpo en tus emociones? Nazareth Castellanos, neurocientífica* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/aUCK9QvbMec>
- Audition. (n.d.). *Goteborgs Operan. 2024 – 09 – 20*. <https://www.opera.se/en/discover/our-organisation/jobs-and-auditions/dance-audition-2025-2026/>
- BAFTA Guru. (2017, 10 – 04). *Andrew Garfield on facing rejection and failure | My Worst* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_OOfKWgtlzY&t=31s](https://www.youtube.com/watch?v=_OOfKWgtlzY&t=31s)
- BAFTA Guru. (2016, 01 – 16). *Kate Winslet shares her acting secrets* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/aWJaRlnsNAo>
- BAFTA Guru. (2017, 01 – 17). *Meryl Streep: A Life in Pictures* [Video]. YouTube. [https://youtu.be/TEKDI\\_mnkps](https://youtu.be/TEKDI_mnkps)
- Baril, J. (1987). *La Danza Moderna*. Ediciones Paidós Ibérica
- Bolufer, J.A. (1921). *Las siete tragedias de Sófocles: Traducidas al Castellano*. Sucesores de Hernando
- Brouwer, B. J., & Jullens, L. S. (n.d.). *Choreographers duo Imre van Opstal & Marne van Opstal*. Nederlands Dans Theater. <https://www.ndt.nl/en/close-up-magazine/close-up-2/choreographers-duo-imre-van-opstal-marne-van-opstal/>
- Brown, J.M., Mindlin, N., & Woodford, C.H. (1998). *The vision of modern dance: In the words of its creators*. Princeton Books
- Buchelli, E.P., & Ponzio, P.M. (2011). *Primas Hermanas: Proyecto de investigación en danza moderna y contemporánea*. Taller Gráfico, Ltda.
- Buzzi, M.L. (2020). *Don Juan: Interview to Johan Inger*. Centro Coreografico Nazionale Aterballetto. <https://www.aterballetto.it/en/2020/don-juan-interview-to-johan-inger/>
- Campillo, J. (2021). *La consciencia humana: Las bases biológicas, fisiológicas y culturales de la consciencia (Primera Parte: La Conciencia)*. Arpa

- Carver, C.S., & Scheier, M.F. (2014). *Teorías de la personalidad* (M.G. Acosta, Trans). Pearson.
- Chávez, H. (2018, 08 – 06). De lo normal y lo correcto. *Crónicas del Diván*. <https://cronicasdeldivan.com/2018/08/06/de-lo-normal-y-lo-correcto/>
- CNN en Español. (2015, 07 – 21). *Antonio Banderas carga contra Donald Trump* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/WSsDRn8Hdpw>
- Conselho Nacional de Educação. (n.d.). Declaração: O papel das artes e da cultura no presente ano letivo. *Plano Nacional das Artes*. [https://www.cnedu.pt/content/noticias/nacional/Artes\\_declaracao.pdf](https://www.cnedu.pt/content/noticias/nacional/Artes_declaracao.pdf)
- Craik, K.H., Hogan, R., & Wolfe., R.N. (Eds.). (1993). *Fifty Years of Personality Psychology*. Plenum Press.
- Dance. (n.d). *Göteborgs Operan*. 2022 – 08 – 08. <https://www.opera.se/en/dance/>
- Danto, A.C. (2009). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós
- De Prado, D. (2011). *Técnicas creativas y lenguaje total*. Meubook, S.L
- De Prado, D. (2011). *365 Creativaciones*. Meubook, S.L
- Ekström-Frisk, E. (2012, 08 – 27). New start with a new name. *Göteborgs-Posten*. <https://www.gp.se/kultur/nystart-med-nytt-namn-1.639588>
- Fazenda, M.J. (2012). *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações*. Edições Colibri.
- Fernandes, J. (2018). *O ensinoaprendizagem das técnicas de dança contemporânea no ensino artístico português*, Apêndice XIII Entrevistas [Tese de Doutoramento]. Universidade de Lisboa.
- Freedman, R. (1998). *Martha Graham: A dancer's life*. Clarion Books
- Galeote, J.M. (2022). Estímulos supernormales en la experimentación estética: porno y belkitsch. *Valenciana*, nº 30, 131 – 160.
- Goulish, M. (2000). *39 Microlectures: In Proximity of Performance*. Routledge
- GöteborgsOperans Danskompani. (n.d.). *Göteborgs Operan*. 2022 – 08 – 08. <https://www.opera.se/en/dance/goteborgsoperans-danskompani/>
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre* (M. Glantz, Trans). Siglo XXI Editores
- Haraway, D., Kunzru, H., & Tadeu, T. (2000). *Antropologia do Ciborgue: As vertigens do pós-humano*. Autêntica
- Heidegger, M. (1953). *Ser y Tiempo* (J.E. Rivera, Trans.). (7ª ed.). Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Inger, J. (n. d.). *About me*. Johan Inger: Choreographer. <https://www.johaninger.com/>

- Jernberg, J. (2012 – 08 – 27). *The Göteborg Ballet becomes GöteborgsOperans Danskompani*. My New Desk. <https://www.mynewsdesk.com/se/goteborgsoperan/pressreleases/goeteborgsoperans-balet-bliir-goeteborgsoperans-danskompani-787558>
- José, B. (2021, 02 - 26). Sustentabilidade e Arte: Parte I. *Umbigo Magazine*. <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2021/02/26/sustentabilidade-e-arte-parte-i/>
- Katrín Hall. (n.d.). *Göteborgs Operans*. 2022 – 08 – 08. <https://www.opera.se/en/discover/our-organisation/management/katrin-hall/>
- Laferrière, G. (1997). *Pedagogía Puesta en Escena: El artista pedagogo y el modelo de formación basado en la mezcla y el mestizaje*. ÑAQUE
- Laferrière, G. (1993). *La improvisación pedagógica y teatral*. EGA
- Letamendia, K. (1985). *Ensayos sobre Danza*. KOBIE
- Lingiardi, V., & McWilliams, N. (Eds.). (2017). *Psychodynamic Diagnostic Manual: Second Edition PDM – 2*. The Guilford Press
- Lo, P. (2017). *Johan Inger – B.R.I.S.A.* Globe Dancer News. <https://globedancer.com/johan-inger-b-r-i-s-a/>
- Macdonald, R., & Ness, C. (2001). *Segredos da Técnica Alexander*. Taschen CRT
- Madureira, M.S., & Pinto, R.S. (2007, 01 – 01). Sustentabilidade do fazer artístico-cultural na cidade de Pelotas. *Cadernos EBAPE.BR*, vol. 5, nº 2, 1 – 7. <https://periodicos.fgv.br/cadernosebape/article/view/5020>
- Management. (n.d.). *Göteborgs Operan*. 2022 – 08 – 08. <https://www.opera.se/en/discover/our-organisation/management/>
- Medina, J., Ruiz, M., Almeida, D.B., Yamaguchi, A., & Marchi, W. (2008). As Representações da Dança: uma Análise Sociológica. *Movimento*, vol. 14, nº 2, 99 – 113.
- Nagrin, D. (1997). *The six Questions: Acting Technique for Dance Performance*. University of Pittsburgh Press
- NDT. (2021 – 02 – 23). *Curtain call with Donnie and Isla - Baby don't hurt me by Imre van Opstal & Marne van Opstal* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/h60taYeTRQI>
- NDT. (2019 – 08 – 02). *NDT Summer Intensive 2019 - interview choreographer Marne van Opstal* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/dfXV4o4Jxxg>
- Neto, A.C., Fernandes, J., & Xavier, M. (Eds.). (2020). Uma Cartografia para o Intérprete Contemporâneo: Um Lugar entre a Formação e a Criação Coreográfica. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, vol. 10, nº 2, 25 – 38.
- Opstal, I.V., & Opstal, M.V. (n. d.). *To Kingdom Come*. Imre & Marne van Opstal. <https://imremarnevanopstal.com/to-kingdom-come/>

Opstal, I.V., & Opstal, M.V. (n. d.). *About us*. Imre & Marne van Opstal. <https://imremarnevanopstal.com/about-us/>

Opstal, M.V. (2020 – 10 – 18). *Snippet of interview from @mastersexpo Magazine. How do you deal with the pressure or stress?* [Image post]. Facebook. <https://m.facebook.com/marnevanopstal/photos/a.3108971079213782/3232030876907801/?type=3>

Pallaro, P., (1999). *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. Jessica Kingsley Publishers.

Past Seasons. (n.d.). *Göteborgs Operan*. 2022 – 08 – 08. <https://www.opera.se/en/dance/past-seasons/>

Portela, A. (2018). *O Estatuto Profissional do Artista: Regime Laboral e de Segurança Social*. Fundação GDA.

Proctor Gallagher Institute. (2015, 05 – 14). *Do You Know who You Are? | Bob Proctor* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=E44kFkyl\\_Y8](https://www.youtube.com/watch?v=E44kFkyl_Y8)

Reason, M. & Reynolds, D. (2010). Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance. *Dance Research Journal*, vol. 42, nº 2, 49 – 75.

Roche, J. (2015). *Multiplicity, Embodiment and the Contemporary Dancer*. Palgrave Macmillan UK. <https://doi.org/10.1057/9781137429858>

Roche, J. (2011). *Embodying multiplicity: the independent contemporary dancer's moving identity*. Research in Dance Education.

Rutsch, E. (2010, 11 – 18). *Meryl Streep discusses the role of Empathy in her life and acting* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=c-wkAEoyTWE>

Santos, F. (2019). *A unidade da sensação em Aristóteles* [Tese de Doutorado]. Universidade Federal de São Carlos.

Santos, L. (2018). Disponibilidade Corporal: Fatores que influenciam o bailarino durante um processo criativo coreográfico [Trabalho de Conclusão de Curso]. Escola Superior de Artes e Turismo – Universidade do Estado de Amazonas.

Schmuhl, E. (2015, July). Awake, Alive, Curious: An Interview with Arika Yamada. *Michigan Quarterly Review*. <https://sites.lsa.umich.edu/mqr/2015/07/awake-alive-curious-an-interview-with-arika-yamada/>

Semperoper, B. (2019, 01 – 22). *Carmen by Johan Inger: Making-of* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/x1QUVu2AXLo>

Skapa. (n.d.). *Göteborgs Operan*. 2022 – 08 – 08. <https://www.opera.se/en/skapa/>

Sörenson, M. (2012 – 08 – 29). From ballet to dance company in Gothenburg. *Dans: Tidningen för rörlig scenkonst*. <https://www.danstidningen.se/2012/08/29/fran-balet-till-danskompani-i-goteborg/>

Spatz, B. (2015). *What a body can do*. Taylor&FrancisBooks

- Stanislavski, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (J. Saura, Trans.). Alba Editorial
- Stobbaerts, G. (2002). *Tenchi Tessen, Arte e Movimento*. Guide, Artes Graficas, Lda.
- Sustainability. (n.d.). *Göteborgs Operan*. 2022 – 08 – 08. <https://www.opera.se/en/discover/sustainability/>
- Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos.
- Winship, L. (2018 – 12 – 02). Icon review – Antony Gormley's amazing feat of dancing, churning clay. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2018/dec/02/icon-review-antony-gormley-clay-goteborgsoperans-danskompani-sidi-larbi-cherkaoui-sadlers-wells-london>
- Wiklund, L. (2023, 03 – 11). *Choosing the right dancers for Göteborgsoperans danskompani – a manager's privilege*. SVT NYHETER. <https://www.svt.se/nyheter/lokalt/vast/att-valja-ratt-dansare-en-chefs-privilegium?fbclid=PAAaY0mtmbZlBh7TIHZxlqL0Vx3z3o8rkR3bePtRxVVEZmuKyY69KkPQT7Ok>
- Xavier, M. (2017). *Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica* [Tese de Doutoramento]. Universidade de Lisboa.
- Xavier, M. (2017a). Anexo VIII, livro de entrevistas. *Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica* [Tese de Doutoramento]. Universidade de Lisboa.
- Zabaleta, M.M. (n.d.). *Johan Inger is back with Carmen* (Cadenas, S., Trans.). Compañía Nacional de Danza. <https://cndanza.mcu.es/en/johan-inger-begins-the-rehearsals-for-carmen/>
- Zahm, O., & Molinari, A. (2022). Imre and Marne van Opstal. *Purple*, nº 37. <https://purple.fr/magazine/the-future-issue-37-s-s-2022/imre-and-marne-van-opstal/>

# Anexo I

**GOTEBORGSOPERAN**

**Veckoplanering  
Dansadministration**

**Arb:2**  
senast ändrad 2023-01-24

Vecka 6 2023	Måndag 6 Feb	Tisdag 7 Feb	Onsdag 8 Feb	Torsdag 9 Feb	Fredag 10 Feb	Lördag 11 Feb	Söndag 12 Feb
<b>GO</b>	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	09:00-22:30 GO Öppettider	09:00-22:00 GO Öppettider
<b>Stora scenen Stage</b>			18:00-18:30 <b>12 SONGS+</b> <i>12 Songs</i> Soundcheck Ane +Musiker 12 songs  19:00-21:30 <b>12 SONGS+</b>		18:00-18:30 <b>12 SONGS+</b> <i>12 Songs</i> Soundcheck Ane +Musiker 12 songs  19:00-21:30 <b>12 SONGS+</b>	17:00-17:30 <b>12 SONGS+</b> <i>12 Songs</i> Soundcheck Ane +Musiker 12 songs  18:00-19:00 <b>12 SONGS+</b> <i>12 Songs</i> Filmas för dokumentation  20:30-21:30 <b>12 SONGS+</b> <i>12 Songs</i> Filmas för dokumentation	
<b>Repsalen</b>					17:45-18:30 <b>12 SONGS+</b> Fysisk introduktion Publik <i>Physical intro</i> SAABA		
<b>Petrovsalen Big Studio</b>	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> <i>Class Ballet</i>  10:55-17:15 <b>DANCE COMPANY</b> Salsrep  17:30-20:30 <b>DANCE COMPANY</b> Upptaget <i>Janine</i>	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> <i>Class Ballet with</i> <i>Pedro Gocha Gomes</i>	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> <i>Class Ballet with</i> <i>Pedro Gocha Gomes</i>  10:55-13:00 <b>12 SONGS+</b> Salsrep  13:55-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep <i>with available</i> <i>dancers</i>  17:30-20:30 <b>12 SONGS+</b> Upptaget	10:30-11:40 <b>SKOLA</b> <i>Class Ballet with</i> <i>Pedro Gocha Gomes</i>  11:55-17:45 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> <i>Class Ballet with</i> <i>Pedro Gocha Gomes</i>  10:55-13:00 <b>12 SONGS+</b> Salsrep  13:50-16:30 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep <i>with available</i> <i>dancers</i>  17:30-20:30 <b>12 SONGS+</b> Upptaget	12:15-19:00 <b>12 SONGS+</b> Upptaget	16:00-17:30 <b>CABARET</b> Uppvärmning
<b>Lilla Dansstudion Small Studio</b>	09:00-10:55 <b>SKOLA</b> Uppvärmningstid  11:00-17:00 <b>TOUCHED</b> Bygg	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  09:00-09:30 <b>TOUCHED</b> Riskrond  10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> 1:a salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-12:00 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep <i>with available</i> <i>dancers</i>	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  11:55-17:45 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-16:30 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep <i>with available</i> <i>dancers</i>	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor

**GOTEBORGSOPERAN**

**Veckoplanering  
Dansadministration**

**Arb:3**  
senast ändrad 2023-01-24

Vecka 7 2023	Måndag 13 Feb	Tisdag 14 Feb	Onsdag 15 Feb	Torsdag 16 Feb	Fredag 17 Feb	Lördag 18 Feb	Söndag 19 Feb
<b>GO</b>	07:00-23:00 GO Öppetider	07:00-23:00 GO Öppetider	07:00-23:00 GO Öppetider	07:00-23:00 GO Öppetider	07:00-23:00 GO Öppetider	09:00-23:30 GO Öppetider	09:00-22:00 GO Öppetider
<b>Stora scenen Stage</b>			18:00-18:30 <b>12 SONGS+</b> <i>12 Songs</i> Soundcheck Ane +Musiker 12 songs 19:00-21:30 <b>12 SONGS+</b> 21:30-22:15 <b>12 SONGS+</b> After Talk	18:00-18:30 <b>12 SONGS+</b> <i>12 Songs</i> Soundcheck Ane +Musiker 12 songs 19:00-21:30 <b>12 SONGS+</b>			14:00-14:30 <b>12 SONGS+</b> <i>12 Songs</i> Soundcheck Ane +Musiker 12 songs 15:00-16:00 <b>12 SONGS+</b> <i>12 Songs</i> 17:30-18:30 <b>12 SONGS+</b> <i>12 Songs</i>
<b>Repsalen</b>			17:45-18:30 <b>12 SONGS+</b> Fysisk introduktion Publik <i>Physical introduction SAABA</i>	17:45-18:30 <b>12 SONGS+</b> Fysisk introduktion Publik <i>Physical introduction SAABA</i>			
<b>Petrovsalen Big Studio</b>	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Mai Lisa Guinoo 10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Inger- Dust and Disquiet</i> Salsrep <i>later start for dancers in 12 SONGS</i>	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Gaga with Nathan Chipps 14:00-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Inger- Dust and Disquiet</i> Salsrep	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Pascale Mosselmans 10:55-13:00 <b>12 SONGS+</b> Salsrep 13:55-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Inger- Dust and Disquiet</i> Salsrep <i>with available dancers</i> 17:30-20:30 <b>12 SONGS+</b> Upptaget	10:30-11:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Pascale Mosselmans 11:55-14:00 <b>12 SONGS+</b> Salsrep 14:00-17:30 <b>TOUCHED</b> <i>Inger- Dust and Disquiet</i> Salsrep <i>with available dancers</i> 17:30-20:30 <b>12 SONGS+</b> Upptaget	10:30-11:30 <b>SKOLA</b> Class Gaga with Imre Van Opstal 11:45-13:30 <b>TOUCHED</b> <i>Inger- Dust and Disquiet</i> Salsrep 14:20-16:30 <b>12 SONGS+</b> Salsrep	13:00-14:30 <b>CABARET</b> Uppvärmning	13:15-19:00 <b>12 SONGS+</b> Upptaget
<b>Lilla Dansstudion Small Studio</b>	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor 10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal- To Kingdom Come</i> Salsrep <i>later start for dancers in 12 SONGS</i>	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor 10:55-13:05 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal- To Kingdom Come</i> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor 10:55-13:05 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal- To Kingdom Come</i> Salsrep <i>with available dancers</i>	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor 10:15-11:55 <b>SKOLA</b> Uppvärmningstid 11:55-13:05 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal- To Kingdom Come</i> Salsrep <i>with available dancers</i>	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor 10:15-11:45 <b>SKOLA</b> Uppvärmningstid 11:45-13:30 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal- To Kingdom Come</i> Salsrep 14:20-16:30 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal- To Kingdom Come</i> Salsrep <i>with available dancers</i>	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor 13:15-19:00 <b>12 SONGS+</b> Upptaget

**GOTEBORGSOPERAN**

**Veckoplanering  
Dansadministration**

**Arb:4**  
senast ändrad 2023-01-24

Vecka 8 2023	Måndag 20 Feb	Tisdag 21 Feb	Onsdag 22 Feb	Torsdag 23 Feb	Fredag 24 Feb	Lördag 25 Feb	Söndag 26 Feb
<b>GO</b>	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	09:00-22:00 GO Öppettider	09:00-22:00 GO Öppettider
<b>Stora scenen Stage</b>					18:00-18:30 <b>12 SONGS+</b> <b>12 Songs</b> Soundcheck Ane +Musiker 12 songs 19:00-21:30 <b>12 SONGS+</b>	14:00-14:30 <b>12 SONGS+</b> <b>12 Songs</b> Soundcheck Ane +Musiker 12 songs 15:00-16:00 <b>12 SONGS+</b> <b>12 Songs</b> 17:30-18:30 <b>12 SONGS+</b> <b>12 Songs</b> Fine	
<b>Petrovsalen Big Studio</b>	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Robert Hewit 10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> <b>Inger-</b> <b>Dust and Disquiet</b> Salsrep with available dancers	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Robert Hewit 10:55-13:05 <b>TOUCHED</b> <b>Inger-</b> <b>Dust and Disquiet</b> Salsrep	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Robert Hewit 14:00-17:15 <b>TOUCHED</b> <b>Inger-</b> <b>Dust and Disquiet</b> Salsrep	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Robert Hewit Members of Danskompaniets Vänner watch class. Max 12 people. 10:55-13:05 <b>TOUCHED</b> <b>Inger-</b> <b>Dust and Disquiet</b> Salsrep	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Robert Hewit 10:55-13:00 <b>12 SONGS+</b> Salsrep 13:50-16:30 <b>TOUCHED</b> <b>Inger-</b> <b>Dust and Disquiet</b> Salsrep with available dancers 17:30-20:30 <b>12 SONGS+</b> Upptaget	12:15-19:00 <b>12 SONGS+</b> Upptaget	16:00-17:30 <b>CABARET</b> Uppvärmning
<b>Lilla Dansstudion Small Studio</b>	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor 10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> <b>Van Opstal-</b> <b>To Kingdom Come</b> Salsrep with available dancers	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor 14:00-17:15 <b>TOUCHED</b> <b>Van Opstal-</b> <b>To Kingdom Come</b> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor 10:55-13:05 <b>TOUCHED</b> <b>Van Opstal-</b> <b>To Kingdom Come</b> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor 14:00-17:15 <b>TOUCHED</b> <b>Van Opstal-</b> <b>To Kingdom Come</b> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor 10:55-16:30 <b>TOUCHED</b> <b>Van Opstal-</b> <b>To Kingdom Come</b> Salsrep with available dancers	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor 12:15-19:00 <b>12 SONGS+</b> Upptaget	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor

**GOTEBORGSOPERAN**

**Veckoplanering  
Dansadministration**

**Arb:1**  
senast ändrad 2023-  
01-24

Vecka 9 2023	Måndag 27 Feb	Tisdag 28 Feb	Onsdag 1 Mar	Torsdag 2 Mar	Fredag 3 Mar	Lördag 4 Mar	Söndag 5 Mar
<b>GO</b>	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	09:00-23:00 GO Öppettider	09:00-22:00 GO Öppettider
<b>Petrovsalen Big Studio</b>	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Robert Hewit  10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Robert Hewit  10:55-16:45 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep  17:00-18:00 <b>DANCE COMPANY</b> Upptaget <i>Op. meeting</i> <i>Preliminär</i>	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Robert Hewit  14:00-15:30 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep  17:00-18:00 <b>DANCE COMPANY</b> Upptaget <i>Op. meeting</i> <i>Preliminär</i>	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Robert Hewit  10:55-13:05 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep  <i>Time prel. due to Information meeting for everybody</i>	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Robert Hewit  14:00-16:30 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep	09:00-20:00 <b>DANCE COMPANY</b> Audition	09:00-18:00 <b>DANCE COMPANY</b> Audition
<b>Lilla Dansstudio Small Studio</b>	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-16:45 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-13:05 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  14:00-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep  <i>Time prel. due to Information meeting for everybody</i>	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-13:05 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  16:00-17:30 <b>CABARET</b> Uppvärmning

**GOTEBORGSOPERAN**

**Veckoplanering  
Dansadministration**

**Arb:2**

senast  
ändrad 2023-01-24

Vecka 10 2023	Måndag 6 Mar	Tisdag 7 Mar	Onsdag 8 Mar	Torsdag 9 Mar	Fredag 10 Mar	Lördag 11 Mar	Söndag 12 Mar
<b>GO</b>	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	09:00-23:30 GO Öppettider	09:00-22:00 GO Öppettider
<b>Stora scenen Stage</b>			09:30-10:30 <b>TOUCHED</b> Riskrond  11:00-14:00 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Scenrep Band DB Ljud	11:00-14:30 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Scenrep Band 1:a KOST DB Ljud	11:00-14:30 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Scenrep Band DB Ljud		
<b>Petrovsalen Big Studio</b>	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Gaga with Nathan Chipps  10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Pascale Mosselmans  10:55-16:45 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep  17:00-18:00 <b>DANCE COMPANY</b> Upptaget Op. meeting <i>Preliminär</i>	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Gaga with Nathan Chipps  10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Pascale Mosselmans  10:55-16:45 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep  17:00-18:00 <b>DANCE COMPANY</b> Upptaget Op. meeting <i>Preliminär</i>	09:30-10:40 <b>SKOLA</b>  10:55-16:30 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep	13:00-14:30 <b>CABARET</b> Uppvärmning	16:00-17:30 <b>CABARET</b> Uppvärmning
<b>Lilla Dansstudion Small Studio</b>	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-16:45 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-16:45 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  09:00-10:55 <b>SKOLA</b> Uppvärmningstid  15:30-16:30 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor

**GOTEBORGSOPERAN**

**Veckoplanering  
Dansadministration**

**Arb:3**

senast ändrad 2023-01-24

Vecka 11 2023	Måndag 13 Mar	Tisdag 14 Mar	Onsdag 15 Mar	Torsdag 16 Mar	Fredag 17 Mar	Lördag 18 Mar	Söndag 19 Mar
<b>GO</b>	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	09:00-23:30 GO Öppettider	09:00-22:00 GO Öppettider
<b>Stora scenen Stage</b>	11:00-13:00 TOUCHED <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Scenrep Band D(B) Ljud	11:00-13:00 TOUCHED <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Scenrep Band 1:a KOST D(B) Ljud	11:00-14:30 TOUCHED <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Scenrep Band 1:a MASK KDB Ljud	11:00-14:30 TOUCHED <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Scenrep Band DB Ljud	11:00-16:30 TOUCHED <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Scenrep Band KMDB Ljud	16:30-19:00 TOUCHED Tekn.arb	
	13:00-17:15 TOUCHED <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Scenrep Band DB Ljud	13:00-17:15 TOUCHED <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Scenrep Band K DB Ljud					
	18:00-22:30 TOUCHED <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Ljusriktning	18:00-22:30 TOUCHED <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i>					
<b>Petrovsalen Big Studio</b>	09:30-10:40 SKOLA Class contemporary with Gaetano Badalamenti	09:30-10:40 SKOLA Class contemporary with Gaetano Badalamenti	09:30-10:40 SKOLA Class contemporary with Gaetano Badalamenti	09:30-10:40 SKOLA Class contemporary with Gaetano Badalamenti	09:30-10:40 SKOLA Class contemporary with Gaetano Badalamenti	13:00-14:30 CABARET Uppvärmning	
	10:55-17:15 TOUCHED <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep	10:55-17:15 TOUCHED <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep	10:55-16:45 TOUCHED <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep	10:55-16:45 TOUCHED <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep	10:55-16:30 TOUCHED <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep		
			17:00-18:00 DANCE COMPANY Upptaget Op. meeting <i>Preliminär</i>	17:00-18:00 DANCE COMPANY Upptaget Op. meeting <i>Preliminär</i>			
<b>Lilla Dansstudion Small Studio</b>	TOUCHED Upptaget dekor	TOUCHED Upptaget dekor	TOUCHED Upptaget dekor	TOUCHED Upptaget dekor	TOUCHED Upptaget dekor	TOUCHED Upptaget dekor	TOUCHED Upptaget dekor
	10:55-17:15 TOUCHED <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep	10:55-17:15 TOUCHED <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep	15:30-16:45 TOUCHED <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep	15:30-16:45 TOUCHED <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep	10:55-16:30 TOUCHED <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep		

**GOTEBORGSOPERAN**

**Veckoplanering  
Dansadministration**

**Arb:4**  
senast ändrad 2023-01-24

Vecka 12 2023	Måndag 20 Mar	Tisdag 21 Mar	Onsdag 22 Mar	Torsdag 23 Mar	Fredag 24 Mar	Lördag 25 Mar	Söndag 26 Mar
<b>GO</b>	07:00-23:00 GO Öppetider	07:00-23:00 GO Öppetider	07:00-23:00 GO Öppetider	07:00-23:00 GO Öppetider	07:00-23:00 GO Öppetider	09:00-22:00 GO Öppetider	09:00-22:00 GO Öppetider
<b>Stora scenen Stage</b>	13:00-15:00 <b>TOUCHED</b> Inger- <i>Dust and Disquiet</i> Scenrep Band DB Ljud  15:15-17:30 <b>TOUCHED</b> Inger- <i>Dust and Disquiet</i> Ljussättning  18:00-22:30 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal- To Kingdom Come</i> Ljussättning	11:00-13:00 <b>TOUCHED</b> Inger- <i>Dust and Disquiet</i> Scenrep Band D(B) Ljud  13:00-17:15 <b>TOUCHED</b> Inger- <i>Dust and Disquiet</i> Scenrep Band DB Ljud  18:00-22:30 <b>TOUCHED</b> Inger- <i>Dust and Disquiet</i> Ljussättning	11:00-14:30 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal- To Kingdom Come</i> Scenrep Band KMDBFo Ljud Kostfoto	11:00-14:30 <b>TOUCHED</b> Inger- <i>Dust and Disquiet</i> Scenrep Band KMDBFo Ljud Kostfoto	11:00-14:30 <b>TOUCHED</b> Scenrep Band DB Ljud <i>Both pieces</i>		
<b>Petrovsalen Big Studio</b>	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Arina Trostyanetskaya  10:55-12:05 <b>TOUCHED</b> Inger- <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Arina Trostyanetskaya	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Arina Trostyanetskaya  15:30-16:45 <b>TOUCHED</b> Inger- <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep  17:00-18:00 <b>DANCE COMPANY</b> Upptaget Op. meeting <i>Preliminär</i>	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Arina Trostyanetskaya  10:55-16:45 <b>TOUCHED</b> Inger- <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep  17:00-18:00 <b>DANCE COMPANY</b> Upptaget Op. meeting <i>Preliminär</i>	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class contemporary with Arina Trostyanetskaya  10:55-16:30 <b>TOUCHED</b> Inger- <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep	11:30-13:00 <b>CABARET</b> Uppvärmning	13:00-14:30 <b>CABARET</b> Uppvärmning
<b>Lilla Dansstudion Small Studio</b>	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal- To Kingdom Come</i> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal- To Kingdom Come</i> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-16:45 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal- To Kingdom Come</i> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-16:45 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal- To Kingdom Come</i> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  15:30-16:30 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal- To Kingdom Come</i> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor

**GOTEBORGSOPERAN**

**Veckoplanering  
Dansadministration**

**Arb:1**

senast  
ändrad 2023-01-24

Vecka 13 2023	Måndag 27 Mar	Tisdag 28 Mar	Onsdag 29 Mar	Torsdag 30 Mar	Fredag 31 Mar	Lördag 1 Apr	Söndag 2 Apr
<b>GO</b>	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	07:00-23:00 GO Öppettider	09:00-23:00 GO Öppettider	09:00-22:00 GO Öppettider
<b>Stora scenen Stage</b>	11:00-17:15 <b>TOUCHED</b> Scenrep Band DB Ljud Filmrep inför dokumentation <i>Both pieces</i>  17:30-19:30 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Ljussättning  19:30-22:30 <b>TOUCHED</b> Begr. tekn.arb	11:00-17:15 <b>TOUCHED</b> Scenrep Band KMDB Ljud Kostfoto Filmrep inför dokumentation <i>Both pieces</i>  17:30-19:30 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Ljussättning <i>Tour adjustment</i>  19:30-22:30 <b>TOUCHED</b> Begr. tekn.arb	11:00-14:30 <b>TOUCHED</b> Scenrep Band KMDB Ljud Filmrep inför dokumentation <i>Both pieces</i>  15:30-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i>	13:00-15:00 <b>TOUCHED</b> Justeringar  15:00-16:00 <b>TOUCHED</b> Ljusriktning  19:00 <b>TOUCHED</b> Genrep Publik Filmas av Kommunikationsavd Filmrep inför dokumentation	19:00-22:00 <b>TOUCHED</b> Premiär Filmas för dokumentation Ab Premiär		
<b>Petrovsalen Big Studio</b>	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Pascale Mosselmans  10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Gaga with Nathan Chipps  10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Pascale Mosselmans  15:30-17:15 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep	09:30-10:40 <b>SKOLA</b> Class Gaga with Nathan Chipps  10:55-13:00 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep	10:30-11:40 <b>SKOLA</b> Class Ballet with Yvan Dubreuil  11:55-14:00 <b>TOUCHED</b> <i>Inger-</i> <i>Dust and Disquiet</i> Salsrep  17:30-20:30 <b>TOUCHED</b> Upptaget		
<b>Lilla Dansstudion Small Studio</b>	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-17:15 <b>TOUCHED</b> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  10:55-13:00 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor  11:55-14:00 <b>TOUCHED</b> <i>Van Opstal-</i> <i>To Kingdom Come</i> Salsrep  17:30-20:30 <b>TOUCHED</b> Upptaget	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor	<b>TOUCHED</b> Upptaget dekor

# Anexo II

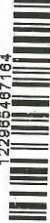

GöteborgsOperan, Christina Nilssons Gata, 411 04 Göteborg

**12 songs**

GöteborgsOperan - Stora Scenen  
Söndag 19 februari 2023 kl. 15:00

Order: 2777362      Pris: 0 kr  
Danskompániets kvot      Fri -

	Rad	Plats
Övre Parkett, Ingång: B	21	743



122965467184



GöteborgsOperan, Christina Nilssons Gata, 411 04 Göteborg

**Touched**  
Världspremiär

GöteborgsOperan - Stora Scenen  
Fredag 31 mars 2023 kl. 19:00

Order: 2904741      Pris: 0 kr  
Danskompániets kvot      Fri -

	Rad	Plats
Nedre parkett, Ingång: A	C	59



123102497265

# Anexo III

GÖTEBORGS  
OPERANS  
DANSKOMPANI



INVITATION

To whom it may concern,

GöteborgsOperans Danskompani hereby officially invites **Roberto J Seller** to participate in an apprenticeship with the company in Gothenburg, Sweden during the 2022-23 season.

In Göteborg, 2022-23-08

---

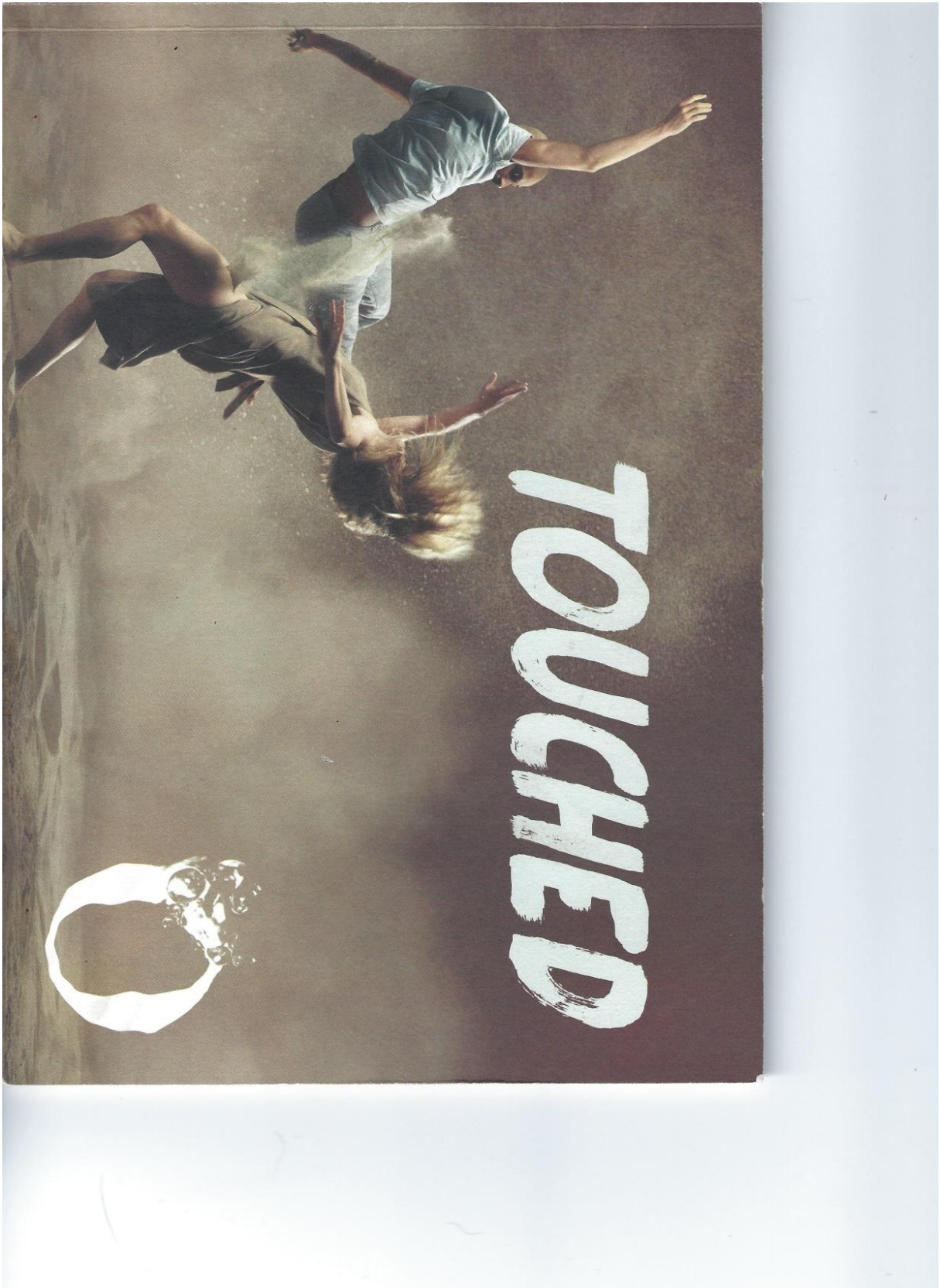
Angelina Allen  
Administratör  
GöteborgsOperans Danskompani

Tel 031-10 8054  
Växel / Reception 031-10 8000  
angelina.allen@opera.se



GöteborgsOperan AB, Christina Nilssons Gata, 411 01 Göteborg  
Tel. 031-10 80 00, Fax 031-10 80 30, www.opera.se  
Bankgiro 947-55-18, Org.nr. 556121-7828, VAT Nr SE556121-7828-01

# Anexo IV





**Världspremiär**  
**31 mars 2023**

# TOUCHED

## **Dust and Disquiet**

Koreografi JOHAN INGER  
Scenografi ESTUDIOEDOS (AAPPE)  
CURT ALLEN WILMER, LETICIA GAÑAN CALVO  
Kostymdesign BREGJE VAN BALEN  
Ljusdesign DAVID STOKHOLM  
Originalmusik och ljuddesign AMOS BEN-TAL/@offprojects  
Inspelad musik ARVO PÄRT, PETE HARDEN  
Assisterande koreograf YVAN DUBREUIL  
Föreställningstid ca 45 min.

## **To Kingdom Come**

Koreografi, scenografi, kostymdesign IMRE och MARNE VAN OPSTAL  
Scenografi och ljuddesign TOM VISSER  
Originalmusik AMOS BEN-TAL/@offproject i samarbete med RY X  
Ljusdesign AMOS BEN-TAL/@offprojects  
Dramaturgi och assisterande koreograf XANTHE VAN OPSTAL  
Föreställningstid ca 60 min.

Verken är skapade i samarbete med dansarna i  
GÖTEBORGSOPERANS DANSKOMPANI



# SEKURITET - JOHAN

## Poetiska reflektioner över människans tillstånd

av KATRIN HALL, konstnärlig ledare GöteborgsOperans Danskompagni



I danskvällen *Touched* är vi stolta över att kunna presentera två världspremiärer som visar upp Johan Ingers och syskonen Imre och Marne van Opstals distinkta och kraftfulla konstnärliga röster och uttryck. Trots generationsklyftan förenas dessa koreografer på flera punkter.

Johan Inger är en mästare inom dans. Efter en karriär som virtuös dansare i Kungliga baletten och Nederlands Dans Theater (NDT) på 1980- och 1990-talen, är han nu en frad koreograf vars dansverk framförs över hela världen. Vidare har han haft befattningar som konstnärlig ledare för Cullbergbaletten och huskoreograf för NDT. Vi är mycket glada över att ha Johan Inger tillbaka hos oss, och minns det slående verket *Falder* som han skapade för GöteborgsOperans Dans-

kompani 2010. *I Dust and Disquiet* undersöker Johan Inger människors tillstånd och relationer i efterdyningarna av en avgörande händelse - tillsammans med tjugo dansare från vårt kompani.

Att bjuda in Johan Inger och Imre och Marne van Opstal till GöteborgsOperans Danskompagni speglar vår vision att presentera verk av internationellt väletablerade kreatörer men också att introducera nya, spriande konstnärer. Vi vill bidra till att hitta och främja, nästa generations banbrytande koreografer. Därför är det ett sant nöje att presentera Imre och Marne van Opstal här i Göteborg. Det nederländska syskonparet är stigande stjärnor inom samtida dans och har haft imponerande danskarriärer i NDT och BatSheva Dance Company, samtidigt



har startat sitt eget konstnärliga och kreativa arbete. Vid det här laget har de, bland mycket annat, koreograferat för hyllade danskompanier, medverkat i musikvideor, samarbetat med ledande musikerartister och arbetat med modehuset Dior. Hela tiden utmanar de idéer om kön och kroppslighet. De är alltid angelägna om att lyfta dessa ämnen, liksom om att förflytta sitt rörelsespråks gränser i sinnrika scenografier. *To Kingdom*

Come behandlar allt detta när koreograferna och dansarna undersöker de kedjereaktioner som mänskligt trauma kan ge upphov till.

Båda verken framförs huvudsakligen till originalmusik av kompositören Amos Ben-Tal, vilket skapar ännu en bro mellan koreografernas världar.

Som alltid bidrar GöteborgsOperans Danskompánis briljanta dansare till de kreativa processerna. Tillsammans med

koreografer och konstnärliga team tillför de kreativitet, energi och engagemang till varje ny skapelse. Och hela operahuset, med alla dess avdelningar, är ett nät av experter som samverkar för att kunna ge dig anslående upplevelser.

Vi hoppas att verkens poetiska och skarpa reflektioner över livet berör ditt hjärta och sinne. ■

### Poetic reflections on the human condition

With the evening Touched we are proud to present two world premieres, showcasing the distinct and powerful artistic voices and expressions of Johan Inger and the siblings Imre and Marne van Opstal. Despite a generation gap between them, there are many points that unite them.

Johan Inger is a master in the field of dance. Celebrated as a virtuosic dancer in the Royal Swedish Ballet and Nederlands Dans Theater (NDT) in the 1980s and 1990s, he has become a highly praised choreographer, creating dance works around the world. He has held positions as artistic director with Cullbergballetten and associate choreographer with NDT. We are thrilled to have Johan Inger back with us, remembering the striking piece Falter which he created for GöteborgsOperans Danskompani in 2010. In Dust and Disquiet Johan Inger investigates the human condition and relations in the aftermath of a major event, together with twenty dancers from our company.

Inviting Johan Inger and Imre and Marne van Opstal to GöteborgsOperans Danskompani reflects our vision of presenting works by internationally well-established creators, as well as introducing new emerging artists. We want to contribute to finding and promoting the next generation of exciting choreographers. It is therefore our great pleasure to introduce Imre and Marne van Opstal here in Gothenburg. Rising stars in the field of contemporary dance, the Dutch brother and sister have had impressive dancer careers in NDT and Batsheva Dance Company, while also starting their own artistic

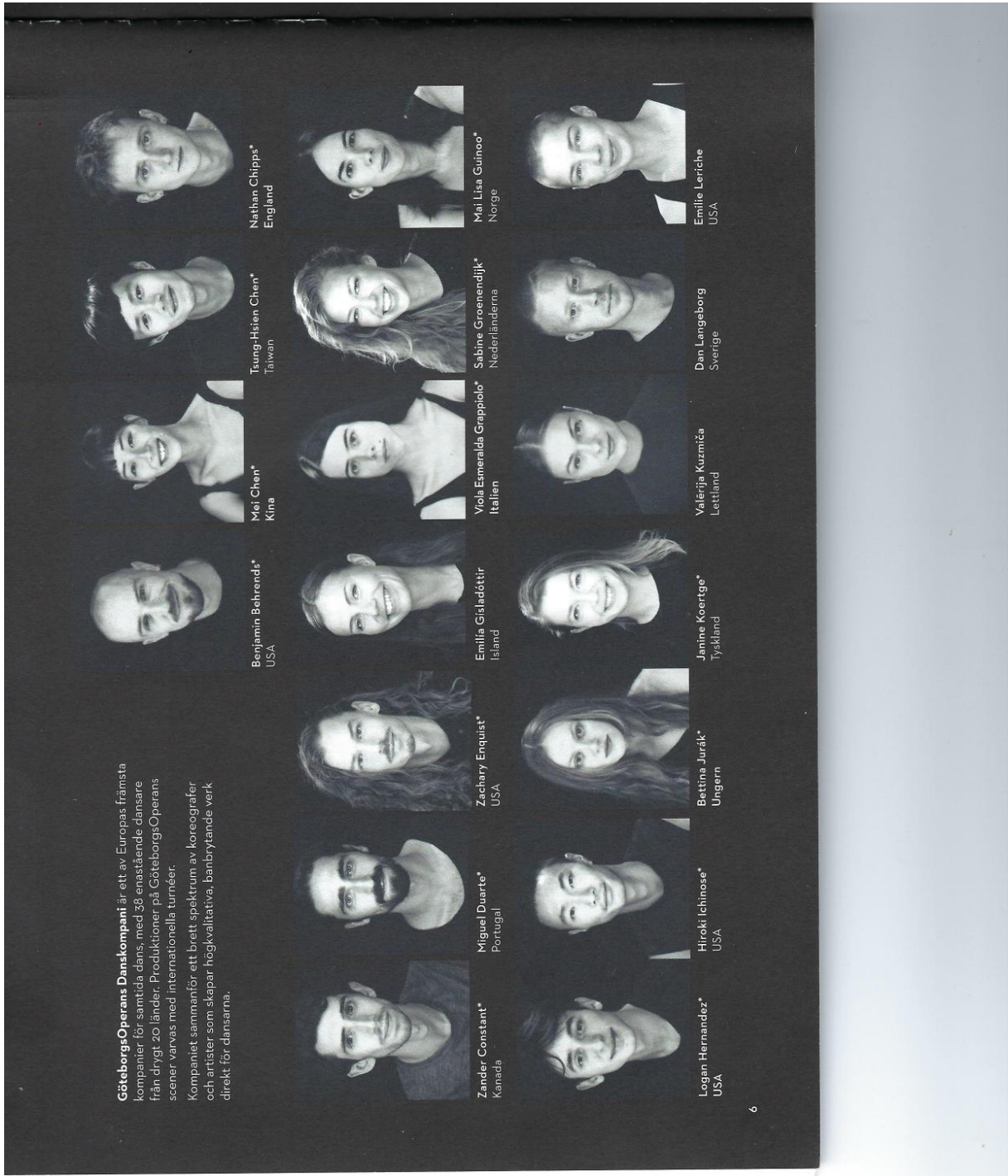
and creative work together. By now, they have choreographed for acclaimed dance companies, appeared in music videos, collaborated with today's leading music artists, worked with fashion house Dior and much more. All the while they challenge ideas of gender, physically, find urgency in subject matter and push movement vocabulary in intricate set designs. In To Kingdom Come, all of these aspects are at play, as the choreographers and dancers examine the ripple effects of human trauma.

Both pieces are mainly set to original music by composer Amos Ben-Tal, creating yet another bridge between these two worlds.

As always, the brilliant dancers of GöteborgsOperans Danskompani contribute so vitally to the creative processes. They constantly pour creativity, energy and dedication into the melting pot of each new creation with choreographers and artistic teams. Indeed, the entire opera house, with all its departments, is a hub of experts coming together to give you the most exciting experiences. We hope that the pieces' poetic and sharp reflections on life will touch your hearts and minds. ■

KATRIN HALL

Artistic director, GöteborgsOperans Danskompani









## Dust and Disquiet

Koreografi JOHAN INGER

Scenografi ESTUDIODEDOS (AABEE)

CURT ALLEN WILMER, LETICIA GANJAN CALVO

Kostymdesign BREGJE VAN BALEN

Ljusdesign DAVID STOKHOLM

Originalmusik och ljudesign AMOS BEN-TAL/  
@offprojects

Inspelad musik ARVO PÄRT, PETE HARDEN

Assisterande koreograf YVANN DUBREUIL

Repetitionsledare PASCAL MOSSELMANS,

JÁN ŠPOTÁK

Föreställningstid ca 55 min.

### Dansare

Tsung-Hsien Chen, Zander Constant, Miguel Duarte, Zachary Enquist,

Sabine Groenendijk, Hiroki Ichinose, Joseba Yerro Izagurre, Bettina Jurák,

Janine Koertge, Fan Luo, Walden Nelson, Einar Nikkervi,

Christoph von Riedemann, Frida Dam Seidel, Ender Schumický,

Satoko Takahashi, Lee-Yuan Tu, Danielle de Vries,

Johanna Weremo, Amanda Åkesson



It was so nice to have you around,  
I hope you have a great time here.

Roberto you are so amazing,  
I hope we can meet in the  
future for  
you have the best energy  
Big good luck for everything  
LOVE DANIELLE

ÄR vi för självedestruktiva?"

av OVE HAUGEN, skribent, radioröst och föreläsare

I sitt verk *Dust and Disquiet* har koreografen Johan Inger inspirerats av ett våldsamt vulkanutbrott på La Palma – och av konstnären Belinda De Bruyckeres syn på döden.

**L**ovströmmar, destruktion, död. Orden låter knoppast uppmuntrande, men samtidigt är de – möjligen med undantag av lavan – nästintill självlärande associationer i ett konstnärligt verk skapat ur viljan att berätta något om samtiden och människans villkor. I koreografen Johan Ingers *Dust and Disquiet* finns en sådan vilja.

– Jag bor i Spanien sedan 14 år, och där häände en sak som triggade mig. 2021 hade vi en vulkaneruption i La Palma. Det blev så symboliskt när lavan böjgde sig ner för vulkanen. Man såg en kyrka som svades, sedan en skola och så vidare. Det gick så långsamt, men man visste precis vart det var på väg och inget kunde göras. Jag tyckte det var talande för vår tid och det ligger som ett slags grund för det här stycket.

Grunden såg från början ammonunda ut. Premiären, som var planerad till 2020, sköts upp på grund av pandemin och när arbetet återupptogs kändes den ursprungliga idén inaktuell. Scenografin gjord av Curt Allen Wilmer och Leticia Gahon Cadivo, fanns dock kvar.

– Den har en rätt så tydlig dramaturgi i sig själv, så jag har försökt möta något gammalt med något nytt och få ihop ett resonemang. Scenrummet består av tyger som faller undan ett efter ett. Från början är rummet väldigt likt och när det vidgas avslöjas saker. Det kan vara något som bara ser ut att vara en sten, och en ytterligare sten, och därifrån rör vi oss långsamt mot ett slags destruktion. Jag har försökt att inte bli övertydlig i detta, men det rör sig nästan från cellnivå mot en mänsklig evolution och dess slutpunkt. Vi börjar som individer, sporrar varandra och förenas, som ett virus nästan, men vid en viss punkt blir det individuallistiskt igen och sammanhållningen splittras. Idén till verket är Johan Ingers egen, men dansarnas delaktighet är en väsentlig del av processen.

– Mitt arbetssätt som koreograf beror på kompaniet och GöteborgsOperans Danskompáni vill kollaborera. Vi använde fyra halldagar åt

DUST AND DISQUIET - KOREOGRAFENS ORD

Hiroaki Ishimae, Lee-Yuan Tu



att skapa vad jag kallar en bank som innehöll det kommande verkets dna. Vi gjorde det tillsammans, men materialet kom från mig. Sedan kan jag ge uppgifter till dansarna som de skapar själva utifrån och återkommer till mig med. Fast dånt måste finnas kvar.

### ”Förutom vulkanen i La Palma har den belgiska konstnären Belinde De Bruyckere varit en inspirationskälla.”

Förutom vulkanen i La Palma har den belgiska konstnären Belinde De Bruyckere varit en inspirationskälla. Hon använder material som vax, trä, ull, hästskinn, hår och filtar, och hennes skulpturer befinner sig oftast inom en gråskala.

– Många av hennes skapelser avslöjar en fascination inför döden. Hon förstår inte varför vi är så rädda för den. Det är liksom kroppar på kroppar. Kött.

I det avseendet blir skulpturerna som har väckt Johan Ingers intresse en tråd tillbaka till den strömmande lavan. De påminner om kropparna i Pompeji, fastfrusna i sina rörelser i färd med att utträta sina vardagliga göromål.

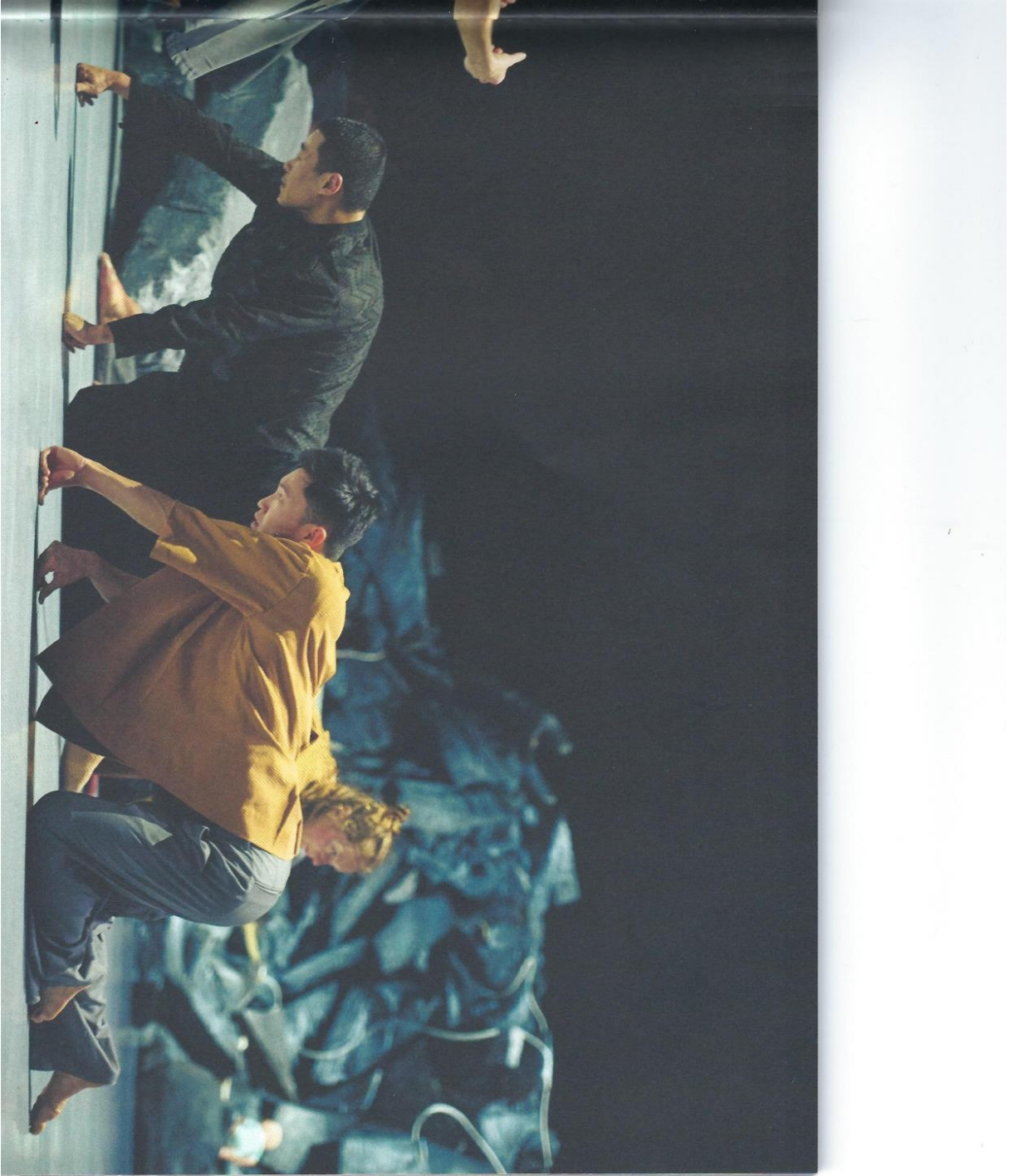
– Dansarna och jag har pratat om Pompeji flera gånger, som en ingång till början av stycket. Utan att låta för dystopisk vill jag ställa frågan: Är vi för självedstruktiva? Kommer vi att kunna lösa de utmaningar mänskligheten står inför?

Lavans bakomliggande symbolik och de grå skulpturerna återspeglas även i dansarnas kostymer och sceniska uttryck.

– De är iklädda ett slags underkläder, och så försöker jag täcka deras ansikten med deras hår, så att de, när de måste dansa mot publiken, blir så anonyma som möjligt.

Beskrivningen förtydligas med samma ord som Johan Inger använde om Bruyckeres verk:

– Kroppar på kroppar. ■











en rätt så vacker bild, men vid en viss punkt kan stenarna också uppfattas som ett hinder. De är inte flyttbara, de ligger där de ligger, och det speglas kanske också i relationen mellan oss som dansar. Vi börjar i ett slags embryo. Vi behöver varandra, rent fysiskt, för att kunna ställa oss upp, men sedan blir relationerna alltmer komplexa. Det blir ett växelspel mellan mörkt och ljus där dystfunktionligheten långsamt kryper in och leder mot ett slags kollaps.

**Upplever du det som ett dystopiskt verk?**  
I någon mening, men samtidigt inte. Som

jag ser, det handlar det om livscyklar, både på makro- och mikronivå. Som om början av stycket egentligen inte är en början utan slutet på något som sedan startar om. *Life finds a way*, det uppstår alltid en rörelse som sätter i gång något.

Dessutom saknas inte manifestationer av hur fint det är att vara tillsammans, att se varandra. Mycket av spänningen i stycket handlar om hur man fungerar som kropp och tar sig fram, kanske driven av nyfikenhet och sökandet efter ett samband. Men i alla relationer finns ju också ett mörker. Vi kan se

vårt samhälle på det sättet, som funktionellt och dysfunktionellt på samma gång, och jag tycker det är spännande att jobba med sådana paradoxer. Det ger ett djup till det hela. Är det ljus eller mörkt? Kan det vara både och? Kan *destruction* och *celebration* finnas samtidigt?

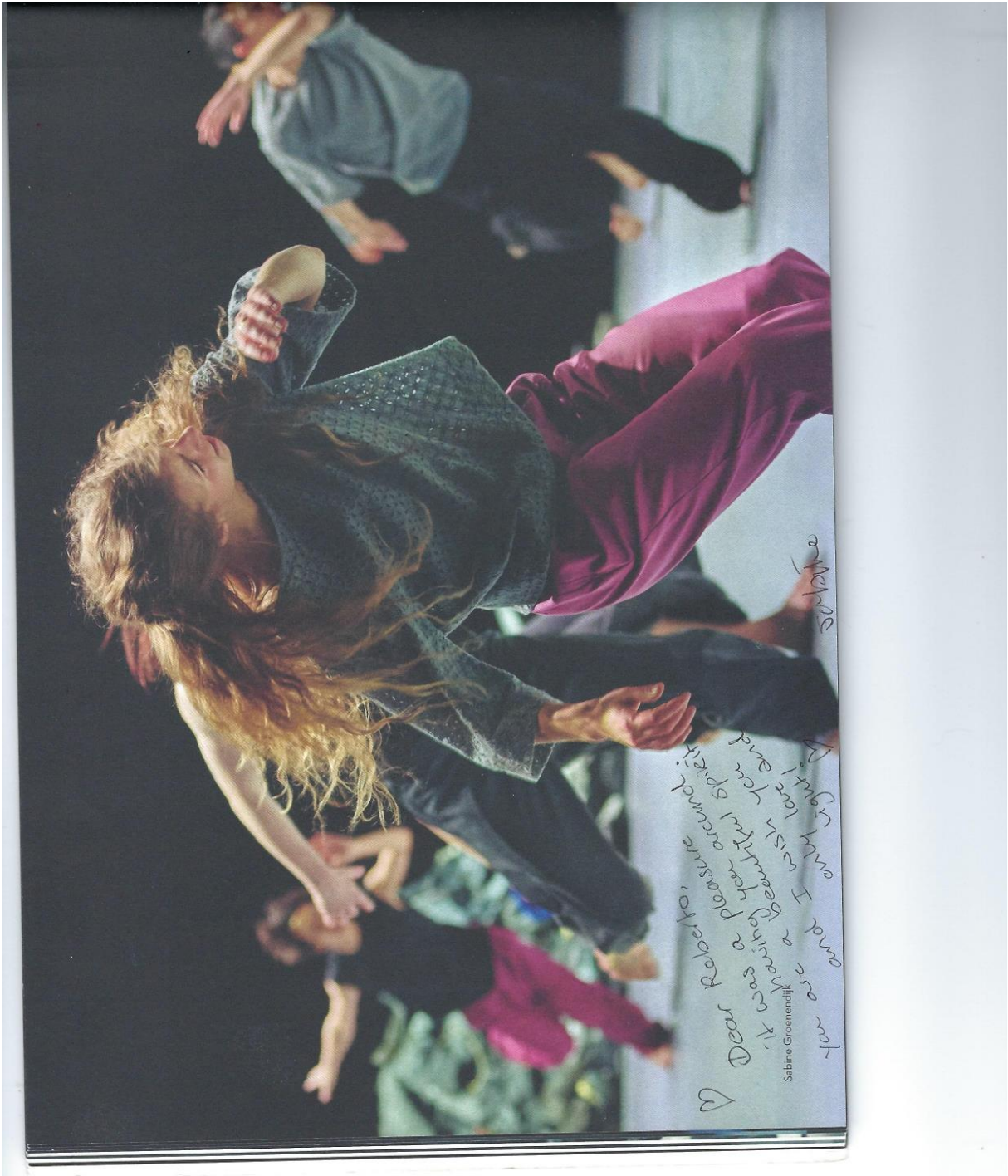
**Ditt sätt att berätta kastar ljus över verkets titel: *Dust and Disquiet*.**

Ja, *dust* får mig att tänka på något som har hänt och hur dammet har lagt sig över det. *Disquiet* blir det som groor därunder. Det blir aldrig riktigt stilla. ■



Satoro Takahashi
















*Delicia's Berlin*

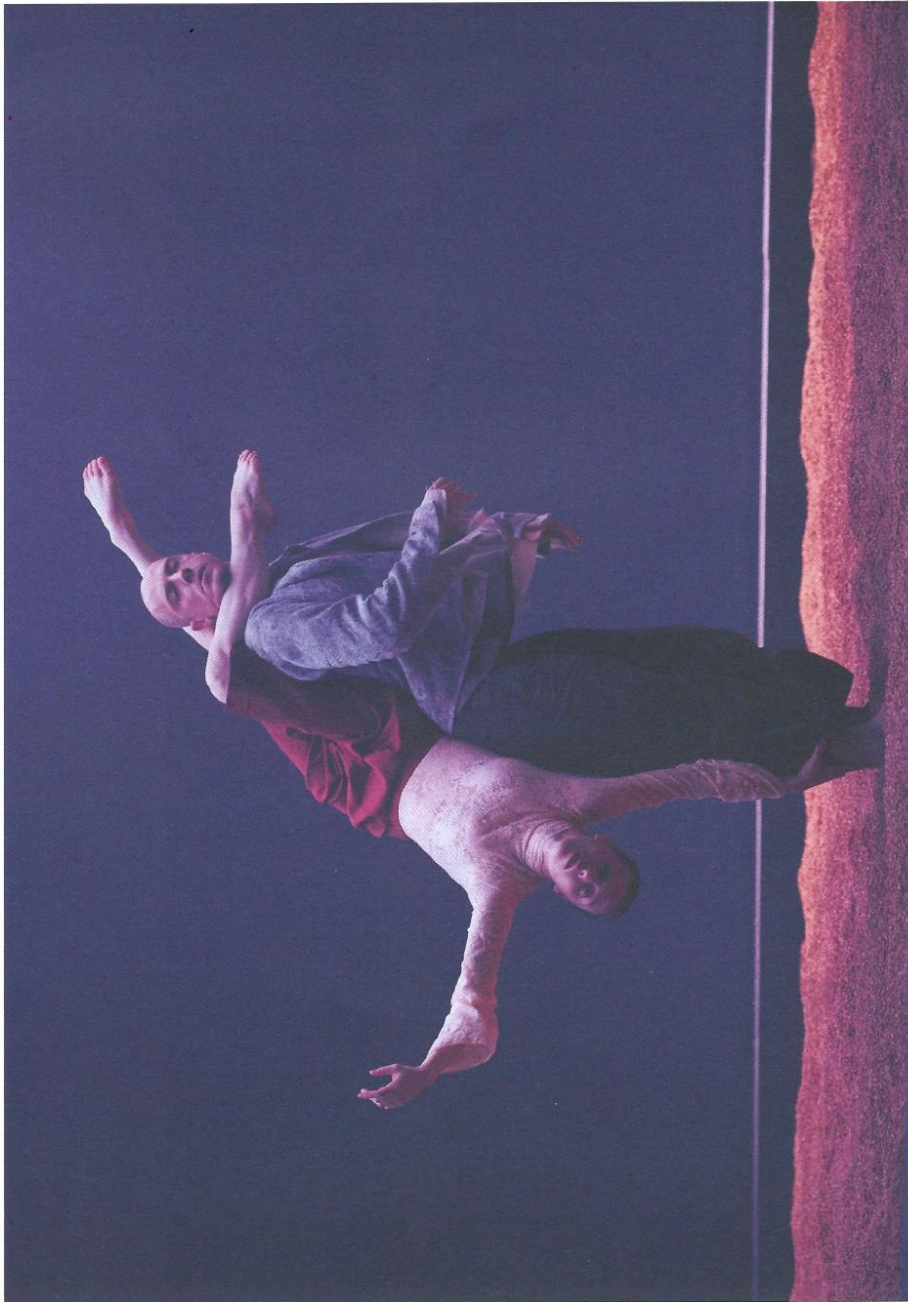
*All love. D*

## To Kingdom Come

Koreografi, scenografi, kostymdesign  
IMRE och MARNE VAN OPSTAL  
Scenografi och ljudesign TOM VISSER  
Originalmusik AMOS BEN-TAL/@offprojects  
i samarbete med RY X  
Ljudesign AMOS BEN-TAL/@offprojects  
Dramaturgi XANTHE VAN OPSTAL  
Repetitionsledare OSNAT KELNER KEDEM  
Föreställningstid ca 55 min.

**Dansare**  
Benjamin Behrends, Mei Chen, Nathan Chipps,  
Viola Esmeralda Grappolo, Mai Lisa Guinoo,  
Logan Hernandez, Rachel McNamee,  
Riley O'Flynn, August Palayer,  
Duncan C Schultz, Anka Yamada, Zenon Zubyk

*i August Palayer's Vision*



So beautiful  
energetic Love  
Amanda

## ”När vi vågar vara sårbara skapas genuina, nära ögonblick.”

av LISALVERSTAM, programredaktör

Temat i *To Kingdom Come* har en koppling till dansaren Benjamin Behrends egen verklighet. Han drabbades personligen av bränderna i Kalifornien för några år sedan. Samtidigt har han sett att det finns en ny värld bortom ett trauma. Där människor läker och lever.

Big hugs + lots of love  
LW  
[Signature]

”När jag började med dans betraktade jag det lite neutralt, mest som en aktivitet vilken som helst. Men allt eftersom såg jag dansens förmåga till konstnärliga uttryck. Jag tror att det är så många konstnärer går in i ett konstnärskap. En kärlek till att kunna formulera något med den egna röst som växer fram. Själv känner jag en stark önskan att berätta med min kropp, eller med min själ, om man så vill. Att kommunicera med en publik, med individer,

människor, att införliva tankar och känslor i rörelse och att göra det fullt ut. I början av en repetitionsfas är allt råare och mer genuint. Där finns en friskhet i associationerna och rörelserna, och en ärlighet i modet att pröva något nytt eller uttrycka något för första gången. Det är en renhet i rörelserna som fängsler mig. När vi vågar vara sårbara skapas genuina, nära ögonblick. Den här känslan försöker vi sedan hitta när vi väl framför verket på scenen. Men det

mest genuina, det jag är ute efter, är starkast i början. Jag har arbetat med Imre och Marne van Opstal tidigare, på Nederlands Dans Theater (NDT). Det är fantastiskt att få ta del av deras systemenergi igen – de studsar ridder och tankar mellan varandra och de har ett intresserat och utforskande arbetssätt. Alltid nyfikna på hur något kan göras, hur något kan se ut. Miljön är välkommande och tillåtande och de utstrålar en massa positiv energi.

Rachel McNamere, Benjamin Behrends

Thank for sharing your beautiful, bright energy with us.  
Lots of love, Rachel McNamere [Signature]



Imre och Marne har gett oss dansare olika uppgifter som rör verkets tema. Vi har sedan arbetat fram egna fraser och presenterat för dem. Sedan har de införlivat detta med sina egna rörelser - de är verkligen bra på att knyta samman olika världar.

Det som ser ut som jord, eller sand, på scenen är små bitar av kork. Korken har varit något av en utmaning. Den dammar och har behövt sköljas ordentligt. Under repetitio- nerna har korken vattnats flera gånger varje pass för att binda dammet. Det har varit ganska tungt att dansa i. Men vi har seilt till att ta pauser när vi har behövt.

Verkets titel, *To Kingdom Come*, är stor-

slagen och biblisk. När vi började repetera talade Imre och Marne om att temat för verket var en värld i kollaps. Hur världen förtärs av lägor. Bland annat talade de om de enorma bränderna i Kalifornien och Australien. Ordet vi har arbetat mycket med är "trauma". Hur ett trauma påverkar människor, hur det påverkar kroppen. Hur vi genomlever och upplever trauman på olika sätt. En del blir starkt på- verkade och tappar bort sin självkänsla och sin trygghet, medan andra snabbt går vidare. Vi har också talat mycket om vad det kan innebära för ett samhälle, en gemenskap, att uppleva trauma.

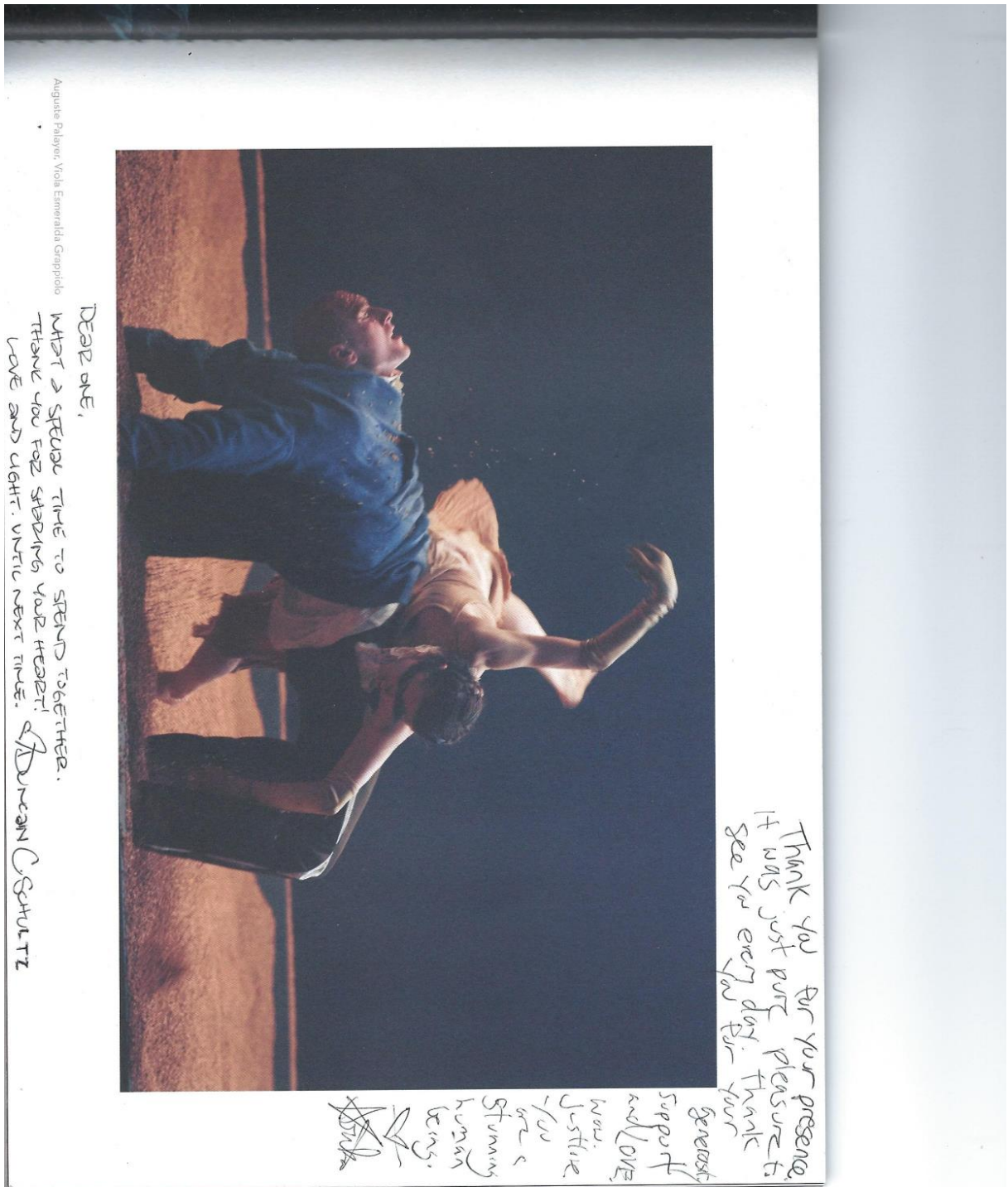
Att använda svåra själsliga sår i ett konst-

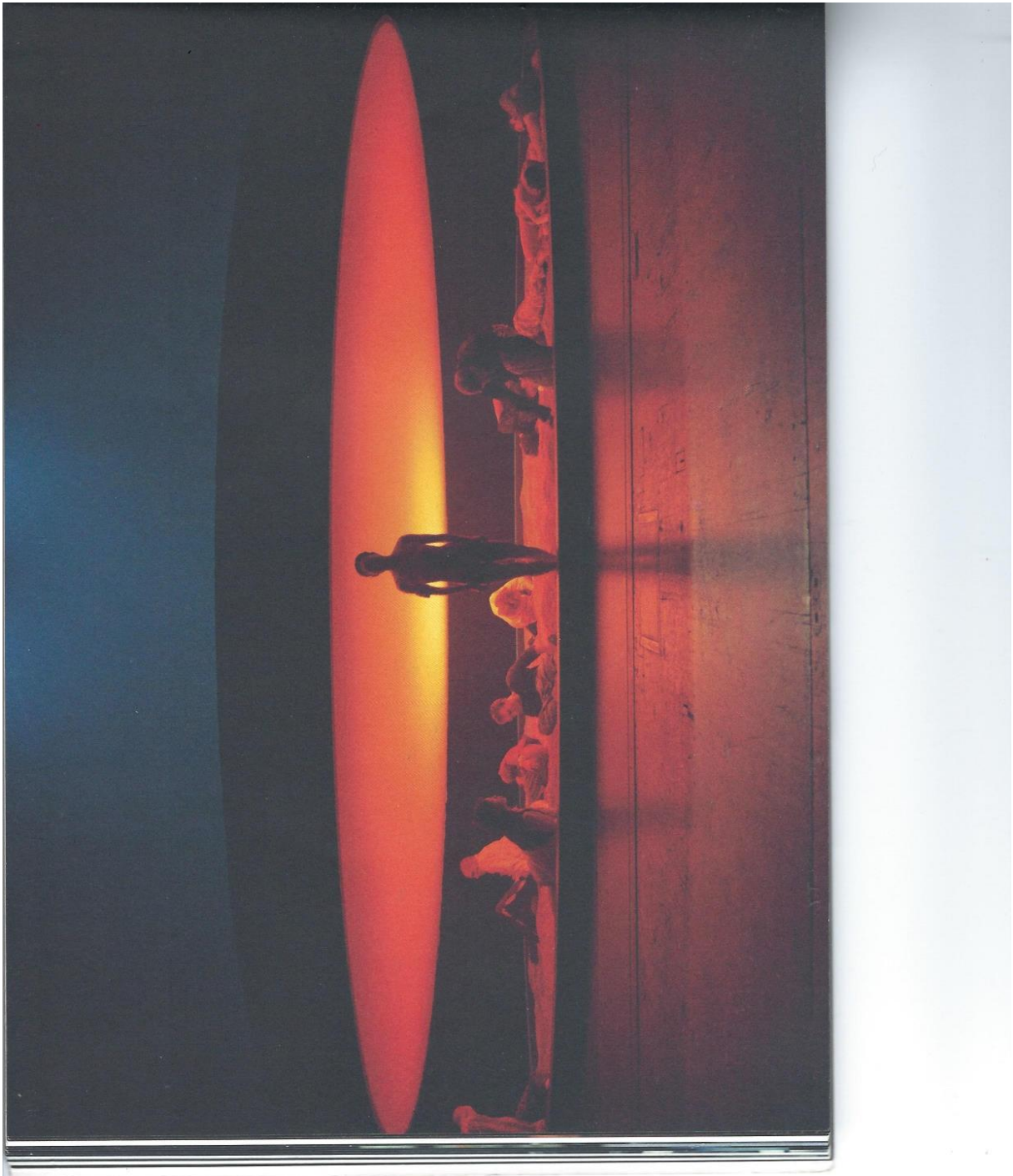
närligt uttryck är en utmaning. Att beröra något djupt personligt, att öppna upp för att sedan kunna dela med sig, kan vara svårt. Det har varit fint att se hur mina kollegor har delat med sig av egna trauman, hur sårbara de vågar vara. Det har varit många tårar i danssalen.

Jag blev själv starkt påverkad av bränderna i Kalifornien. Mitt barndomshem brann ner till grunden och platsen ser helt annor- lunda ut idag. Samtidigt finns det en skönhet i att se att saker kan resa sig ur askan. Att det finns en ny värld, där människor läker, lever och utvecklas." ■

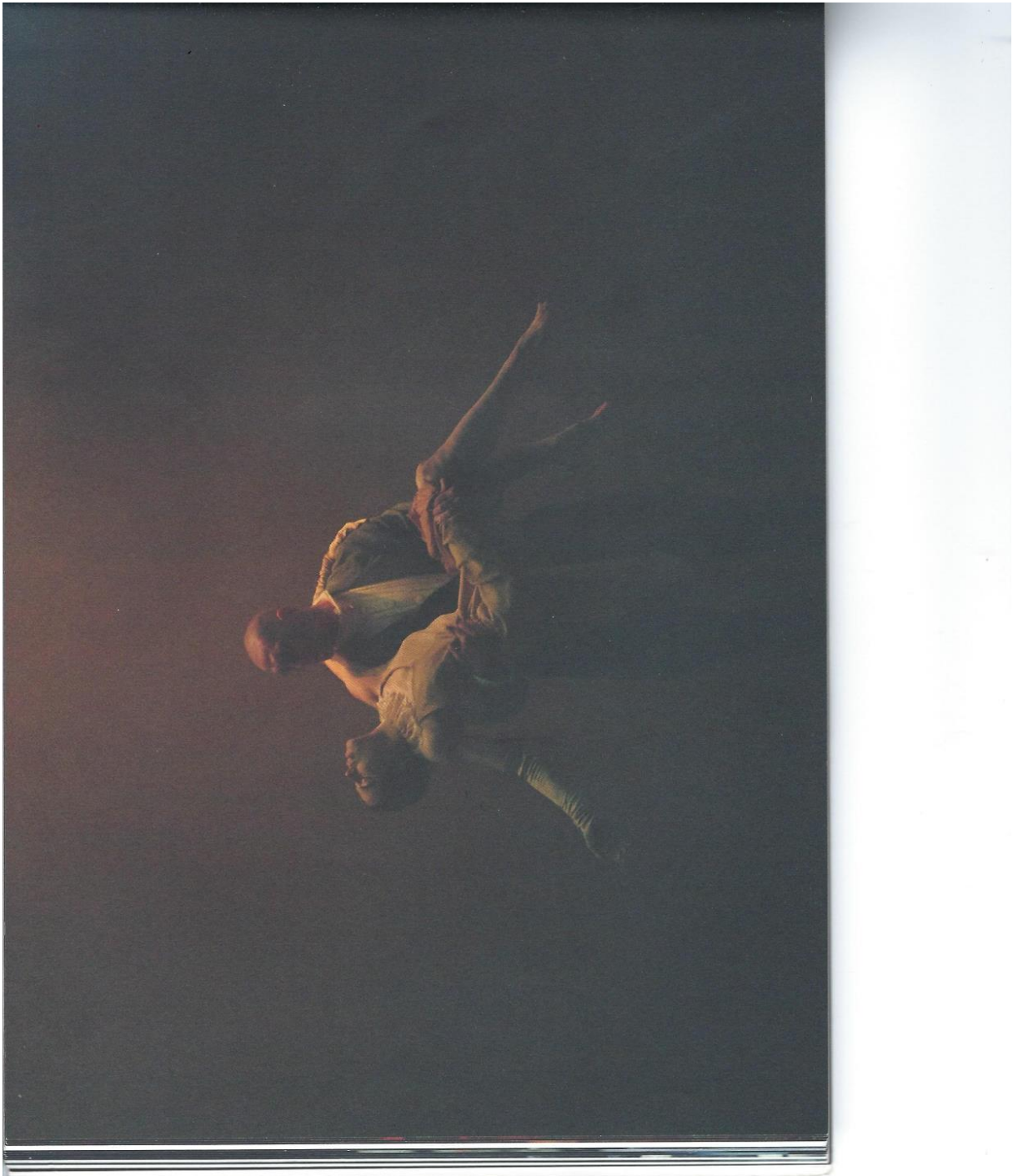












*Love, love, love & Dance \**

*Viola Emeralda Giampiccolo*

## Oundviklig förödelse och ultimata kapitulation

av LISA IVERSTAM, programredaktör

Allvarliga händelser runt om i världen satte i gång tankarna hos syskonen Imre och Marne van Opstal. Snart var temat för *To Kingdom Come* fött. Verket vill gå på djupet med hur vi hanterar trauman, såväl fysiskt, mentalt som känslomässigt. När allt är förstört, hur bygger vi upp oss själva igen?

*ROBERTO,  
ESPERO VERKE MUY PRONTO.  
HA SIDO UN PLACER CONSCIENTE.  
I UN ARRADO MUY HERTE!  
Auguste Palayen.*

### V arför dans?

**Imre:** Som liten såg vår storasyster Nötkräpparen och föll pladask för dans. Hennes kärlek smittade av sig på oss andra tre i syskonskaran. Vi var alla väldigt fysiska så det kom naturligt för oss att uttrycka oss genom dans. Alla fyra kom senare att dansa i Nederlands Dans Theater (NDT) samtidigt. Det tillhör förstås inte vanligtlevna, men för oss var det inget märkvärdigt. Vi växte upp med dansen.

**Marne:** Allt eftersom lärde vi känna den

konstnärliga sidan av dansen. Disciplinen och det hårda arbetet förstås, men också den tillåtande gemenskap som den internationella dansvärlden utgör. Fast egentligen valde vi inte dansen. Dansen valde oss.

**Hur kommer det sig att ni koreograferar tillsammans?**

**Marne:** Det är bara drygt ett år mellan Imre och mig så vi har alltid gjort det mesta tillsammans. När vi båda fick chans att koreografera för NDT:s vågörenhetsprogram Switch insåg vi också att vi ville ungefär

samma saker. Så vi beslöt oss för att arbeta tillsammans. Snart fick vi möjlighet att visa ett verk i NDT:s program *Up and coming choreographers*. Och på den vägen är det.

**Berätta om *To Kingdom Come*.**

**Marne:** Temat kom till oss som en direkt reflektion över flera allvarliga händelser runt om i världen. Ostoppbara bränder rasade och påminde om vår plats i naturen. Om den oundvikliga förödelsen och den ultimata kapitulationen inför den. Detta väckte ett samtal mellan oss. Vi ville gå in djupare på





hur eld, överhängande hot och förödelse symboliserar trauma på ett metaforiskt och direkt sätt. Alla hanterar vi trauman på olika vis, såväl fysiskt, mentalt som känslomässigt men också beroende på vilken generation vi tillhör. Detta blev utgångspunkten för *To Kingdom Come*. När allt är förstört, hur kan vi bygga upp oss själva igen? I reaktioner långt bortom intellektet, där våra överlevnadsmekanismer slår till, anknyter vi ännu mer till mänskligheten. Trauma avslöjar våra djupaste, mörkaste sidor men också vår empati och omtänksamhet. Genom relationer och visualiseringar utforskar verket små narrativa trådar i en abstrakt struktur och knyter ihop ljud, scen och dans till en övergripande upplevelse i syfte att väcka frågor och känslor.

När ridån går upp för *To Kingdom Come* förstår vi att något har inträffat, en katastrof eller någon form av förödelse. Vad, hur eller när vet vi inte. Bara att.

Imre: Vi vill varken berätta vad som har hänt eller förklara vad ett trauma är. Vi vill låta publiken ana, känna att något har hänt, men på vilken nivå låter vi vara osagt. Vi är ute efter känslan man får av att se verket. Vi vill också väcka frågor som "Vad händer med

dig när du tappar din mask och dina lager?" "Hur reagerar du när du är utsatt, sårbar och blottad?"

## ”Trauma har funnits i människors liv sedan tidernas begynnelse. Och varje generation försöker hantera sitt eget kollektiva trauma.”

Marne: I ett trauma är det som om ditt sanna jag uppenbarar sig. Det finns något avslöjande och ärligt i hur vi människor beter oss i ett trauma eller i djup förtvålan. Den sanningen vill vi försöka hitta, den driver vårt skapande. Men den är definitivt inte alltid väcker.

Temat är tidlöst. Kostymerna bär spår av svunna tider och vi har hämtat referenser från olika tidsperioder. Trauma har funnits i människors liv sedan tidernas begynnelse. Och varje generation försöker hantera sitt eget kollektiva trauma.

Hur har samarbetet med dansarna sett ut?

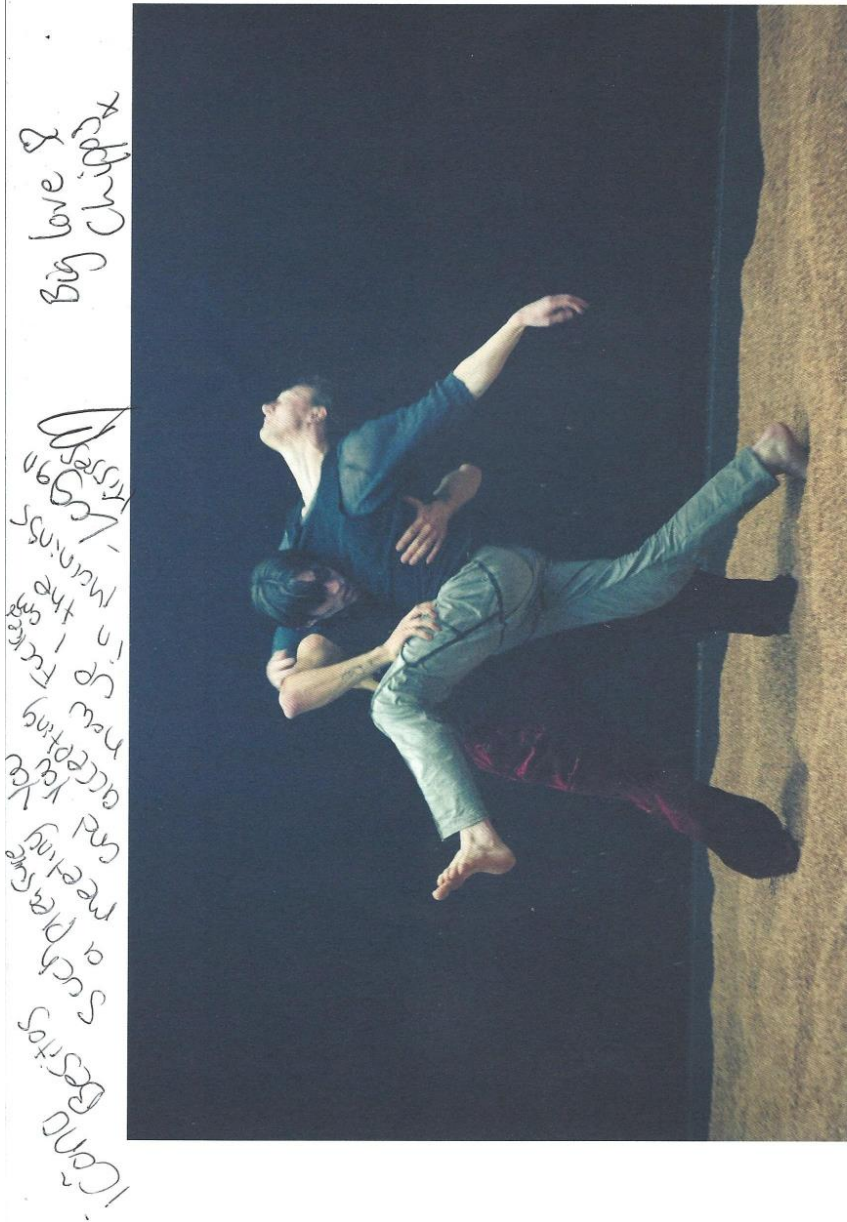
Imre: Vi tycker om att ha ett nära samarbete med dansarna. Naturligtvis står vi för temat och konceptualiseringen. Men vi vill förstå dansarnas personliga berättelser och ta emot vad de kan och vill dela med sig av. Vi vill arbeta transparent och öppet och låta dansarna skapa, och hoppa ombord med oss. Det är viktigt att se hur de tar sig an det här stora ansvaret och hur deras insatser interagerar med varandra och bidrar till verket.

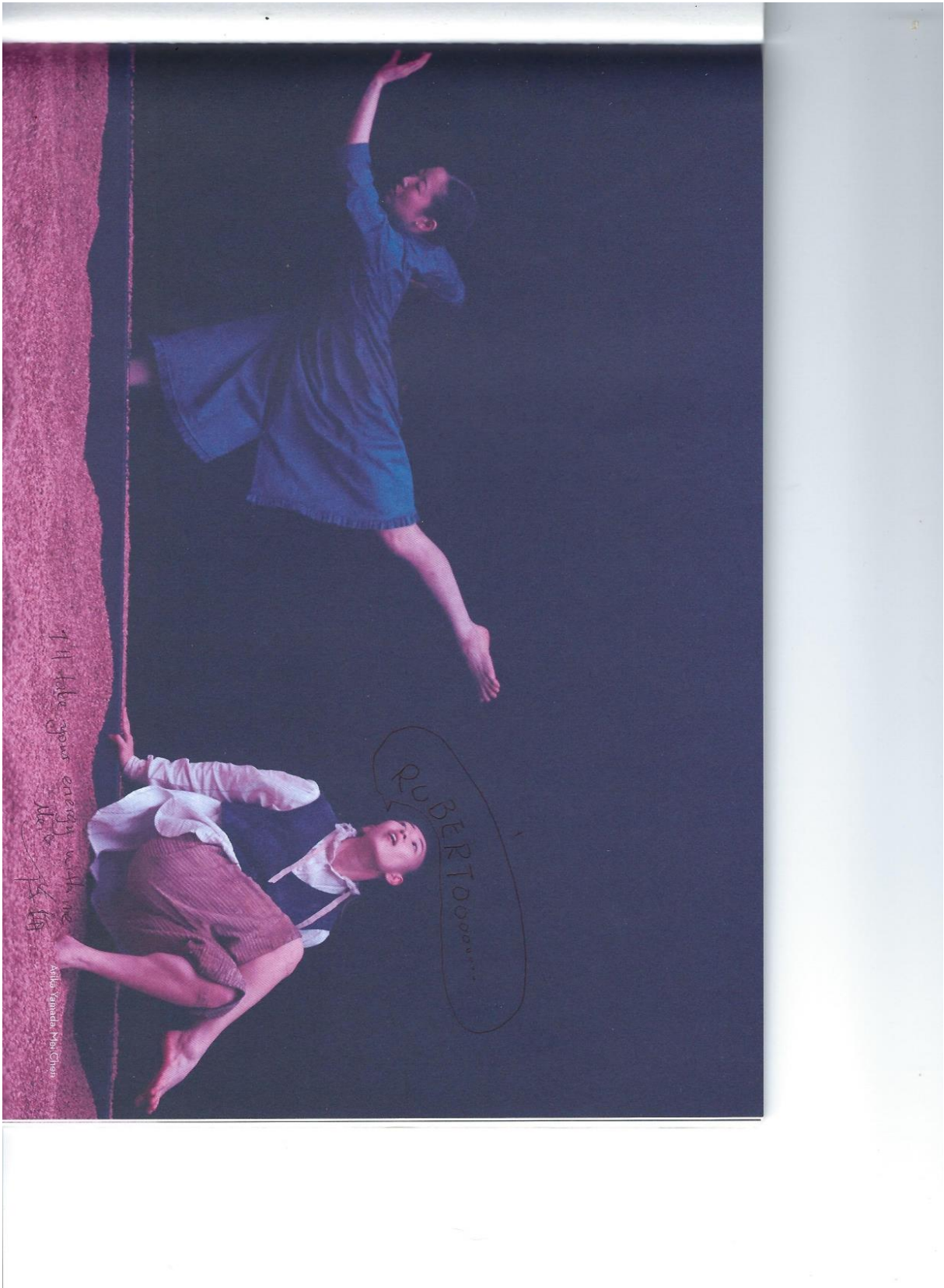
Berätta om musiken.

Marne: Musiken är gjord av Amos Ben-Tal i samarbete med artisten RY X. De har verkligen gått in med själ och hjärta i arbetet. De har olika bakgrund, olika erfarenheter, och det är fint att se hur deras världar möts. De har skapat musiken allt eftersom under processen.

Till sist?

Imre: Från det ögonblick vi tar våra första steg är det som om vi försöker förstå och hantera världens trauman. Det är därför vi är här, på jorden. För att lära av vårt lidande och växa därifrån. Det är hela poängen. ■





## Biografier *Dust and Disquiet*

### Johan Inger

koreografi

**Johan Inger** blev 1990 medlem i Nederländernas Dans Theatre 1 (NDT1) och dansade i kompaniet till 2002. 1995 debuterade han som koreograf vid NDT och fick ett omedelbart erkännande: för *Dream Play* och *Walking Mad* erhöill han Lucas Hoving Production Award 2001. *Walking Mad* belönades även med Danza & Danza Award 2005. 2003 lämnade Inger NDT för det konstnärliga ledarskapet för Cullbergbaletten där han bl.a. skapade *Home and Home*, *Phases*, *In Two*, *Within Now*, *As if*, *Negro con Flores* och *Blanco* samt *Point of eclipse* till Cullbergbalettens 40-årsjubileum 2007. Sedan 2008 frilansar Inger som koreograf för kompanier som Ballet Basel, Kungliga Baletten, Compania Nacional de Danza, Aterballetto, Lyon Opera Ballet, Les Ballets de Monte Carlo och NDT, där han var huskoreograf mellan 2009 och 2016. På GöteborgsOperan har han tidigare skapat koreografier till *Metamorfoser* (2010) och *3xBolero* (2008). 2016-2022 koreograferade Inger bl.a. sina egna versioner av *Petrusjka* och *Törnrosa*

(*Auroras tupplur*), och helfaktionsföreställningar som *Carmen*, *Peer Gynt* och *Don Juan*. 2016 erhöill Johan Inger Benois de la Danse-priset för *Carmen* för Spanska nationalbaletten och *One on One* för Nederländernas Dans Theater 2. För verket *Bliss* erhöill han samma år Danza & Danza-priset, ett pris som han även fick 2020 för *Don Juan*, båda med Italienska Aterballetto.

### Curt Allen Wilmer, Leticia Gañán Calvo

scenografi

**Curt** har en examen i scenografi och kostymdesign från Konsthögskolan i München och har frilansat som scenograf och kostymdesigner inom tysk scenkonst och film samt varit scenograf och teknisk chef för Teatro de la Abadía i Madrid. 1998-2008 var han konstnärlig ledare för tema och utställningar på Acciona Producciones y Diseño (APD) i Sevilla och utvecklade världsomspännande projekt för museer, mässmontrar, multimediashower, nöjesparker, expo-paviljonger och stora evenemang.

**Leticia** har en arkitektexamen från University of Sevilla och frilansade först som arkitekt inom offentliga och privata utvecklingsprojekt. 2006 ändrade hon karriärriktning och gick med i Projects Department of General de Producciones y Diseño (GPD), som samarbetar inom design och koordinering av världsomspännande projekt för museer, mässmontrar, multimediashower, expo-paviljonger och evenemang. 2008 bildade Curt och Leticia **Estudiodados**. De arbetar främst med scenkonst, men har också utvecklat andra multidisciplinära scenografiska projekt. 2012-2020 ledde de masterutbildningen i scenografi och utställning vid Istituto Europeo di Design i Madrid. För teatern har de gjort scenografier till uppsättningar av framstående spanska regissörer och inom dans har de arbetat med flera internationella koreografer såsom Johan Inger, Goyo Montero, Eva Yerbabuena, Víctor Ullate, Chevi Muraday. 2014 deltog Curt i grundandet av Asociación de artistas plásticos escénicos de España (aapee), och han är sedan dess medlem i styrelsen. Studion har belönats med utmärkelser som två MAX-priser, fyra ADE-priser och tio Lorca-priser.

## Bregje van Balen

kostymdesign

**Bregje van Balen** har en balettutbildning från Nationale Ballett Academie i Amsterdam och dansade för NDT1 och 2 i 18 år. Efter dans-karriären omskolade hon sig till kostym-designer på Baruch Mode Academie. Hon har arbetat för teatrar, dans- och operahus som NDT1 och 2, Royal Opera House, Den Norske Opera & Ballett, Compania Nacional de Danza, GöteborgsOperans Danskompani, Malmö stadsteater, Hålogaland Teater, Trøndelag Teater, Hamburg Ballett, Intrtodans, Györi-ballett, Kungliga Operan, Den Kongelige Ballet, Isländska Dansteatern, Opera de Lyon, Pushkin-teatern Moskva, Staatstheater Mainz, Gärtnersplatztheater, Aalto-teatern, Luzerner-teatern, Bolsjojteatern, Marinski-teatern, Alvin Ailey Dance Theatre, Les Grands Ballets Canadiens och Nationaltheater Mannheim. Hon har bl.a. arbetat med koreograferna Patrick Delcroix, Jerome Meyer & Isabelle Chaffaud, Garrett Smith, Johan Inger, Ailla Egerhazi, Lukas Timulak, Jo Strömgren, Ina Christel Johannessen, Cathy Marston och Alexander Ekman.

## David Stokholm

ljusdesign

**David Stokholm** har skapat ljus för flera dansproduktioner, både nationellt och internationellt. Bland uppsätningarna märks särskilt verk skapade för GöteborgsOperans Danskompani som Kenneth Kvarnströms 12 songs, Sidi Larbi Cherkaouis Noetic (2014), Icon (2016) och Stolic (2018) samt Honji Wangs och Sébastien Ramirez' Au revoir (2020), och Fernando Melos *Drömlek* på Regionteater Väst (2020).

## Amos Ben-Tal

originalmusik och ljusdesign

**Amos Ben-Tal** är musiker, koreograf och konstnärlig ledare för OFFprojects i Haag (ett tvärvetenskapligt kollektiv av fd. dansare från NDT och Batsheva Ensemble). Efter studier i Klassisk gitarr, gick Ben-Tal en dansutbildning på The National Ballet School i Toronto. Han dansade sedan på NDT i nio år. Här började han också koreografera och debuterade 2005 med *Track*. 2006 började Ben-Tal frilansa. Med OFFprojects har han skapat verk som 60, Howl (vinnare av Dioraphie

Dance Prize 2016) och *Interval*. Som kompositör har han samarbetat med koreografer som Johan Inger, Vadlav Kunes och Eidan Gorlicki, samt Imre och Marne van Opstal.

## Yvan Dubreuil

assisterande koreograf

Efter studier vid CNSM i Paris började **Yvan Dubreuil** sin karriär 1989, först på NDT2, sedan på NDT1, där han kom att arbeta och skapa inspirerad av bl.a. Kylian, Naharin, Forsythe, Ek, Inger, Pite, Van Manen, Lightfoot&Leon, Teshigawara och många andra, i över 20 år. Sedan 1997 har Yvan arbetat som konstnärlig konsult, dramaturg och medkoreograf tillsammans med Dylan Newcomb, Carine Guizzo, Johan Inger, Jorma Elo för att nämna några. Vidare arbetar han med återuppsättning av verk av Kylian, Inger, Pite och Van Manen. Hans samarbete med Johan Inger, som startade 2000, är en pågående kreativ utveckling i många delar och processer. Tillsammans med Amos Ben-Tal är Yvan Dubreuil medgrundare av den kreativa plattformen OFFprojects sedan 2013, ett konstnärskollektiv som skapar performance och installationer av dans, musik, bilder och ord.

## Biografier To Kingdom Come

### Imre och Marne van Opstal

koreografi, scenografi och kostymdesign

**Imre van Opstal** och **Marne van Opstal** är holländska koreografer och scenkonstruktörer, två syskon som bildar en kreativ duo. Efter att ha haft framstående karriärer som dansare på Nederlands Dans Theater (NDT1 och 2) och/eller Batsheva Dance Company, fortsatte de med eget kreativt arbete. Deras samarbeten behandlar ofta det mänskliga tillståndet, kroppens och sinnets gränser och möjligheter. Deras arbete kännetecknas av ett mångskiktat och surrealistiskt starkt uttalat dansspråk präglad av eklekticism och teatralitet.

De debuterade med *LINK* i talangprogrammet *Up & Coming Choreographers* 2014. För *Up & Coming Choreographers* 2015 gjorde de verket *John Doe*. 2017 gjorde de koreografisk debut vid NDT2 med *The Grey* och 2019 skapade de det mycket prisade verket *Take Root* för NDT1, ett verk som belönades med en nominering till en holländsk Zwaan för

Bästa dansproduktion. För NDT1 skapade de 2021 uppsättningen *Baby don't hurt me* som behandlade teman som identitet, sexualitet, genus och kärlek. Därefter har de kreerat *Eye Candy* med Rambert Dance Company och *The little man* för Nationaltheater Mannheim.

### Tom Visser

scenografi och ljusdesign

**Tom Visser**, scenografi- och ljusdesigner från Irland, växte upp i en teaterfamilj och tillbringade som barn mycket tid på teatrar runt om i världen. Han började sin karriär inom musikteatern och kom sedan till den samtida dansen som medlem i Nederlands Dans Theater. Han började som ljusdesigner i mitten av 2000-talet och har sedan dess arbetat för ett flertal kompanier över hela världen som Nederlands Dans Theatre, Royal Ballet London, Kungliga Svenska Baletten, Compañía Nacional de Danza, Den Norske Nasjonalbalett, Ballet Vlaanderen, Sydney Dance Company, Hubbard Street Dance Chicago, Les Ballets de Monte-Carlo och Balé da Cidade de São Paulo samt GöteborgsOperans danskompani där han 2012 ljussatte *Solo echo* i koreografi av Crystal Pite. Andra koreografer

han arbetat med är Alexander Ekman, Lukás Timulák, Johan Inger och Sharon Eyal. Sedan 2016 skapar Tom Visser också konstinstillationer med hjälp av interaktiva medier.

### Amos Ben-Tal

originalmusik och ljusdesign

**Amos Ben-Tal** är musiker, koreograf och konstnärlig ledare för konstnärskollektivet OFFprojects i Haag. Efter att ha studerat klassisk gitarr avslutade Ben-Tal sin dansutbildning 1997 på The National Ballet School i Toronto. Han dansade sedan på NDT i nio år. Här började han också koreografera och debuterade 2005 med *Track*. 2006 började Amos frilansa och startade även rockbandet Noblesse. 2012 grundade han offprojects, ett tvärvetenskapligt kollektiv av f.d. dansare från NDT och Batsheva Ensemble. Med kollektivet har han skapat föreställningar som *60*, *Howl* (vinnare Dioraphte Dance Prize 2016) och *Intervall*. Amos komponerar själv musik och text till alla sina verk. Som kompositör har han samarbetat med koreografer som Johan Inger, Vaclav Kunes och Eclan Gorlicki, samt Imre och Marne van Opstal.

BIOGRAFIER



## RY X

medkompositör

Grammynominerade artisten och producenten, **RY X**, skapar i sökandet efter kontakt. Med den mänskliga upplevelsen, med naturen, med själen. Uttrycket är kärnan i hans konst och det han dras till. RY X har uppträtt runt om i världen, bl.a. tillsammans med världsberömda orkestrar. Han har också spelat in och regisserat visuella verk under 10 år. Under hela sin karriär har han varit starkt inspirerad av rörelse, övertygad om att musik i kombination med dans har en förmåga att få människor att reagera på djupet. RY använder sig av många former av konstnärliga uttryck och är hedrad över att bidra till musiken i detta verk.

## Xanthe van Opstal

dramaturgi

**Xanthe van Opstal** föddes 1992 i en liten stad i södra Holland, där hon började sin utbildning på Vooropleiding Dans i Venlo. 2010 antogs hon till Rotterdam Dance Academy, från vilken hon tog en kandidatexamen. 2013 började Xanthe van Opstal sin professionella karriär med NDI. 2016-2018 dansade hon med Batsheva Ensemble i Israel, där hon certifierades som Gaga-lärare. Hon är för närvarande baserad i Nederländerna, där hon arbetar som frilansande dansare och Gaga-lärare.

För utförliga biografier och foton, se operase

For texts in English, please see operase

Nathan Chippis



Augusto Palayer, Viola Esmeraldi, Graziopolo



## Välkommen till GöteborgsOperans Restaurang!

Förny ditt föreställningsbesök lite extra med något smakrikt från GöteborgsOperans Restaurang, Café och OperaBar. GöteborgsOperans Restaurang och OperaBar öppnar två timmar innan föreställningen. Vi serverar menyer och à la carte och i OperaBaren en lättare meny. I GöteborgsOperans Café finner du varma och kalla drycker, vinyöl samt smörgåsar och sötsaker. Välkommen!

Vardagar serverar vi luncher inklusive sallad, bröd, kaffe, kaka och frukt. På måndagar bjuder vi dessutom på något litet sött till kaffet.

### För menyer och information om pausförtäring

se [www.opera.se/restaurang](http://www.opera.se/restaurang)

Ytterligare information och bordsbeställning (även grupper):

Tel 031:13 00 eller boka via vår hemsida.

E-post: [restaurang@opera.se](mailto:restaurang@opera.se)

Hos oss kan du äta med gott samvete.

Hösten 2011 erhöll GöteborgsOperans

Restaurang miljömärkningen Svanen.



## Dansintresserad? Gå med i Danskompaniets vänner.

Danskompaniets vänner är till för alla. I samarbete med GöteborgsOperans Danskompni verkar vi för att främja intresset och öka kunskaperna kring dans. Som medlem stödjer du GöteborgsOperans Danskompni och får samtidigt trevliga erbjudanden om föredrag, resor och fester. Men framförallt får du tid och tillfälle att träffa andra med samma intresse som du och prata om det bästa som finns: dans.

### Medlemsavgift per spelår:

Normalpris per person och år: 200 kr

Ungdom under 23 år och pensionärer: 150 kr.

Bankgiro-nr: 5020-3926

För mer information: [danskompanietsvanner.se](mailto:danskompanietsvanner.se).

E-post: [info@danskompanietsvanner.se](mailto:info@danskompanietsvanner.se).

**DANSKOMPANIETS  
VÄNNER**  
GöteborgsOperan

## Nyhetsbrev

Erbjudanden, information och nyheter från GöteborgsOperan – enkelt och inspirerande. Anmäl dig på [opera.se/upptack/nyhetsbrev](http://opera.se/upptack/nyhetsbrev)

## Vill du sprida upplevelser? Bli ombud på GöteborgsOperan!

Som ombud på GöteborgsOperan får du en personlig kontakt och erbjuds att förhandsboka biljetter, se genrep, få specialerbjudanden och fri ombudsbiljett vid gruppbokningar. Du får information om våra föreställningar som du kan sprida till vänner, kollegor och andra intresserade.

Läs mer på [www.opera.se/ombud](http://www.opera.se/ombud).

För mer information: tel 031:13 13 00

e-post: [gruppbiljetter@opera.se](mailto:gruppbiljetter@opera.se)





# Ett gott liv har många delar.

Västra Götalandsregionen är till för dig, genom hela livet.  
Många förknippar oss med vård, men vi gör mycket mer.  
Vi ser till att du kan uppleva kultur, ta dig runt i Västra  
Götaland och leva i ett hållbart samhälle. Till exempel  
äger vi GöteborgsOperan och förvaltar Folkandevården.  
Mer om vad vi gör hittar du på [vgregion.se](http://vgregion.se)

STOLT ÄGARE AV  
GÖTEBORGSOPERAN

VÄSTRA  
GÖTALANDSREGIONEN



**30%  
rabatt**

Vilket val speglar dig? Välj dina favoriter,  
få nya perspektiv och upp till 30 % rabatt.

**2023/2024**

**Contemporary dance + - nypremiär**  
"Fullt ös från första sekund": GP  
Hofesh Shechter & Tali Zwiilevitch  
19-27 augusti

**In a heartbeat - världspremiär**  
En pulserande dansdubbel.  
Hofesh Shechter & Tom Weinberger  
3 november-12 december

**Hammer - nypremiär**  
Publiksuccén är tillbaka.  
"Brilliant": Tenz  
Alexander Ekman  
12 januari-28 februari

**Vaults of heaven - världspremiär**  
Yoann Bourgeois & Emma Portner  
En flygande danskväll för själen.  
12 april-10 maj

Uppträck hela säsongen på opera.se  
Skanna QR-koden med din mobiltelefon



**GÖTEBORGS  
OPERANS  
DANSKOMPANI**



En del av  
GÖTEBORGS  
OPERANS  
DANSKOMPANI

[goteborgsoperansdanskompani](https://www.goteborgsoperansdanskompani.se)  
[goteborgsoperansdanskompani](https://www.goteborgsoperansdanskompani.se)

GöteborgsOperans huvudpartner: Göteborgs Hamn



**GöteborgsOperans Danskompani**

# PÅ TURNÉ

Danturnéer är en viktig del i GöteborgsOperans Danskompanis DNA och kompaniet uppträder för utsålda hus världen över.

**Storbritannien**  
Sadler's Wells, London  
11-13 maj 2023  
Skid av Damien Jalet  
SAABA av Sharon Eyal

**Taiwan**  
National Taichung Theater,  
Grand Theater, Taichung  
19-21 maj 2023  
Skid av Damien Jalet  
SAABA av Sharon Eyal

**Sydkorea**  
LG Arts Center, Seoul  
26-27 maj 2023  
Kites av Damien Jalet  
SAABA av Sharon Eyal

**Frankrike**  
Théâtre de Chaillot, Paris  
7-10 juni 2023  
Kites av Damien Jalet  
To kingdom come  
av Imre & Mare van Opstal

**GÖTEBORGS  
OPERANS  
DANSKOMPANI**

 [goteborgsoperansdanskompani](https://www.instagram.com/goteborgsoperansdanskompani)  
 [goteborgsoperansdanskompani](https://www.facebook.com/goteborgsoperansdanskompani)

GöteborgsOperans huvudpartner: Göteborg, Hamn





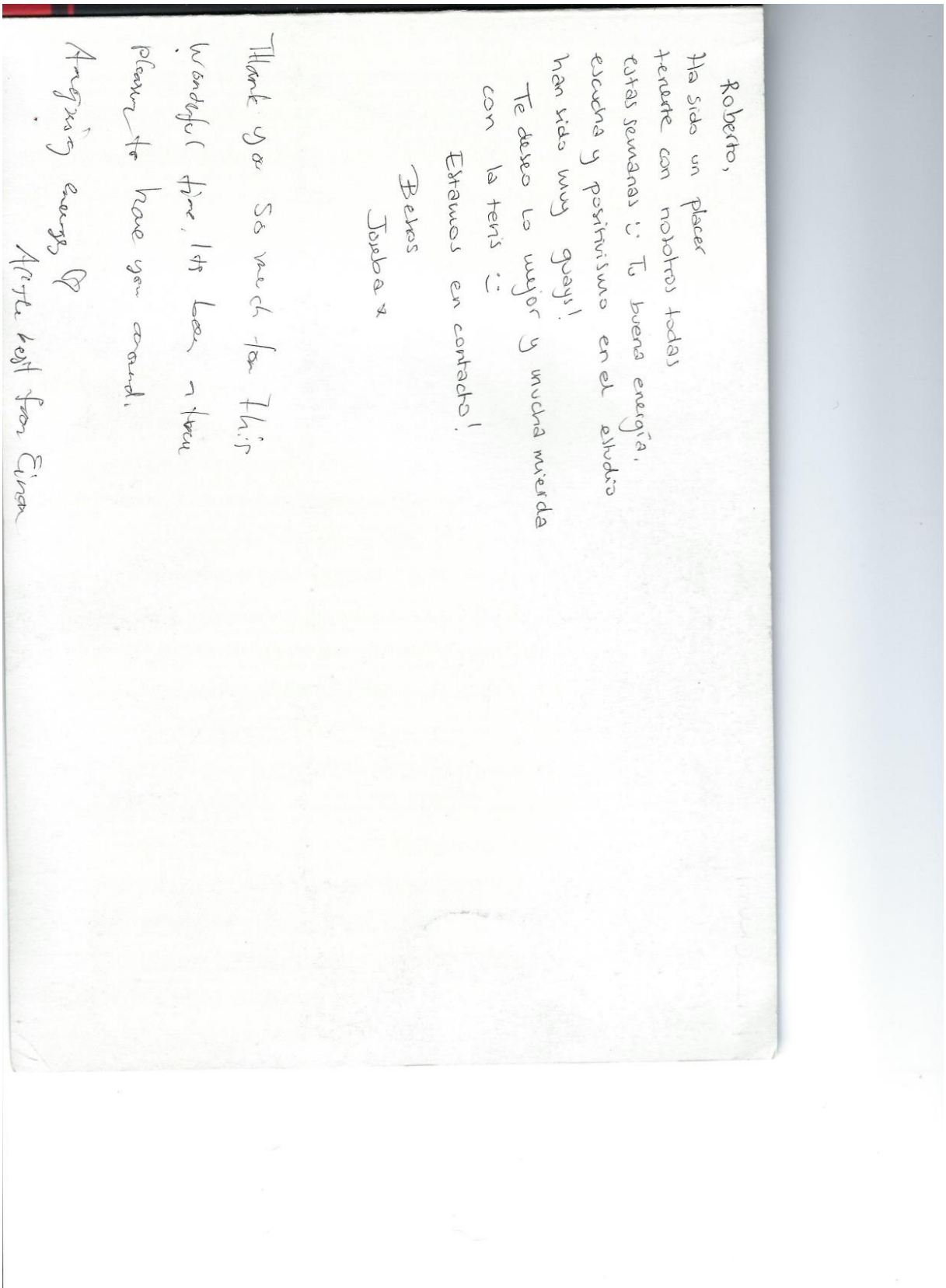
**Vd Christina Björklund**  
**Konstnärlig ledare**  
GöteborgsOperans  
**Danskompani** Katrin Hill  
**Produktionsansvariga**  
**Repetitionsledare**  
Osmat Kelner, Kedem,  
Pascalé Mosselmans,  
Ján Spoták  
**Inspektörer** Arve Sandberg,  
Daniel af Wählberg  
**Scenmästare**  
Stina Windmark, Vestlund  
**Scenotekniker**  
Malin Martinsson,  
Martin Jönsson

**Belysningsmästare**  
Niklas Ankarhem,  
Tobias Hellström  
**Ljusprogrammering**  
Bernat Comellas Esteruelas  
**Ljudtekniker**  
Joachim Bohäll,  
Axel Tovedal  
**Belysning**  
Philip Meldert  
**Videotekniker**  
Lars-Johan Loa Arnesson  
**Specialeffekter**  
Roman Lindqvist  
**Rekvisita**  
Johan Wejsjäl,

Elinor Olsson  
**Samordnare kostym & mask**  
Mia Persson  
**Maskörer** Ilona Andreasson,  
Pernilla Swedberg Strandell  
**Påklädare**  
Helena Avander Andreasson,  
Anna Maria Brakel  
**Herrkostym**  
Marianne Brydewall  
**Damkostym** Frida Pettersson  
**Mediat** Therese Schimmelsöhn  
**Patinerings** Mia Persson  
**Lädermakeri**  
Karin Johansson  
**Måleri** Richard Bruce

**Snickeri** Erik Janson  
**Smedja** Johan Wikström  
**Tapetseri** Kristin Fransson  
**Projektleddsassistent**  
Kristoffer Pålman  
**Marknadskoordinator**  
Oliver Rujseanaas  
**Pressansvarig**  
Marie Branner  
**Projektleddare** Stina Berggren  
Anna Karländer  
**Koordinator** Pernilla Karlsson,  
Lisa Iverstam

**Program**  
**Ansvarig utgivare**  
Vd Christina Björklund  
**Redaktör och texter om inget  
annat angas** Lisa Iverstam  
**Grafisk form**  
Camilla Simonson/  
Lisa Iverstam  
**Korrektur** Pernilla Karlsson,  
Anna Karländer  
**Dans**  
**Föreställningsfoto**  
Lennart Sjöberg  
**Tryck och repro**  
Göteborgstryckeriet





# Anexo V



## Higher Education Learning Agreement for Traineeships

*Roberto J Seller*  
Academic Year 2022/2023

Trainee	Last name(s)	First name(s)	Date of birth	Nationality <sup>1</sup>	Sex [M/F]	Study cycle <sup>2</sup>	Field of education <sup>3</sup>
	Seller	Roberto	March 7 <sup>th</sup> , 1995	United States	M	EQF level 7	0215 - Music and performing arts
Sending Institution	Name	Faculty/ Department	Erasmus code* (if applicable)	Address	Country	Contact person name <sup>5</sup> ; email; phone	
	Instituto Politécnico de Lisboa	Escola Superior de Dança	P LISBOA 05	Campus do ISEL Rua Conselheiro Emídio Navarro, nº 1 1959-007 Lisboa - PORTUGAL	Portugal PT	Ofélia Cardoso <a href="mailto:interacional@esd.ipl.pt">interacional@esd.ipl.pt</a> (+ 351) 21 324 47 70/77	
Receiving Organisation /Enterprise	Name	Department	Address; website; PIC Code	Country	Size	Contact person <sup>6</sup> name; position; e-mail; phone	Mentor <sup>7</sup> name; position; e-mail; phone
	Göteborgs Operan AB	Danskompani	Christina Nilssons Gata, 411 04 Göteborg <a href="http://www.opera.se">www.opera.se</a>	Sweden	<input type="checkbox"/> < 250 employees <input checked="" type="checkbox"/> > 250 employees	Liselott Berg, assistant director, <a href="mailto:liselott.berg@opera.se">liselott.berg@opera.se</a> , SE, +4631-10 8272; +46739-149846	Ján Spoták, rehearsal director, <a href="mailto:jan.spotak@opera.se">jan.spotak@opera.se</a> , Osnat Kelner, rehearsal director, +46724529730 <a href="mailto:osnat.kelner@opera.se">osnat.kelner@opera.se</a> +46730662942

### Before the mobility

<b>Table A - Traineeship Programme at the Receiving Organisation/Enterprise</b>	
Planned period of the mobility: from [day/month/year] 2/2/2023 to [day/month/year] 2/4/2023	
Traineeship title: Apprenticeship at GöteborgsOperans Danskompani	Number of working hours per week: 40
<b>Detailed programme of the traineeship:</b> Participating in daily training – warm up and class, observing studio rehearsals, eventual participation in the studio rehearsal, observing stage rehearsals. Following choreographer's work and creation process with dancers from very beginning to the premiere.	
<b>Knowledge, skills and competences to be acquired by the end of the traineeship (expected Learning Outcomes):</b> Stimulate the expansion of different tools, capacities, and movement vocabulary that allows an effective and productive development of the trainee in our artistic work environment.	
<b>Monitoring plan:</b> Supervise the trainee's artistic development in the studio rehearsals and/or throughout each creative process to ensure that he comprehends the choreographic work correctly, allowing the trainee to interpret it as set by the choreographer.	
<b>Evaluation plan:</b> Interview with the trainee Scientific Mentor and the trainee.	
The level of language competence <sup>8</sup> in English [indicate here the main language of work] that the trainee already has or agrees to acquire by the start of the mobility period is: A1 <input type="checkbox"/> A2 <input type="checkbox"/> B1 <input type="checkbox"/> B2 <input type="checkbox"/> C1 <input type="checkbox"/> C2 <input type="checkbox"/> Native speaker <input checked="" type="checkbox"/>	

<b>Table B - Sending Institution</b>	
Please use only one of the following three boxes: <sup>9</sup>	
1. The traineeship is embedded in the curriculum and upon satisfactory completion of the traineeship, the institution undertakes to:	
Award ECTS credits (or equivalent) <sup>10</sup> 14 Give a grade based on: Traineeship certificate <input checked="" type="checkbox"/> Final report <input checked="" type="checkbox"/> Interview <input type="checkbox"/>	
Record the traineeship in the trainee's Transcript of Records and Diploma Supplement (or equivalent).	
Record the traineeship in the trainee's Europass Mobility Document: Yes <input checked="" type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>	
2. The traineeship is voluntary and, upon satisfactory completion of the traineeship, the institution undertakes to:	
Award ECTS credits (or equivalent): Yes <input type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/> If yes, please indicate the number of credits: ...	
Give a grade: Yes <input type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/> If yes, please indicate if this will be based on: Traineeship certificate <input type="checkbox"/> Final report <input type="checkbox"/> Interview <input type="checkbox"/>	
Record the traineeship in the trainee's Transcript of Records: Yes <input type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>	
Record the traineeship in the trainee's Diploma Supplement (or equivalent).	
Record the traineeship in the trainee's Europass Mobility Document: Yes <input type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>	
3. The traineeship is carried out by a recent graduate and, upon satisfactory completion of the traineeship, the institution undertakes to:	



## Higher Education Learning Agreement for Traineeships

*Roberto J Sellar*  
Academic Year 2022/2023

Award ECTS credits (or equivalent): Yes <input type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>		if yes, please indicate the number of credits: ...	
Record the traineeship in the trainee's Europass Mobility Document ( <i>highly recommended</i> ): Yes <input type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>			
<b>Accident insurance for the trainee</b>			
The Sending Institution will provide an accident insurance to the trainee (if not provided by the Receiving Organisation/Enterprise): Yes <input checked="" type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>		The accident insurance covers: - accidents during travels made for work purposes: Yes <input checked="" type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/> - accidents on the way to work and back from work: Yes <input checked="" type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>	
The Sending Institution will provide a liability insurance to the trainee (if not provided by the Receiving Organisation/Enterprise): Yes <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>			
<b>Table C - Receiving Organisation/Enterprise</b>			
The Receiving Organisation/Enterprise will provide financial support to the trainee for the traineeship: Yes <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>		If yes, amount (EUR/month): .....	
The Receiving Organisation/Enterprise will provide a contribution in kind to the trainee for the traineeship: Yes <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/> If yes, please specify: ....			
The Receiving Organisation/Enterprise will provide an accident insurance to the trainee (if not provided by the Sending Institution): Yes <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>		The accident insurance covers: - accidents during travels made for work purposes: Yes <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/> - accidents on the way to work and back from work: Yes <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>	
The Receiving Organisation/Enterprise will provide a liability insurance to the trainee (if not provided by the Sending Institution): Yes <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>			
The Receiving Organisation/Enterprise will provide appropriate support and equipment to the trainee.			
Upon completion of the traineeship, the Organisation/Enterprise undertakes to issue a Traineeship Certificate within 5 weeks after the end of the traineeship.			
By signing this document, the trainee, the Sending Institution and the Receiving Organisation/Enterprise confirm that they approve the Learning Agreement and that they will comply with all the arrangements agreed by all parties. The trainee and Receiving Organisation/Enterprise will communicate to the Sending Institution any problem or changes regarding the traineeship period. The Sending Institution and the trainee should also commit to what is set out in the Erasmus Charter for Higher Education and the Erasmus Charter for Higher Education Partnership Agreement for Institutions located in Partner Countries. The institution undertakes to respect all the principles of the Erasmus Charter for Higher Education relating to traineeships (or the principles agreed in the Partnership Agreement for Institutions located in Partner Countries).			
<b>Commitment</b>	<b>Name</b>	<b>Email</b>	<b>Position</b>
Trainee	Roberto J Sellar	2021061@alunos.esd.ipl.pt	Trainee
Responsible person <sup>11</sup> at the Sending Institution	Cátia Esteves	cesteves@esd.ipl.pt	Scientific Mentor
Supervisor <sup>12</sup> at the Receiving Organisation	Liselott Berg	liselott.berg@opera.se	Assistant director

### During the Mobility

<b>Table A2 - Exceptional Changes to the Traineeship Programme at the Receiving Organisation/Enterprise</b> (to be approved by e-mail or signature by the student, the responsible person in the Sending Institution and the responsible person in the Receiving Organisation/Enterprise)	
Planned period of the mobility: from [day/month/year] ..... till [day/month/year] .....	
Traineeship title: ...	Number of working hours per week: ...
Detailed programme of the traineeship period:	
Knowledge, skills and competences to be acquired by the end of the traineeship (expected Learning Outcomes):	
Monitoring plan:	



**Higher Education  
Learning Agreement for  
Traineeships**

*Roberto J Seller  
Academic Year 2022/2023*

Award ECTS credits (or equivalent): Yes <input type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>		If yes, please indicate the number of credits: ....			
Record the traineeship in the trainee's Europass Mobility Document (highly recommended): Yes <input type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>					
<b>Accident insurance for the trainee</b>					
The Sending Institution will provide an accident insurance to the trainee (if not provided by the Receiving Organisation/Enterprise): Yes <input checked="" type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>		The accident insurance covers: - accidents during travels made for work purposes: Yes <input checked="" type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/> - accidents on the way to work and back from work: Yes <input checked="" type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>			
The Sending Institution will provide a liability insurance to the trainee (if not provided by the Receiving Organisation/Enterprise): Yes <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>					
<b>Table C - Receiving Organisation/Enterprise</b>					
The Receiving Organisation/Enterprise will provide financial support to the trainee for the traineeship: Yes <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>		If yes, amount (EUR/month): .....			
The Receiving Organisation/Enterprise will provide a contribution in kind to the trainee for the traineeship: Yes <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/> If yes, please specify: ....					
The Receiving Organisation/Enterprise will provide an accident insurance to the trainee (if not provided by the Sending Institution): Yes <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>		The accident insurance covers: - accidents during travels made for work purposes: Yes <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/> - accidents on the way to work and back from work: Yes <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>			
The Receiving Organisation/Enterprise will provide a liability insurance to the trainee (if not provided by the Sending Institution): Yes <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>					
The Receiving Organisation/Enterprise will provide appropriate support and equipment to the trainee.					
Upon completion of the traineeship, the Organisation/Enterprise undertakes to issue a Traineeship Certificate within 5 weeks after the end of the traineeship.					
By signing this document, the trainee, the Sending Institution and the Receiving Organisation/Enterprise confirm that they approve the Learning Agreement and that they will comply with all the arrangements agreed by all parties. The trainee and Receiving Organisation/Enterprise will communicate to the Sending Institution any problem or changes regarding the traineeship period. The Sending Institution and the trainee should also commit to what is set out in the Erasmus+ grant agreement. The institution undertakes to respect all the principles of the Erasmus Charter for Higher Education relating to traineeships (or the principles agreed in the partnership agreement for institutions located in Partner Countries).					
<b>Commitment</b>	<b>Name</b>	<b>Email</b>	<b>Position</b>	<b>Date</b>	<b>Signature</b>
Trainee	Roberto J Seller	2021061@alunos.esd.ipl.pt	Trainee		
Responsible person <sup>11</sup> at the Sending Institution	Cátia Esteves	cesteves@esd.ipl.pt	Scientific Mentor		
Supervisor <sup>12</sup> at the Receiving Organisation	Liselott Berg	liselott.berg@opera.se	Assistant director		

**During the Mobility**

<b>Table A2 - Exceptional Changes to the Traineeship Programme at the Receiving Organisation/Enterprise</b> (to be approved by e-mail or signature by the student, the responsible person in the Sending Institution and the responsible person in the Receiving Organisation/Enterprise)	
Planned period of the mobility: from [day/month/year] 2/2/2023 to [day/month/year] 2/4/2023	
Traineeship title: Apprentice at GöteborgsOperans Danskompani	Number of working hours per week: 40
<b>Detailed programme of the traineeship period:</b> Participating in daily training – warm up and class, observing studio rehearsals, eventual participation in the studio rehearsal, observing stage rehearsals. Following choreographer's work and creation process with dancers from very beginning to the premiere.	
<b>Knowledge, skills and competences to be acquired by the end of the traineeship (expected Learning Outcomes):</b> Stimulate the expansion of different tools, capacities, and movement vocabulary that allows an effective and productive development of the trainee in our artistic work environment.	
<b>Monitoring plan:</b> Supervise the trainee's artistic development in the studio rehearsals and/or throughout each creative process to ensure that he comprehends the choreographic work correctly, allowing the trainee to interpret it as set by the choreographer.	



**Higher Education  
Learning Agreement for  
Traineeships**

*Roberto J Seller*  
Academic Year 2022/2023

<b>Evaluation plan:</b> Interview with the trainee Scientific Mentor and the trainee.					
By signing this document, the trainee, the Sending Institution and the Receiving Organisation/Enterprise confirm that they approve the Learning Agreement and that they will comply with all the arrangements agreed by all parties. The trainee and Receiving Organisation/Enterprise will communicate to the Sending Institution any problem or changes regarding the traineeship period. The Sending Institution and the trainee should also commit to what is set out in the Erasmus+ grant agreement. The institution undertakes to respect all the principles of the Erasmus Charter for Higher Education relating to traineeships (or the principles agreed in the partnership agreement for institutions located in Partner Countries).					
Commitment	Name	Email	Position	Date	Signature
Trainee	Roberto J Seller	2021061@alunos.esd.ipl.pt	Trainee	2023/03/15	
Responsible person <sup>13</sup> at the Sending Institution	Cátia Esteves	cesteves@esd.ipl.pt	Scientific Mentor		
Supervisor <sup>14</sup> at the Receiving Organisation	Ján Spoták	jan.spotak@opera.se	Rehearsal director	2023-03-15	

**After the Mobility**

<i>Table D - Traineeship Certificate by the Receiving Organisation/Enterprise</i>
<b>Name of the trainee:</b> Roberto Jose Seller Durán
<b>Name of the Receiving Organisation/Enterprise:</b> Göteborgs Operan AB
<b>Sector of the Receiving Organisation/Enterprise:</b> Danskompani
<b>Address of the Receiving Organisation/Enterprise</b> [street, city, country, phone, e-mail address], <b>website:</b> Christina Nilssons Gata, 411 04 Göteborg, Sweden /+4631-10 8272; +46739-149846 / <a href="mailto:liselott.berg@opera.se">liselott.berg@opera.se</a> (Liselott Berg, Assistant Director) / <a href="http://www.opera.se">www.opera.se</a>
<b>Start date and end date of traineeship:</b> from [day/month/year] 2/2/2023 to [day/month/year] 2/4/2023
<b>Traineeship title:</b> Apprentice at GöteborgsOperans Danskompani
<b>Detailed programme of the traineeship period including tasks carried out by the trainee:</b> Participating in daily training – warm up and class, observing studio rehearsals, eventual participation in the studio rehearsal, observing stage rehearsals. Following choreographer’s work and creation process with dancers from very beginning to the premiere.
<b>Knowledge, skills (intellectual and practical) and competences acquired (achieved Learning Outcomes):</b> Through different movement styles and training exercised at GöteborgsOperans Danskompani, as well by participating in 2 very different new creations, Roberto was able to expand different tools and capacities, enrich his movement vocabulary that allows an effective and productive development of his artistic expression together with actively gaining experience inside of professional work environment of a contemporary dance company.
<b>Evaluation of the trainee:</b> During his apprenticeship period, Roberto was present on all morning classes receiving training from variety of different styles: Ballet, Contemporary, Gaga, improvisation which stimulated his creativity and movement vocabulary. He took a part of 2 creations simultaneously where he learned physical material and actively contributed to creations in collaboration with the company dancers and choreographers Johan Inger and Imre, Marne van Opstal. Roberto took a part of company’s public audition which benefited his experience of the professional dance environment. As a colleague, Roberto has been a great and supportive colleague to another apprentice present in the same period as well as shared positive energy in the room.
<b>Date:</b> 2023-04-01
<b>Name and signature of the Supervisor at the Receiving Organisation/Enterprise:</b> Ján Spoták, Rehearsal Director for GöteborgsOperans Danskompani

# Apêndice A

# INSIDE OF



GÖTEBORGS  
OPERAN

## *Interviews with Dance Artists*

ROBERTO J SELLER



<b>ARIKA YAMADA</b>	<b>5</b>
<b>DUNCAN C SCHULTZ</b>	<b>13</b>
<b>FAN LUO</b>	<b>19</b>
<b>FRIDA DAM SEIDEL</b>	<b>25</b>
<b>LEE YUAN TU</b>	<b>31</b>
<b>RILEY O'FLYNN</b>	<b>36</b>
<b>JÁN ŠPOTÁK</b>	<b>44</b>
<b>PASCALE MOSSELMANS</b>	<b>49</b>
<b>JOHAN INGER</b>	<b>56</b>
<b>AUDIENCE</b>	<b>60</b>

# DANCERS

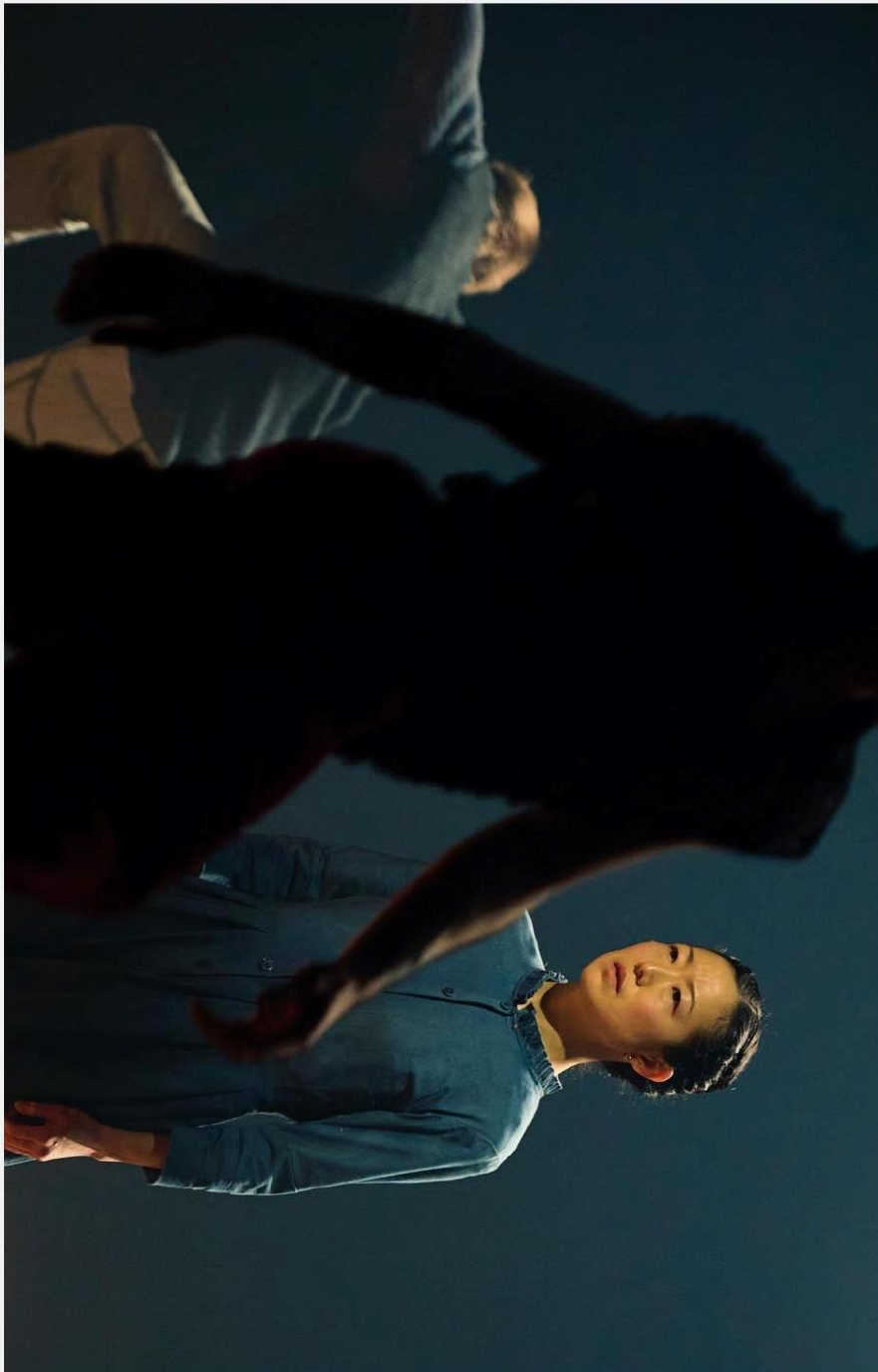


Figure 1. Göteborg Operans Danskompani, 2023. "To Kingdom Come". Dancer: Arika Yamada.  
Consulted October 10, 2023. <https://www.opera.se/en/what-s-on/season-2022-2023/touched/>

**Arika Yamada**

(Japan – USA)

February 23<sup>rd</sup> 2023  
Göteborg

*RJS: Which qualities can you consider relevant that dancers should have and/or develop to allow themselves to become more available for every new creation process they undertake? Why?*

Arika Yamada has been a member of Göteborgs Operans Danskompani since season 2013/2014. She has originated roles and performed the works of Jalet, Oyen, Naharin, Eyal, Van Opstal, Keegan-Dolan, Doyle, Mascarell and Charkaoui. Receiving her BFA from The Juilliard School, she has previously danced with Gallim Dance and Company XIV in New York. In Europe she has worked at Korzo Theater (The Hague) in two commissioned works. In 2019 Arika was certified as a Professional High Performance Coach and runs her practice The Aha Room coaching creatives, performers and artistic leaders in Europe and the US.

**“Valuing oneself needs to come from within yourself, don’t place the power of measuring your worth in the hands of the person who sits in the front of the room.”**

AY: In this company, we have had the tendency to move at quite a fast pace. After all we are a production company! We don’t have as much time for reflection in between processes as I’d like or believe would benefit the company of dancers. We go through a creation process, we premiere the work, the next Monday we have casting for another production, and the following day we may start a new creation or begin preparations of another repertoire for tour. Also, after we premier a work when we start performing it is a continuation of the work and a process of its own. So, there are two processes within a process. I believe there is a huge benefit to be able to recover physically and let the dust settle in the mind and body before running into the next sandstorm. We learn various things from a creative process, the experience may be a cohesive one as a collective and/or we can have slight to varying experiences individually. Physically we try on a choreographer’s qualities like trying on a jacket and see how their qualities applies to us. You can see in everyone’s bodies that there are different ways to interpreting what is given and how many ways there are of taking it further. For example, Sharon Eyal’s is very much inside of her own works. There is meticulous uniformity as well as encouragement and space within a frame for some dancers’ unique bodies to speak. As an interpreter it can be quite infectious and contagious to resonate deeply with a physicality or a state of mind because it is connected to a process which gave you a sense of fulfilment and purpose as an individual and/or a collective. It is a wonderful feeling to feel seen, when it feels like your contribution mattered and helped move the work further, and it feels good to do that with people who you admire and are inspired by. And, but on the other hand when we don’t have as much time in between each process, it is easy to carry

6

residue and patterns from the last process into the next. Not being so fresh in my mind has fogged me from deliberate choice making. I think when my tank is full of the last process or tour that we just came home from, I'm not able to hear the choreographer as clearly. Even if they are articulate or charismatic, I may have a closed mindset simply from being, and because I'm still in my previous experience. It takes time and trusted feedback to re program your pattern. Sometimes we are given directions which still needs clarification (which usually needs time and trial) but that hour after lunch you have to you have to go make something anyways, a phrase, or some kind of idea to present. Unable to open up my periphery, I lack inspiration, clear directions plus fatigue it's no wonder I have felt lost or "bored." I'm saying bored in parentheses because, well, am I bored or are my insecure thoughts saying that "I'm boring" or "You're repeating yourself and doing the same old moves." I can hear that those thoughts loud and clear mentally and physically, so I reroute myself by saying. "Ok. Choose something different. Choose something that fascinates me". No matter how much we have polished our craft we have no control over the choreographers' values, their taste, nor their mood. But we most certainly have control over our relationship to ourselves. This tends to influence how you work and how you relate to others. This is a qualitative trait that can be crafted. Rather, it should be something that we become more aware of with practice and nurture. There is plenty of opportunities to practice that's for sure! For example, every day you step into a studio is an opportunity to practice how you listen to the choreographer, what you hear in what they are saying, knowing how to communicate with them, clarify and check in on what they want, what they are looking for, and how their ideas have changed. In parallel to this it's just as important to stay connected to what you are looking for. How I know that I am in a healthy state of mind is when I feel connected to myself, and how I know that a process is in a healthy place is when I feel like there is space for exploration of what I am interested in alongside a choreographer's goals. If a choreographer doesn't seem to resonate with that phrase, those phrases, that afternoon, that day, that week, or that process, its ok. If so, thumbs up.

Now, this next bit took me a full education system and a career and half to "get."

It took me experiences after experiences to understand that we hold the power of placing our value of ourselves on ourselves. Not in the hands of the person sitting in the front of

the room. I try to live by this, and it's still in practice. When we were young (perhaps at school) we have given away and placed too much value on what our "superiors" think of us. Of course, a part of this to a certain extent is natural part of learning... having guidance, to follow, to try, to have feedback, to listen. But after that you have to start making your own choices and try because you think it's worth trying because your ideas matter, even if it doesn't work that time. The persistence and resilience to keep listening to your ideas, to have ownership of it. Because if you keep depending on someone to tell you how good you are, how smart you are, how beautiful you are, the distinction between who we are and what we do can become blurry. We are not what we do.

Am I good enough? Can be too intermingled to one's identity.

Am I good enough for this director, for my teachers, this choreographer? If we are not aware, we may make it mean that if you don't get "that" part or you are put in the back of the group, it's because you are not good enough. That's not true, but it's what we may make it mean. This kind of dialogue within myself has gotten me into a lot of trouble. I've burnt out one too many times because I kept prioritizing and serving the choreographer. After my second burn out, I knew that if I wanted to continue my career as a dancer, I needed to find another approach towards work. Now when I contribute to a creation my inner dialogue sounds more like "I find this interesting today, so here is what I'm offering". And you try to be as genuine as possible in that offering. Whatever the outcome, you don't have to make it mean that you are not worthy or what you give is not valuable. You know, that's just one person's opinion up there in the front. What's more interesting and valuable is having an honest interaction with human beings. Don't you think? How about this kind of dialogue for instance: "What are you thinking about?" "Oh, I can totally relate, how about this." Or "Huh, what I see in what you're saying is this... and how about...?" There is an interest to connect. That's a conversation I want to be in. For me, the more satisfying projects have been when the majority of the group is involved in the conversation, even if some of us lose hope along the way, keep exchanging! Stay in the conversation a little longer, looking at each other in the eye, pointing towards the same direction. There we can make a world. That's fun... fulfilling... and gives me a strong pulse.

*RJS: What advice can you give others, based on your experience, on how to*

**"Amuse yourself"**

AY: You don't need to prove anything. This is one creation. You will resonate with some works, and it will touch you to the very

8

*make themselves become more available to evolve their own artistry?*

*RJS: Knowing beforehand that the artwork, currently is work-in-progress, and will be presented publicly, what do you think it happens to a dancer's body, intellect, and artistry throughout the creation process?*

core of you, some to the bones and others will be full and fleshy. You won't be nor do you have to be the muse for everyone. But DO, amuse yourself. Be fascinated with yourself. You are valuable, you made it already, you are here! Find something, even a tiny little thing that interest you that day.

Another thing. A choreographer may walk in one Tuesday morning and the task may be "trauma." That's a big topic. Everyone has a different relatedness to the word itself and another relatedness to their own experience and another proximity to share, if at all. It is most likely very personal. The question at hand was "how to "be available" right? Well, that doesn't mean bleed yourself out and showcase it in an aquarium tank in the middle of Time Square. Do you think a person turns themselves absolutely inside out in their autobiography or a documentary feature on BBC? No. You always have a choice. So, choose if you want to share, what you want to share, how much of it and how you want to portray it. Ah and we forget sometimes but saying no is always available.

**"When there is an interest in trying to understand someone else's mind or their physicality, that's when we start to merge, we start intertwining with them to create a world you cannot on your own."**

AY: I really appreciate it when we are working with a new element or an apparatus that shifts my world. There are some pieces like SKID (by Damien Jalet) and HURRICANE (by Joann Bourgeois), that really take you down to ground 0. Everyone is at 0. In SKID, the ground is quite literally shifted. The floor is tilted to a 34-degree angle, so we call it a wall. there are no short cuts standing on the SKID wall, you have to meet it honestly every time because it forces you to. There is no way around it. It's going to be slanted 34 degrees every time, not a single degree less. The set design makes everything that happens on the wall very visible. Physically, if you don't stay honest with gravity it is unforgivingly visible. Especially for works like this substantial time for deep exploration is at the utmost importance. You're not standing on a flat marly floor as you've known it since you learned how to slide in socks. In a way you are re-meeting yourself and the body needs time to recalibrate and transform. Just to stand there on the wall the nervous system is working constantly. I remember by 4pm my eyes were dots and many weeks of extreme exhaustion and aches until my body settled and recognized the new normal. It's quite fascinating to feel your

body transform in such a way. It expands you even more when you exchange with your colleagues who are also forming new passageways and links.

Speaking of new links being formed, there are a handful of few artists I have had the honor to be in the studio with such as James O'Hara, Lorena Nogal, and most recently Imre Van Opstal who I've had memorable exchanging with. For example, when I'm learning a phrase of Imre's it's like trying on her skin. She has her unique physical built which makes her Imre and has her own lineage, a history which add up to her choices and patterns which gives her particular mechanics. Whether I am watching her in the mirror or mirroring her with my bare eyes my body tries to wrap its head around it, and it tries to grasp and understand what it is by picking up every detail it can pick up from every repetition. When there is an interest in trying to understand someone else's mind or their physicality, that's when we start to merge, we start intertwining with them to create a world you cannot on your own. In this way, our intellect, and our physiology has the possibility to changes with each process. If there is interest in valuing depth and quality, the more time in space we will be given towards those values. When there is an interest to build a world together, time will be given to exchange, share and layer with each other. The quality of rehearsals will be richer articulating and emphasizing these values which I believe give the dancers more fulfilment and purposefulness to each hour and repetition of phrases and section, the work will be with every studio run, and every show after. This is what you hope for in a process, well at least I do! Our work is quite social, its communal. However, it can get a bit lonely at times. How do I explain this. Perhaps like this. You need to be able to articulate your ideas physically, formulate it, execute it. You have to learn how to feature yourself well! This is a mixture of knowing yourself, your capacity and being curious about going beyond what you know/your comfort zone. It's also helpful to know how to carry yourself through self-doubt and regulate other colorful emotions that may arise whether you are working by yourself figuring out a phrase or you are one of 18 in the room. The social aspect asks us to be able to navigate the other 18, 20 other characters in the room with their own emotions and be able to communicate and problem solve/solution finding together. This involves highly attuned listening skills, responding instead of reacting which again makes knowing how to regulate your emotions pretty handy. This makes being independent and socially intelligent important to nurture for all of us to enjoy work more often than not. This topic is very much

*RJS: After the artwork has achieved its completion, how do you think a dancer should get prepared for the performance presentation?*

*RJS: What do you think happens to a dancer while performing an artwork?*

an ongoing conversation of: What makes a healthy working environment? How do we create and maintain the space to be safe, open? What does it take to make ourselves and our colleagues open again when we've lost faith in ourselves and/or the process? Open so that we are available again to listen, respond and move forward again together?

**“It's enough to show up just as I am.”**

AY: There is a mechanical aspect of my pre performance ritual which I actually kind of love, being a creature of habit. I do Pilates on my app with this fabulous Australian lady Silvia Roberts. I even train with her during the summer holiday! I also like to touch base with the people around me. Making eye contact is great start. Also make physical contact, be touched or get in touch with people. The worst shows have happened when I have barely spoken or made eye contact all day, I think I barely said hi to the cash register guy at the supermarket. Don't ask me where I learnt this but there was a time, I used to think that “Joking around and laughing with my colleagues backstage will deplete my energy I need for the show.” That didn't work very well. It just so isolating. And in the contrary, when I feel connected to the people around me it energizes me. In the last few productions that I've done (OBLIVION by Alan Lucien Øyen, and the solo work called Ohgirl! that I did in The Netherlands), I learned that it's enough to show up just as I am. I trust in my ability to become or enter a state of being when it calls for it. I'm not a mind reader nor am I a fortune teller. I can't pre-write how the day is going to be. So, all I can do is show up as I am, be available, and be present. That's what I do for the shows. When the show its written well, then the atmosphere, the music, the lights, should be able to invite you into that world.

**“You are an abundant source, capable of responding to pretty much anything.”**

AY: On a good day, when I am performing, I am my most intuitive self. You've done the analyzing and thinking in the studio, so you leave that there. On stage is where you let all of that work you did flow. There was a teacher at school who used to say: “You lose 30% of your technique on stage, so you better make sure to practice it until then”. When I go on stage, I feel like I have the same amount of energy as when I was 12 years old. The difference is now VS when I was 12 is that I can channel my energy in a way that it suits that day, that scene, or in relation to the energy around you. Maybe it is like switching a channel on the TV. For example, if something

happens in a show, you are able to respond organically, or it can be exciting to have to respond differently than when you are on automatic mode. When you're absolutely present, your perception is open, not just in your body but inside of your mind as well. You are an abundant source, capable of responding to pretty much anything. In my case, I'm already high in energy which gives me the natural tendency to be in front of the beat. So, a good place for me is if I can feel as if I am underwater and can almost see a streak of slight resistance from the past. It's as if I am having an afterthought of how reality usually feels to me, it becomes almost like stop motion animation where there's space between each image. This is a good performative state for me to be in. It usually feels like time passes faster while you are performing, so I want to slow it down. I want to carve out the time and space so that people watching can see and feel it too. There has also been shows where it feels like a whole lifetime has passed. 50 minutes that felt like years. Performing is funny like that, it's very human in one way yet it's a way for our human body and mind to travel and transcend the normal day to day human experience. It's incredible what we can do when you feel like there is nothing to hold back. It all to share.



Figure 2. Göteborg Operans Danskompani, 2023. "To Kingdom Come".  
Dancers: Benjamin Behrends, Mei Chen, Nathan Chipps, Viola Esmeralda Grappiolo, Mai Lisa Guinoo, Logan Hernandez, Rachel McNamee, Riley O'Flynn, Auguste Palayer, Duncan C Schultz, Arika Yamada, Zenon Zubyk  
Consulted October 10, 2023. <https://www.opera.se/en/what-s-on/season-2022-2023/touched/>

**Duncan C Schultz**

(USA)

March 28<sup>th</sup> 2023  
Göteborg

Duncan C Schultz, dancer from the US, joined *Göteborgs Operan* in 2017. He has a bachelor's degree in dance from *University of Minnesota* in Minneapolis and has previously worked with *Arena Dances* and *Tu Dance*, both in Minnesota, and *Pfalztheater Kaiserslautern*, Germany.

*RJS: Which qualities can you consider relevant that dancers should have and/or develop to allow themselves to become more available for every new creation process they undertake? Why?*

**“My physical being needs to be as open as possible.”**

DS: Definitely, an openness and humbleness to meet the person coming to the space. I personally like to try and dive into the brain of the people who are creating, because it's a lot about the conceptualization that they have created and the channel that they are which brings the work to life. I think there is something of: releasing of ego. Stepping forward as another vessel or channel that's attached to the realization of their vision. In that sense, I feel that there is also a lot of patience that is needed when you are in the creative space. Often that ego self does want to find clarity quickly in a creative process. I do struggle with this at times when something is unclear or when it's a process that has challenged me itself. But, of course, this patience is necessary to be able to wait for the creator to give the information or to find their direction or path in the work. On the other side of that, there is still an ownership of self that needs to be embraced and an ownership of the body that I am which expresses through the channel that they're giving me. My physical being, in that sense, needs to be as open as possible for this exchange to work at its best. I need to do my own inner work outside of the creative environment before I enter the room in order to clarify my receptive channel. Releasing as well, what has been done the day before. This way, I arrive with the information I've received yesterday but, I also come in open and available for the shifts and changes that need to happen in order to get to a final product day by day. It requires a gentle resilience. There is some persistence in «practice» outside of the space that is required for myself, for my body, to enter new each day. Therefore, the body itself is able to act in a way where it doesn't need ownership or identity, nor to be identified personally because the body will find its identity through expressing the movement or language of the work. There will always be something more to find within yourself in a new creation, by releasing the artistic worlds that you already have created in the past. So, there is a releasing of the identity but, it's also being strengthened anew. It's a duality that needs to stay strong and open.

14

*RJS: What advice can you give others, based on your experience, on how to make themselves become more available to evolve their own artistry?*

**“It’s all about finding the way to ask the right questions in the right moment.”**

DS: Find what frustrates you in the room and why. More often than not, the things that are frustrating you are the reasons why you need to ask questions for yourself. So, if you are in a room and you recognize that you don’t feel like you have enough information, then ask for information. If you don’t feel like you are getting something that makes you feel empowered or fully realized, then ask the questions. Yes, you need to understand how to ask them but once you can, then it will allow you to understand your role in the process. Not to get the choreographer or the piece to the end goal, because that is the choreographer’s role, but to gain purpose for yourself along the process of creating the work. It is about understanding when to ask for more information or when to ask for a moment with the creators in order to bring myself into my own, my full artistic self and not sacrifice that and wait for the answers to arrive through frustration of unclarity. As a creator, they may not know what you need individually. So, for me, it’s all about finding the way to ask the right questions, in the right moment and when frustrations are high, I know I am not voicing my questions or voicing my opinion. Because it can also be something that you see that they don’t see. You can say: “What about that?” And they can say: “Oh! That’s a great idea. I’ll think about it.” Or it gets casted away, and you just have to be humble enough to say: “Ok. I tried. That wasn’t what they were looking for.” Therefore, it’s just about staying curious, having courage to ask questions, and staying open to the process.

*RJS: Knowing beforehand that the artwork, currently is work-in-progress, and will be presented publicly, what do you think it happens to a dancer’s body, intellect, and artistry throughout the creation process?*

**“If you really go for it, you do take yourself through a process where it does change you.”**

DS: It’s like when you hear about good artists, in whatever medium it is; they lose themselves into the process of creation. They really allow themselves to immerse fully into the world, to the point that they may lose their consciousness or direction or path in life outside of the creative space in order to bring out a full expression within an artwork. A full expression of the work through their body. For example, the Joker in Batman, an actor who has to go all the way into the madness of a character or Van Gogh, going as far as cutting his ear off. The insanity that somehow ensues in that creative ambition, to be able to immerse yourself deeply in the art. Which I think is the dark side of artistry. If you really go for it, you do take yourself through a process where it does change you. You can go through a process and not allow it to change you, however, for

myself, I don't find that interesting. I feel there is always something to gain from each creator and their creative world, something to grow and learn from within my own experience. What is coming forward in each moment and how can that inform the body, the intellect, and the artistry? All three facets of the self or the terrestrial existence we are experiencing. There is definitely a way to regulate that «outside practice» so that you don't fully lose yourself in a process. For me compartmentalization is really important in staying grounded and present. I try to keep what happens in my workspace, within my workspace. And what happens within my home space, within my home space. Of course, those things bleed together and inform each other all the time but it's important to practice distinguishing those experiences as separate. Because in the moment that one bleeds into the other too much, I feel, that's where you can really lose yourself.

*RJS: After the artwork has achieved its completion, how do you think a dancer should get prepared for the performance presentation?*

**“The spirit understands it furthest out. The body understands it next. The mind and nervous system understands it last.”**

DS: The moment of premiere, the moment of initiation into any process or any evolution in life comes much before that specific moment of conscious occurrence. The moment you put the intention to experience something in the end informs the moment of «completion». The entire timeline of any process in life involves not just the time from onset to the finishing of that process but also the period from first understanding that you agree to take part in that process. In the time frame of a new creation, you understand much before the moment that you step into the space that your existence in that creative world has a finish line, an end goal of sorts. There always is a moment that the work and your involvement in it will mount to a product, to whatever it is meant to become. It's interesting to be able to witness the arc of a whole process, the metaphorical roller-coaster. Before the physical work even begins, there is a stage where the work lives in the conceptual space and the energetic kinesphere of the group involved. At the start of the creation, there is an excitement and curiosity, an intrigue of where we will adventure together as this specific group in time. A period of generating an abundance of new material to use along the way. This is followed closely by the heaviest part of the process, the place of composing and uniting the journey of the piece. Often there are moments when we lose the way, when we are all trying find the way through the labyrinth, the point at which you are exerting the most energy. Moments when people lose themselves into illness or injury. From there it truly ramps-up towards the much-awaited

16

outcome of the process. I would say two or three weeks before you step on stage of that premiere, you are already energetically in that premiere headspace. Because your body is in a state of healing, in a state of understanding, in a state of empowerment, and it's in a state of stepping on to your feet within the world that has been created together. Now in terms of the nervous system, that's a different thing because it can activate so rapidly. So, I feel that system activates a few days before or the same day of the premiere, depending on who it is, with all of its emotions and all of its understanding within the body. I think there are different stages to that moment of being on the stage. The spirit understands it furthest out. The body understands it next. The mind and nervous system understands it last. When all of those three things come together, hopefully it will be at the premiere, when they all can align and can be at their fullest vibration. This moment really relies on the information that has been amassed along the way and the intelligence of the system that has been crafted over the process of creation. The interesting thing is that usually after that first show, the second show is a little bit of a mess because you mounted all those things together for the moment of the external sharing at the premiere. So, in that second show you collect what you exploded into the space, what now exists within other people's experience as well. Then each following show we gather all that information and articulate it again and again as you come across each following performance. Through this last phase of the process, the piece has a new life. The performers then have a relationship with the final result and breath new energy into the work freshly each night.

*RJS: What do you think happens to a dancer while performing an artwork?*

**“The conceptualization of time, within the individual and within the collective as we are performing, becomes slower.”**

DS: In my opinion what happens in those 40 minutes or however long the piece is, the conceptualization of time, within the individual and within the collective as we are performing, becomes slower. Since we have worked so hard to understand every intricacy and interaction within the rehearsal space and the process, our consciousness and awareness of each other and the entire energetic field that we are creating and performing to the audience, becomes heightened. In these moments of performance, it allows us to understand time slower. Then, if we can allow our nervous systems to relax and release into each moment, we are able to make choices within that high-pace environment in a very slow and intricate manner. This is because we have created a collective

17

cognition and awareness. So, as I said earlier, that channel that we are, that vessel that we become in creation, the work we have tuned for those 6 – 8 weeks of the creation, in that moment of permanence it is the most opened and yet defined than it has been during the process. So, in those moments of performance, we are able to connect, not just within our channel or as a collective, but as one organism of understanding through the vibration of the work itself. And within that performative space, as we face challenges or ripples of life, that do anyways come as part of life itself (in our presence on stage or in normal walking life), we still have control, because we are not of our own channel, we are of a collective channel that then is able to shift and adapt to each moment. So, in the end, we are able to facilitate the world that it has been created.



Figure 3. Zero Visibility Corp, 2018. "Frozen Songs". Dancer: Fan Luo.

Consulted October 10, 2023. <https://www.zerovisibility.no/dancers-1/2018/10/2/fan-luo>

## Fan Luo

(Hongkong, China)

April 2<sup>nd</sup> 2023  
Göteborg

Fan Luo, dancer from Hong Kong, joined Göteborgs Operans Danskompani in 2012. He has previously worked with Hong Kong City Contemporary Dance Company. He has received numerous awards in Hong Kong/China as well as in Europe and the US. He has also created several works.

*RJS: Which qualities can you consider relevant that dancers should have and/or develop to allow themselves to become more available for every new creation process they undertake? Why?*

### **“Dancing regards an amount of hard work and dedication.”**

FL: There are some essential qualities. First, I'll say, adaptability. I think as a dancer, I should be able to adapt to new choreographic styles, techniques, and approaches. This requires an open mind to be able to learn, as well as willingness to try new things or different things. Second, its creativity, being something very important for a dancer to be able to demonstrate their unique perspective to a choreographer's vision. It involves developing new physical possibilities, or how the music could be interpreted, or taking risks with the movement choices. Third, I believe, its technique. For me, at least, the technique it's the foundation of the dance. So, it's very important to have this. It becomes essential to have a strong technical foundation to execute a choreography properly. This means having good control of our movements to be able to move quickly, for example, or having an excellent coordination. Forth, I would say, its physicality. A dancer requires physical endurance, strength, and flexibility to be able to execute the choreography appropriately and provide their artistry within. Fifth, its emotional intelligence. For me, dance it's an art form that involves conveying emotions and telling stories. So, this emotional intelligence means to connect with our feelings and allow them to reach the audience. And it also involves understanding the emotions and intentions of the choreographers and other dancers. Dancing regards an amount of hard work, as we all know, and dedication. Therefore, we should be disciplined to be able approach training, rehearsal, and performance with commitment by being punctual, committing to a regular schedule, and maintaining a healthy lifestyle. So, in general, the repercussion of those qualities will simply allow us to become more available for every new creation process.

*RJS: What advice can you give others, based on your experience, on how to make themselves become more available to evolve their own artistry?*

### **“Embrace the feedback”**

FL: Well, it may all depend on your own personality, but in general, and as I mention before, to keep an open mind it's what is truly important. Be willing to learn from others, to try new things, and take risks. Also, the process of learning new

things it can happen as an observer (from the outside) or as an executor (from the inside) by taking risks and challenging yourself. Another advice will be to embrace the feedback. This is a very important part of the creative process. I mean, this helps an individual to grow and improve by being open to receive feedback, rather its either positive or negative. Usually, and if its constructive, it just allows you to progress. This way it can activate your critical thinking. So, listening to that feedback and accepting it possible productive outcome it's what is most essential. Of course, continue to practice and train it's also as important to be able to improve our artistry afterwards. Similarly, it's also important to collaborate with others and be willing to listen to others' ideas and opinions. Therefore, for me the collaborations with other artists and performers can be a great way to learn new things and new perspectives. As well as to try to stay inspired. Inspirations comes out of many sources (music, art, experiences), finding the one that resonates with you at that moment. This way you can create something new and unique by feeling your own creativity. That's why, from my experience and going back again to the open mind, it's very important to be open and respectful.

*RJS: Knowing beforehand that the artwork, currently is work-in-progress, and will be presented publicly, what do you think it happens to a dancer's body, intellect, and artistry throughout the creation process?*

**“Even after you have developed a deeper understanding of your own artistic strengths and limitations, it can continue to improve in the future.”**

FL: Let's assume that the dancer will likely have a physical training and conditioning capable to prepare for a performance. Sometimes it may be needed to strengthen some exercises, rehearsal notes, or some technical aspects of the piece. And throughout the creation process the dancers usually find their new ways, after adapting their own physicality to match the vision of the choreographer or the artistic direction of the piece. Therefore, in terms of the body, in some cases we may need to push our physical boundaries to achieve a certain desire or convey a particular emotion. In terms of the intellect, a creation process may need you to go through extensive research, exploration of different concepts or themes or historical and cultural references. So, we will need to use our intellectual capacity, trying to understand the vision of the choreographer and be able to interpret it through our own movements. Sometimes we'll also need to collaborate with other artists involved in the project, such as musicians, set designers, costume designers, requiring us to have certain intellectual flexibility and creativity. Regarding the artistry, the process itself will provide an opportunity for the dancer to express themselves, their own creativeness, and develop their

21

unique style and voice. So, we just need to experiment, either with the different techniques or with the different themes of each piece. It is a process that continues. Even after you have developed a deeper understanding of your own artistic strengths and limitations, it can continue to improve in the future. Therefore, I think, in that matter, that every creation process of each artwork that's going to be presented publicly, its most likely to give a significant impact on the dancers' body, intellect, and artistry, if they also stay attentive to what's yet to come. And with the experience of their own physical, intellectual, and creative growth, it will surely allow themselves to take on each performance as a new one.

*RJS: After the artwork has achieved its completion, how do you think a dancer should get prepared for the performance presentation?*

**“You will have to find the balance between yourself, the performance space, and the outside.”**

FL: A physical preparation is crucial. We should always try to maintain our body condition, fitness, and stamina, making sure we are in tune with the demands of the performance. This may involve technical elements such as turns, jumps, or even tricks, for example. And then, of course, there is also a mental preparation. We should try to focus on visualizing the performance. Imagining ourselves performing the choreography perfectly and with its emotional depth. As well as, to prepare for any potential challenges or mishaps that could happen during the show, like with your costumes or some technical issues or pieces of the set, for example. This is very important because anything could happen. Therefore, this mental preparation can help us to stay focus and centered in the show, even on those high-pressure situations. Also, every time before the show starts, we make a circle, and we go through these three collective breaths. The reason we do that is to feel each other energy and to share our own energy with everyone in the circle. And this becomes very important for you as well, to be able to concentrate and prepare for that performance by opening all your sensations. by opening all your sensations. Because it's not just about yourself but, also about the others around you. Sometimes someone can forget something during the show and there is where you need to be prepared to see what you do next. I mean, mental preparation is not just closing the door to prepare yourself but concentrating yourself to be also aware to what's happening around you on stage. Because when you are only concentrated on the outside, (on the audience), you are not in the space of performing. However, vice-versa isn't good either. So, you will have to find the balance between yourself, the performance space, and the outside. That way, you know what you are doing, you know that you are performing in that space

and on the show but also, you know what is happening around you. Of course, you are not going to mental prepare only with the perspective of “what if” but prepare yourself to be more aware. That’s why we should also ensure that we are comfortable and confident with our costume, for example, to allow ourselves to move and express freely. We should also work with the other members of the artistic team to ensure that the overall presentation is cohesive and effective. Even if you are doing a solo, you have a team (composer, props, lights, costume). So, it’s usually something that you don’t do it alone. Therefore, for a performance presentation a dancer should go through a physical preparation, a mental preparation and be attentive to the overall presentation, as well as engaging in selfcare practice. Know how to manage stress and/or anxiety. Being able to control these strategies we can optimize our performance and present our best work to the audience.

*RJS: What do you think happens to a dancer while performing an artwork?*

**“I think I’m at the right level, when you feel no one is watching.”**

FL: It all depends on the situation and, on the location. If it’s in the studio or on stage, or if it’s with audience or without audience. In the studio, obviously before going on stage, of course you are still thinking about your movements and checking them. Let’s say this is a first stage. Then when you go on stage, you use this first stage to start feeling yourself and level it up into a second stage, where you feel your whole body rather than continue to check it. So here there’s a transformation happening from the visual stage into the sensation stage. Meanwhile, when you are without the audience in this stage of feeling your body, another level arises (stage three), knowing which is the meaning behind the movements. “Why are you doing this movement? How can you interpret this movement? Am I doing it integrally or should I add different elements or thoughts or intention into those movements?” You can repeat movements between five to six times, and you can do it beautifully, without further realizations. But you can also think about the reason or feeling of those movements. Therefore, you add another layer. You put a meaning in the execution of the movements. This way when you perform, it becomes organic, more natural. Now, with audience somethings can change completely because once you know thousands of people are watching you, the natural reaction is: “Oh, I want to do certain things. I want to show something perfectly”. And then, you will slowly forget the intention of the movements. If so, then you will have to use those thoughts to try to find, once more, somethings from that third stage. It’s hard to put in words, but I try to make it simple

23

by moving a bit with this. However, if someone is watching and you try to show something, it's a completely different state. That's why, with audience, I always try to establish myself again in third stage. It's the entry to be able to pass-on the performance, pass-on the feelings. For me, allowing myself to be present in stage three, that's where I think I'm at the right level, when you feel no one is watching. Because when you look out, and you see thousands of heads, it can make you feel so stressed. And stress is not good for the piece, nor for the perception of your own movements. So, by maintaining myself in stage three, in the end, it's the audience the ones that transports themselves to this stage becoming part of the whole. I mean, they are not still images. They also move their heads and body, you hear their breaths, and their voices before the performance starts. Nonetheless, even after many years, it's still hard for me to manage all of those stages especially when it's a premiere. Since I know that once you are tense it's very hard to move fluently or quickly, as the solo (*Dust and Disquiet*) needed to be, because to move like that you need to be relaxed. So, if you are tense, how can you move fast? In this case, you go back again to what I said about the preparation by talking to yourself about it. However, it's always a challenge, although you may get used to this feeling, knowing already that during the show you will slowly calm down.

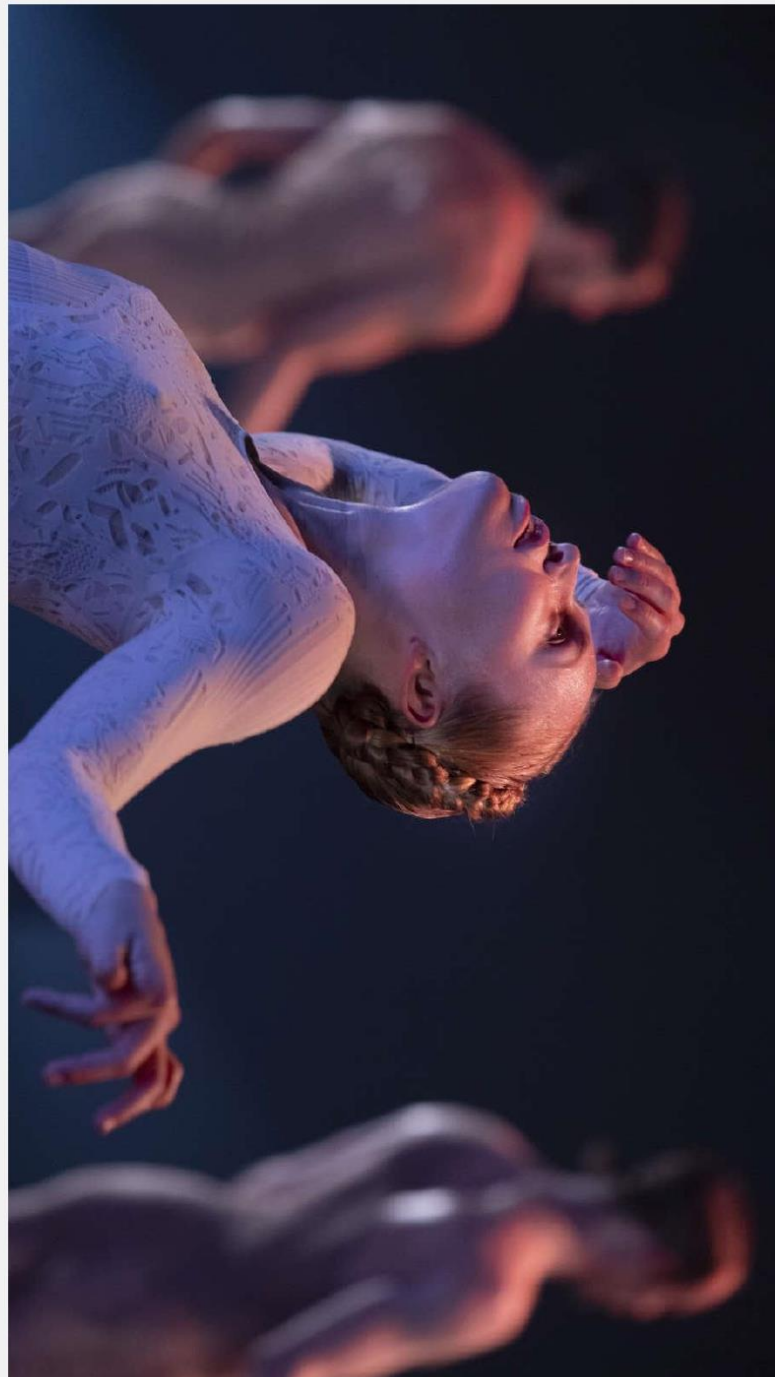


Figure 4. Göteborg Operans Danskompani, 2023. "SABBA". Dancer: Frida Dam Seidel  
Consulted October 10, 2023. <https://www.opera.se/en/dance/repertoire/saaba/>

## **Frida Dam Seidel**

(Denmark)

March 27<sup>th</sup> 2023  
Göteborg

*RJS: Which qualities can you consider relevant that dancers should have and/or develop to allow themselves to become more available for every new creation process they undertake? Why?*

*What advice can you give others, based on your experience, on how to make themselves become more available to evolve their own artistry?*

Frida Dam Seidel, born in Denmark and educated at the Royal Swedish Ballet School in Stockholm, where was picked to participate in NuDans at GöteborgsOperan in Rebecca Hytting's work, Peter, during her last year. For the past few years, she has danced with Kibbutz Contemporary Dance Company and toured with works by Rami Beer and Martin Harriague. Frida has been a member of GöteborgsOperans Danskompani since August 2016.

### **“Come in with an opened mind.”**

FDS: First, I try to clean my pages of everything I could already know about the choreographer or what that person creates. Of course, it will remain there anyway, but you try to clean it as much as possible. However, this is not regarding my previous experiences but towards what I think this new creation is going to develop. Because it's so easy to come in with a pre-set perception of that person, what that person can come up creating, or how you could react towards what you think it could happen. Therefore, I like to come in with an opened mind towards the possible direction that chemistry could lead us to. That way, what they start to offer I can think about how it gets established in my imagination and how I'll like to interpret it or just how naturally it comes to interpret it. So, you just really come in with complete curiosity and mind openness, while still allowing your imagination to develop around it. Sometimes it can be difficult when you don't really connect to it necessarily. But that's where you think in how to change that connection to allow your own imagination to flow or even how you want to interpret the movements. Although all of our previous experiences can make us think and understand it differently in time.

### **“To not feel too safe all the time.”**

FDS: When you work with a lot of different choreographers, you can even get to question yourself “Who am I really as a dancer?” because sometimes choreographers can tell us “Be yourself”, but then I think, “Well, I have done so many different things... I don't know what being myself is”. Also, it can vary depending on the process or how you get into it. Therefore, I find it is always important to go back to the core of why I'm doing this or what are the things that I'm turned-on by the movement proposals. Occasionally it can happen that even working with pieces that don't come out naturally, or when I don't know exactly why we're doing them or if they don't necessarily connect with the imagination or feelings I have around them, I must still take the time to find the connection of where I can maintain true to myself. Also, where can I still connect to them to a point that they feel real to me. So, I'm not

26

just putting on a layer by just doing what the choreographer wants. However, sometimes when I feel I get lost in my own creativity or inspiration, every now and then it's possible to get lost in the sensation of doing just to do. Therefore, I have to take the time – beside the creation process – to research and find those little things that can turn me on, throughout that research, that I can afterwards play with. Although, in my case, I do have to do it after hours because in the studio I can sometimes get distracted with everything that happens around me. However, this is how new thoughts can appear, and afterwards I'm able to arrive to the studio having different tools that I'm able to play with. On the other hand, I also find it very important to not feel too safe all the time. I try to let myself go to places where I feel uncomfortable. Sometimes, this can be really intimidating, and it could feel awful. However, this way you are able to allow yourself to go through the challenges of it. With choreographers who have really pushed me to that place, where I might have not felt too good somehow, I understood that they were digging into something that they were able to see through me. Right here is where that meeting happens, which it's truly special, and it can take you to new places.

*RJS: Knowing beforehand that the artwork, currently is work-in-progress, and will be presented publicly, what do you think it happens to a dancer's body, intellect, and artistry throughout the creation process?*

**“I have to find my own inner process within it.”**

FDS: This makes me think about it from different perspectives. What is that I need to be ready to go on-stage, what is that I need to meet the audience with this piece and do something that I can stand by, as well. However, what is important for me is to find my journey inside of it and understand what the piece means to me. Because often, choreographers do not necessarily the explain what the piece is about or what the storyline is. Therefore, I have to find my own inner process within it. Anyways, if my inner process is not exactly the same as the choreographer's vision, the piece is always being interpreted from the outside by the audience. Then, if there's some journey that the audience can connect to, referencing whatever is being presented, they can always find it as they watch it. For me, it's definitely important to find my own emotional journey through the piece. I don't have to put exact words on it intellectually; they're just things I connect with through my life experiences, both current and past. Yet, it can be very fun to experience it from the inside (whatever you go through the creation process). But there is also a turning point of what it is that reaches out on stage, in front of the people who are watching. Therefore, I think about how I can change my research process into a place where it could be perceived. Because I can research around something that's very internal,

27

which can also be very interesting, and it seems that it works in the studio. But when this is transported to the stage it might not be visible. So, how can I slightly change my research into a different perspective so that it can also be perceived from the stage? To do so, I try to first go through my inner journey, to be able to see it with an outside eye afterwards, and then go back in again to continue. However, without any sort of judgment. For example, I can get lost inside my own emotional journey very easily, and I have had to learn sometimes to understand if it can really be perceived from the outside, somehow, as well as with my body language. Similarly, I find sometimes that it depends on how much pressure I put on myself. Because that can also allow other things to come through. Like, molding the structure to then be able to analyze it and allowing yourself also to attribute a clear understanding to the physical language itself. But when I let go sometimes of all of this, there's a purity that emerges from the emotions that sometimes potentiates the research and sometimes nothing at all. However, it can give different spices to it, depending on what I go through or what the choreography needs and requires. Allowing yourself, at the same time, to emerge your own honesty within the piece before it gets presented publicly. Although of course it's better if it fits the piece.

*RJS: After the artwork has achieved its completion, how do you think a dancer should get prepared for the performance presentation?*

**“It will always depend in the physicality of the piece, what it is, and where I’m at with my body at that moment in time.”**

FDS: Before a premiere, there is often built this type of “pressure”, so there is more adrenaline happening that builds up to that point. Also, here we have the choreographers present, the theater is full of audience and it's the first time will be presented publicly. Which give us an extra adrenaline. Therefore, I really have to find a way, with time, to “wash away” that pressure. Embracing my inner world and my body before going on stage, so that I don't get too overwhelmed by that adrenaline. Maybe it's how I am but, every time before a premiere I'm always “What do I do?” “I don't remember how I get prepared!” “I don't remember how to do this thing!” However, it also depends on the piece. Meaning what's the physicality that's needed, how to prepare your body for it and in which mental state you need to be at. Sometimes it's amazing when you have the time to stay in that world – in its atmosphere and mentality – for quite some time before the performance day arrives. But when you also have a life at home, it's not always possible to do that in the same way. Sometimes I find it's good to go over some things of the piece to awaken those muscles or my movement fluidity but, it truly

28

depends on the piece and how well I know it. I remember there was one piece that I had a solo where I always felt the need to go through it beforehand, to really awaken those parts of the body. Otherwise, I would've been dragged after it in the performance. On the other hand, I might also need to sense the feelings I need to be connected to for the piece. Then, you can help yourself by listening to music to activate those feelings and allowing it to affect your nervous system and, in turn, your body. However, my preparation to perform it will always depend on the physicality of the piece, what it is, and where I'm at with my body at that moment in time. So, I always try to draw different formulas that help me get prepared more efficiently for each piece I'll perform and at that moment in my life I'm performing them. Therefore, for me it's important not to have a specific physical and mental preparation, but rather to have one that adapts to the piece, the moment and the time.

*RJS: What do you think happens to a dancer while performing an artwork?*

**“Sometimes you feel like your consciousness expands.”**

FDS: What it is that happens it's also very different from day to day. Because sometimes I reach that state where everything goes with the flow. It feels like you become attuned to the audience and everybody on stage. And that's when you feel completely satisfied because how you got prepared to get into that state, worked. Then, I'll do the same thing the next time, but it's not the same. Every time it's just different. It's really hard to explain because it changes every time. I mean, sometimes you feel like your consciousness expands. You can sense that some of the things grow bigger. But it is not a state that you can find in the snap of a finger. It just happens somehow. I'm also trying to investigate every time, the seed that allows me to find that state and be opened for it. But it changes constantly, like life. However, what does help me is to embrace whatever is there in that moment. It's also interesting what can happen to us with that extra adrenaline that's present on stage, which allows us to reach out with our energy further. Nonetheless, we need to be careful about how much we transport it out there. Since it's also important to be present within that intimate space, where we also need to listen to the people around us. For example, the duet I do with Sam (Dust and Disquiet) is very intimate in the studio, but it takes on a different state when we go on stage. And it's hard to be in control because it goes both ways. Finding that same awareness together in a place where everything is suddenly bigger around us. However, that's when you think about how to keep that intimacy and let it reach as far out as possible.

Because it just has to. Therefore, the interesting thing for me is not necessarily what the choreography is exactly or what the exact counts are. Of course, you also have to stay true to that. But there is something else happening in the performative space. It's like a sort of magic vibration that travels through a connection that already exists between each of us. And I find this is something that always turns me on so much on stage, since it's something can't really grasp.



Figure 5. Göteborg Operans Danskompani, 2023. "Oblivion". Dancer: Lee Yuan Tu.  
Consulted October 10, 2023. <https://www.opera.se/en/what-s-on/season-2021-2022/d-and-a/>

**Lee Yuan Tu**

(Taiwan)

March 28<sup>th</sup> 2023  
Göteborg

Lee-Yuan Tu has been a member of Göteborgs Operans Danskompani since the 2013/2014 season. During this time, he had the opportunity to take part of creations and dance works by internationally renowned choreographers, such as Sidi Larbi Cherkaoui, Sharon Eyal, Damien Jalet, Marcos Morau, Marina Mascarell, Ohad Naharin, Hofesh Shechter, Saburo Teshigawara, and Alan Lucien Øyen. After graduating from the Taipei National University of Art in 2011, Lee-Yuan previously worked with Meimage Dance and Shobana Jeyasingh Dance. He also choreographed and performed in *After the End*, which won the Taiwan Golden Dance Award in 2010. In 2017, Lee-Yuan was taking part of the New Choreographer Project in Taiwan as a choreographer with the performance "It takes two to tango" which was nominated for the 16th Taishin Arts Award. In 2020, Lee-Yuan premiered the production "Rasa" in Antwerp Opera Ballet Vlaanderen, where he acted as a co-choreographer alongside the choreographer Daniel Proietto.

*RJS: Which qualities can you consider relevant that dancers should have and/or develop to allow themselves to become more available for every new creation process they undertake? Why?*

**"No judgment at any time"**

LYT: Generally speaking, I need to be open to be able to absorb. Therefore, I need to have the ability to become zero again. It's like becoming a vase when you go into a new creation. But the vase should already have a color/design on it, and that paint is our own color. This vase is empty in the inside, and that's where we can fill it with the many kinds of things that the choreographers want. However, I still want to keep my own character, my own style, my own way of interpreting the choreographer's steps. Therefore, what's important is to be open and empty in the beginning of every new creation process. So, there's no judgment at any time. Allow yourself to trust the existing process. I normally tell myself to trust what the choreographer believes. Then, after fully experiencing what they are trying to say, I can start to reflect. "Do I like this?" "Do I want this?" "Is this the way I like to work?" But obviously, first I have to experience it. This means that in the beginning, I will trust them by understanding their ideas and really going for it. Therefore, no judgment to myself nor to them.

*RJS: What advice can you give others, based on your experience, on how to make themselves become more available to evolve their own artistry?*

**"Live your life fully."**

LYT: Beside dancing, live your life. Live the life outside of dance. Experience everything fully. For example, if you read a book, really spent time reading that book. If you are watching a movie, you are there. Because, all those things we do in our life will reflect into our Art, into our dance. Also, because a lot of the inspiration comes from our lives. Is not just like we are in the studio and then God gives us a lot of ideas (in the snap of a finger). That's not going to happen. So, while we are outside of our job - although I love dancing, I call it my job - live

your life fully. And if you have a chance to try something new, then go for it. That's how I tried to get inspired, beside dance. Of course, watching performances is also very important. Although I know that some people don't do so, which it's OK but that's something that's more unique. For example, Sharon Eyal has a very specific movement style and I kind of understand why she never watches other people's pieces, because she believes completely in what she does. She has everything about her movement style so fully condensed and about how she does it. And she fully believes in it. Then, of course, she does not need to look around because what she does, it makes sense for her and, apparently, also for the audience. I understand this as well. However, I like to get inspired as many ways as possible like reading a book, watching a movie, watch many shows, going to the museum. In other words, Life.

*RJS: Knowing beforehand that the artwork, currently is work-in-progress, and will be presented publicly, what do you think it happens to a dancer's body, intellect, and artistry throughout the creation process?*

**“I want to always be 100 percent myself.”**

LYT: The first day we step into a new creation we know that the piece will be presented on stage. Personally, I always want to be in full control when I'm in the studio and, when I'm on-stage. So have already pre-prepared myself, no matter what I've done, to do not make anything crazy in the studio that I can't control on stage as well. Therefore, I treat both things equally. This means, that in the studio time I think to myself, "OK, this is what I'm going to present on-stage, as well." However, some people tend to just play a little in the studio and then, suddenly, on-stage you see their energy is 120 percent. But if you are doing a duet or a group scene, you can see that this could make the flow quite off. So, what I want is to treat the time in the studio and the time on-stage as equal as possible. I want to always be 100 percent myself. This means that I don't need to make little changes here and there. However, in order to do that, I think the experience its quite important. Throughout my whole career, I've performed a lot. Therefore, performing is part of my job and creating is also part of my job. Of course, the location is different as well as the situation but, I'm still using my body. The only thing I need to take care of is my body. Consequently, I prepare my body to a state that I can fully control. Nonetheless, mental wise, it's very hard because each choreographer is very different. For example, with this new creation with Johan Inger (Dust and Disquiet), I have been having such a fun time throughout the whole process. So, I have been 100 percent physically. But meanwhile, I'm also having a lot of fun time mentally. Something very rare. Because sometimes you arrive at a new creation, and you are enjoying the movement or physicality,

33

*RJS: After the artwork has achieved its completion, how do you think a dancer should get prepared for the performance presentation?*

however, the energy with the choreographer is uncertain every now and then. And sometimes you may not know how to approach the situation. So, mentally I feel it depends also on the choreographer because that's where you are needed to change your own mind set if it's necessary. Therefore, asking to yourself, for example, "How do I approach the rehearsal today?"

**"I try to be the best I can be, to be able to prepare before being on stage."**

LYT: I believe, even when the work is finished, things can change. I mean, humans are different every day. I believe I'm different every day. Creating and live performance is our thing. That's why I'm so into it, because every time we do that show it's not going to be 100 percent the same. Since I've already this mind set – without wanting to sound arrogant or anything like it – I have not felt nervous throughout my whole career, stepping on stage. However, I do feel very excited because I'm going to perform. Also, because I've already accepted what the state of my body and mental state are that day. Therefore, I try to be the best I can be, to be able to prepare before being on stage. For example, making sure that I really warm up well. Nonetheless, it also depends on the piece that you are about to perform. Sometimes I need to be quieter, but sometimes I need to be at my highest energy to be able to go on stage to perform. For this, I also use music to help me by listening to – depending on the work – certain types of genres of music before the show. But, what's bigger for me is that I know already that every show is going to be different. So, I just need to allow myself to be my 100 percent before going on stage. On other hand, maybe that's why I also feel that the "dance piece" is never complete. They are constantly evolving. They are like a "life organization".

*RJS: What do you think happens to a dancer while performing an artwork?*

**"I feel my body enters a complete Zen zone."**

LYT: I mean, you have so many situations we can talk about, for example, time. Sometimes the time can make you feel like the performance goes super slow. However sometimes it can feel it just flies by very quickly. That's why I feel dance performance requires a lot of concentration for dancers. It's when I'm fully concentrated – and by this I don't mean to be concentrated on counts – that I feel my body enters a complete Zen zone. There I feel everything, I see everything, I sense all the energy from partners and colleagues. And that's what I really like. Also, because I'm a control freak. I want everything to be under my control. Then, once I'm fully concentrated and

performing on stage, I'm able to be present. I'm being in the moment. Because after so many rehearsals you do not need to remember the movements, you just need to be there and perform. And at that moment is where you are most opened. You are able to feel the whole stage, or if all the dancers are in tune with each other. And suddenly, that's where you are fully in-charge of your body. This is what I really like, however, it happens rarely. I mean, we are humans and many things – out of your control – can push us out of our concentration. That's why I'm always trying to aim for that state on-stage. When I arrive to this state is where I'm able to do the one and only thing I need to do, perform. I feel all the dancers that have felt this already once, the sensation is amazing, and you wish you could maintain yourself there always. However, that's the beauty of all of this.



Figure 6. Göteborg Operans Danskompani, 2023. "12 Songs". Dancer: Riley O'Flynn.  
Consulted October 10, 2023. <https://www.opera.se/en/what-s-on/season-2022-2023/12-songs/>

## Riley O'Flynn

(USA)

March 29<sup>th</sup> 2023  
Göteborg

RJS: *RJS: Which qualities can you consider relevant that dancers should have and/or develop to allow themselves to become more available for every new creation process they undertake? Why?*

Riley O'Flynn, dancer from the US, receives his BFA at the Juilliard School in NYC. He previously danced with Loui Landon Dance Project and is a recipient of the 2016 Princess Grace Award for emerging theater, dance and film artists in the US. Riley O'Flynn joined Göteborgs Operans Danskompani in 2017.

### **"Allow yourself to be honest with your own artistic exploration"**

RO: I try to be as honest as I can, to my own self, evaluating where I'm at interiorly and thinking in which space I'm currently in, in my own life. As if imagining almost a full picture. I feel the work that I do as a dancer it's so closely linked to my life as a human. Because it occupies so much of my daily time. Therefore, the separation between how I'm as a dancer and how I'm as a person it feels very close to me. Although, I also want it to be that way. Because at least the way I hope to approach creating artistry comes from a very real and intimate place within myself. However, to be able to bring that side of myself to other people can be sometimes confronting. Especially when you are meeting new people, and you have to work with them. For example, here we work with so many people that I hadn't met before, and then you are diving into a process for a limited amount of time but, from the get-go you are baring yourself to them. So, I feel that it's a constant "back to self", by trying to be as honest with myself and understand where I'm at in that period of my life or on that specific day. Therefore, knowing how much I can give and offer to others and how much energy I have for that day. Because, also, it doesn't feel worth it to push my body past its limits when I simply don't have enough energy. I feel it's more like a long-hike perspective, as opposed to just try to push everything in one sprint. So, I try to check-in with myself and be as honest I can to myself. Then, if I feel I can't give 100 percent, I will show-up and give at least a 60 percent. Meaning that if I can't be there fully (physically wise), then at least I'll give my communication and my presence to allow it to continue existing in space. On the other hand, it's also important to allow yourself to be honest with your own artistic exploration. I'm more drawn to people that have more of a rawness or a realness or an honesty that they are exploring or working with, as opposed to something that feels too polished or an attempt to do something more performative than it is. Even though, performing it's amazing. It also the base of what we are doing but, I feel there is a difference in the way we approach one's artistry. I'll always appreciate some "drop-in" honest approach

37

*RJS: What advice can you give others, based on your experience, on how to make themselves become more available to evolve their own artistry?*

to movement. Whether you approach physicality in this way, you can see when it comes from an honest impulse or an honest thought. However, its constantly a challenge to find that place, because it is confronting.

**“If you are consistent with something it will grow naturally.”**

RO: I feel like it's really all about showing-up every day and finding consistency with your own practice, whatever that is. It's like you are always inside of a journey. However, it's something that comes in the long-term. The experience of deepening an artform within yourself, it just takes time. You can't get around that. Some people talk about the 10,000 hours of experiencing, practicing, and working towards something, that it's the amount of time you have to put in before it gets sunken-in. It's truly interesting how people think about it that way. I mean, for me, they were about 10 years of dancing. And throughout that journey there have been so many iterations of “What have I been doing?” “How have I been working with dance at my own perspective, age, level of experience, and soundings?” Because I started when I was 13 years old. Then, I was a student in high school, and in ballet school and afterwards I was in the university in New York... Now I'm here working as a dancer... However, I just feel that the consistency of that journey, for me, it has been a constant practice where it hasn't really stopped. Of course, you also need brakes and rest aside of that journey. You have to understand where rest comes in to be able to play a part in your consistent practice. But seeing it from an outside perspective, there's still this ball that's tumbling forward and that it will change directions or inform you depending on your circumstances at the time. These past few years here, working as a dancer, I feel as if the ball is inside of my own control, and I have more the power to shift what I'm exploring and what I'm bringing to the table as opposed to, when I was in school that I was very much a student of this craft. However, I think it was beneficial for me to embrace where I was at that time. It was also the path that I chose, but I still feel it was the right path for me. I mean, I've always had this perspective of recognizing what consistency does. Always having present that persistent drive and motivation to continue forward towards a task or a passion. Maybe a single-minded consistent practice, has always been part of my DNA. Also, with my approach to music – because I started music when I was already here in Göteborg, playing the piano – the interesting thing was how I applied what I had learned with my journey of dance to music. Understanding more and more that if you are consistent with something it will

38

*RJS: Knowing beforehand that the artwork, currently is work-in-progress, and will be presented publicly, what do you think it happens to a dancer's body, intellect, and artistry throughout the creation process?*

grow naturally. However, you have to keep yourself available to what you can learn, so that you don't get stuck in that singular *plato* for too long. Because this is also necessary to evolve the practice of your art. And that was sort-of my first attempt, a month ago at the GO-Club, to have this sharing that felt like an exploration of a community and togetherness through music and dance. So, that was interesting having this perspective of my journey as a dancer and translating it to my journey with music, and gaining a bit more foresight into how they worked together. But, as I said before, it just takes time.

**“It can just go in so many ways.”**

RO: It is so different every time. It depends completely on what the piece and process is, who the collaborators are, and who my fellow dancers are. This informs what the process feels like, for me. And it can range from one end of the spectrum to another. I feel I have felt so many processes, being part of a negative process and/or space, for example. Like working many hours with a mask on because of the dust that the base material being used for piece, which can put your body into complete stress. And I have felt that many times here, specifically depending in the material or the sense we are working with. And that's definitely a constant variable of what we work with around here. Big pieces with big ideas. Then it becomes so much more than a dance piece because there's this added element that you really have to deal with, in addition to everything else. Rather than just that basics (studio, dancing, and physicality). And you are suddenly put inside a new landscape and you have to figure out how to navigate it. This can be very stressful for me sometimes. Also, because we are trying to figure it out from scratch. For the most part, the potential of that landscape with our bodies, along with the creators. We have had this piece with a spinning bean around the stage that spins the entire time. And it's intense what it does since there's this adrenaline that kicks in because it's a very real situation. However, it truly feels unique. That's why, with my experiences here, I can say that it can vary widely. This means that, in the end, it all comes down to that one huge component: the energy of the people that are leading the room and guiding the space. Being capable of guiding the dancers in the right direction to accomplish their vision. Sometimes it can also be very frustrating working with people who don't seem equipped to be leaders. And I think because I've worked with so many people and I've gone through so many processes, you become quite sensitive and aware of the times when it can feel healthy or not. This has a big impact on how

I feel about a creation process. If I don't feel like the room its being nurtured correctly, it puts a lot of resistance into my system, since I'm also part of the process. At the end of the day, it's my choice to continue to show up, but it's also my job. So, I feel a sense of requirement to be there. Therefore, if it's not going so well, it can be very tricky to show up every day and give 100 percent of myself. However, although I may not believe in what's happening, still need to try to show up and give all, professionally. On the flip side, it can also go the opposite way. For example, when the process is open, and there is exploration, and the process itself can fuel and fill you. And at the same time, physicality can be explored, and a community can be generated through the people that you work with, feeling closer to them as well. In the end, I can never predict how it will go, either positive or negative. So, you just have to show up, from the beginning of the process and every day throughout, being honest to what is happening and then go from there.

*RJS: After the artwork has achieved its completion, how do you think a dancer should get prepared for the performance presentation?*

**“It's truly just about surrendering and trusting what we have done.”**

RO: The preparation for that actual performance it starts on day one of the process and then, it ends the moment that you are finally moving on stage and performing the piece. By the time you arrive to that day, all the preparation is practically done. Of course, there's some last-minute preparation. Like, a physical warm-up that feels necessary to my body for the piece that I'm about to do. Also, an attempt of working with my own mental state to put me in the right focus for the piece. However, I truly feel that it's all about surrendering and trusting what we have done from moment one in the process till the moment we step on-stage. The entire process has been preparation and how you surrender to that, allowing it to be what it just is. Whether that means that you are incredibly confident in what you are doing with your physicality or on the flip side, you are not really sure how it's going to go. Understanding, however, that that's where you are at in that point of the process. Embracing the fact that you have made it this far and that's how confident and comfortable you can feel about it, before going onstage. I don't know exactly which is better or best because often, for me, it's somewhere in the middle, where my favorite performing experiences have actually met. A place where I'm aware and confident to sense percent of me that feels like I want to be open and free, being able to be in the moment. Responding to how it goes while we do it, that one time on-stage. Because I fear that it can get locked-in, through the repetition of doing things again and what I'm doing. But

40

then, there's this other 50 again, losing its spark or presence in the moment. Rather than responding to what's actually happening, in that time that you do it. Nevertheless, different pieces require different amounts of, for example, improvisatory feeling or flow. Even if the piece is very set and technical, and you have to have all the choreography extremely glued with many details, there's still something that's alive. My approach to movement is still alive and my approach to the experience is still a living thing. Plus, the energy of the thousands of people that are watching or whatever type of sharing it is. There's a presence that's there. And I find that very magical. I want to embrace that and what that is. Allowing myself to be open to it every time. Allowing myself, as well, to stay alive with that experience.

*RJS: What do you think happens to a dancer while performing an artwork?*

**“There's a beautiful magic that happens.”**

RO: Every time I perform, it can be so different. At least the inside experience of it. Sometimes everything you bring into that room (energy, audience members, etc.) can put you in a different space. There's more nervousness or a heightened awareness of everything going on, and it can be trickier to drop inside of what you are doing and feel like you are approaching it from an honest place. You can listen to a sense of stillness, listen to that moment, and then allow something to move from there. I feel it puts you in a buzzing place due to the nature of what it is. It can be overwhelming at times, like if you weren't able to do it justice to how you would hope to drop inside this experience. However, if I'm able to allow those nerves to be there and almost use them to my own benefit, permitting them to fuel that “in the moment” feeling. Then, on the other hand, allowing myself to be calm at the same time and trying to be as vulnerable as I can when performing feels it's best. This is something I really enjoy because it puts you in a place of 100 percent focus, being 100 percent inside of what you are doing. And there's time to think, but also no time to consider anything at all because the train is moving, and you are in that journey till it's over. If I allow myself to be swept away in that, it can feel truly incredible if I really let it take me. There's a beautiful magic that happens. And the experience of knowing what happens to you, after you are able to find that flow state during the performance. Then a 45-minute show can feel like 5 or 10 minutes. It just flies by because you are so present to what is happening. For example, it was interesting that the performance I did at the GO-Club, had so many variables to it (piano, singing, dance). Then, we did have a lot of preparation time (approx. one year) for that one moment, since the songs

were being developed, experiencing the piano and then, the choreographed duet with Rachel McNamee. Afterwards, you do it all in one place and one time. Also, I didn't have any idea how it was going to go, nor how I would be or feel inside of that experience. I was so curious and hopeful that I could drop inside of that experience, be honest, and feel I was doing it justice. But in this case, I didn't have anything to compare it to because I had never done it like that. Yes, of course, there's always a collaboration that exists at the end of the day. But there I showed a bit more of myself and who I am. Therefore, I didn't have an idea of how it could feel in the moment. And since there were so many variables to manage, I didn't want to be in my head thinking about everything, allowing it to take over my mind. And, at the same time, not allowing myself to even be present to what was happening. Because I feel that could easily happen. That's why I like to thrive for that feeling of where it doesn't feel like a performance but, people are there to share that through me.

# REHEARSAL DIRECTORS



Figure 7. PhotoBySven, 2023. "Jan Spotak". Dancer: Ján Špoták.  
Consulted October 10, 2023. <https://photobysven.com/portfolio/dances/>

## Ján Špoták

(Slovakia)

March 15<sup>th</sup> 2023  
Göteborg

*RJS: How do you identify and study the qualities that each dancer has, to allow yourself, afterwards, to help them potentialize their own artistry throughout every rehearsal?*

Ján was born in Slovakia, where he studied at *Academy of Music and Dramatic Arts* in Bratislava. Once completed his master's degree he worked as a project manager for Ballet of the *Slovak National Theatre*. In 2009 he moved to Sweden where he followed his dance career in *Norrdans* for 3 seasons, and after that in *Dansk Danseteater* in Copenhagen. Lastly, in 2013 Jan joined *Göteborgs Operans Danskompani*, where he worked as a dancer for 5 seasons. In 2018 he took the role of Rehearsal Director as well as planning and project coordinator which is his current profession.

**“Every single dancer has a different bag of qualities with them.”**

JS: There are two different ways that I try to approach the dancers. First one is during the creation process, as a rehearsal director, you are the messenger between the choreographers and the dancers. Sixty percent of the job is just translating what was said into different words, for different brains and bodies. We try to bring them into the same page and as close to what the choreographer is trying to achieve. Sometimes the choreographers' intentions are very clear and easy to understand. However, other times the information is not specific enough, and it is our role to ask if everyone understands the choreographer's intentions and knows how to approach them. Making sure that you use the words or practices that you feel dancers are more familiar with, finding the easiest way to explain them. The other way would be finding the potential and/or weaknesses of the dancers to allow them grow as individuals in this company. This also happens during the entire period that they are here since it is not only connected to a specific creation. This is how you get to know them as well. That's why the rehearsal directors are such an important role in a dance company. We know our dancers for a longer amount of time than the choreographers, who are with us only for several weeks. Usually, this is an advantage because we get to know which dancers may need a little more time to learn steps, who has a more creative mind, who is more practical, who is a questioning and analytical person or who is the fast learner, able to jump in for anything and cover for other dancers fast. Every single dancer has a different bag of qualities with them. Therefore, one of our tasks is to understand what constellation of talents we have in the room and try to make the process more efficient. Sometimes we could have a task that may seem more complicated to achieve, especially with a big cast. I mean, 31 dancers are a lot of people (HAMMER, for example). It's a company of strong individuals, which it's beautiful. That's why we love this company, because of the individuality of each artist. Every single one is standing for themselves, in their own beautiful

45

way. But when you have so many dancers, it's more challenging to bring them all together. That is why I apply these two approaches where I work on bringing the dancer closer to the choreographer and work on helping the dancer improve their own potential as a creative entity of this company. We never know in which constellations the dancers will be in for the next creation. Also, you never know which of the dancers will be having their moment to shine, because not everybody has their moment in every single creation. This is a repertoire company, full of very different pieces, very different choreographers, and of course, very different movement languages. Many dancers have different strengths and potential to fulfil the ideas of very different pieces, you can also see that throughout the years. You can notice how some pieces are not necessarily suitable for some dancers, although that dancer can also be able to shine on a different piece. A choreographer could also be inspired by a dancer. This is all part of the game; you just need to put your heart out there every single time and hope for the best.

*RJS: Throughout every new creation process, what are the most important details that you need to absorb from the choreographer's behalf, to be able to maintain the essence of their artwork by the time creation process has already been finished? Why?*

**“For me it truly works to keep on writing my notes.”**

JS: I usually don't know these most crucial details, until the piece is done. It's a tricky part. In the creations of Ballets there is already a story that exists, and you know what is going to be. However, in our creations it's hard to know beforehand. Although the choreographers have already their ideas or inspirations, you never know what will happen between the two to three months of that new creation and where will we end up. Every day you come to work, and you invest time in certain tasks, that are based on ideas of the choreographers. You never know which one will make it to the piece, therefore it's important to know what the point of each task was, for us to see it's result and how it connects in case this single thing may end up in the piece. And there's a bank of videos of all the things we have done. Sometimes it can be simple phrase (DUST AND DISQUIET), but in some of the creations these tasks can be completely different. Especially when the movement comes from a specific task, from a specific movement language or the manipulation of a certain phrase already constructed. There are so many ways how movement language is created. Nevertheless, the important thing is to know that that information exists somewhere, and you can come back to it if you need it. The moment that you know you need it, it's usually when its starts fading away, because towards the premiere it usually crystalizes, becoming much clearer. Also, by the time we have the piece together, we know the sections, we know the movements. Then we clean it up a

46

little bit, so we can know the exact movements. We also have the choreographers there to remind us of what the actual point is, then they leave, and we go to the performance period having different number of shows for each creation, depending on the situation. Sometimes we have a period, where in the middle of it there's a tour of a completely different piece, and for certain pieces, those moments are important to refresh the minds more than the bodies. Although we know that movement stays in the body by muscle memory. However, what is usually the most crucial point it's to be able to remember the piece's intentions, so it doesn't stay just on the level of the form. The dancers are also reminded of the qualities and intentions that the piece has behind. Those are usually the notes which we had from the time we were creating specific moments, or duets, or qualities. Of course, maybe you talk to different rehearsal directors, and they can tell you different methods of working, but for me it truly works to keep on writing my notes. Most of the time, at least something about everything (one or two sentences) we do. Therefore, in case I need to go back to something, I will find those notes and remember what happened, where we were coming from in the moment of creation.

*RJS: How could you describe the relationship, that needs to exist, between a rehearsal director and a dancer in each rehearsal?*

**“There needs to exist a mutual respect.”**

JS: We are lucky to be occupied in our lives with this kind of creative work, where you are meeting with your friends most of the time (8 hours a day). It's a huge luxury and benefit of this kind of work, where we are most of the time trying to have a good time, but to do have a good time, of course, we first should try to keep it «freshen-up». However, there needs to exist a mutual respect. I don't mean respect in any sort of hierarchical way, just respect of what our role in the room is, be able to understand it and remind ourselves of that. We all have different roles in the room, we are all trying to achieve the same thing. We are all going to the same direction, it's just the way of how we get there that we can get influenced by different sides. With this in mind, and of course, by reminding ourselves of what our final goal is, I think it cannot go wrong. Naturally, with that respect comes the trust.

*RJS: How important do you think the word “trust” is to be able to create a positive and constructive environment between a rehearsal director and the*

**“Trusting that I am being my best professional self.”**

JS: The trust is something that can be reflected in different ways, to you as a person, to my profession, to my abilities, and/or health. Depending on the context that you are looking at. Trusting the intention, the pure ability, of every person by being in the space embracing our art craft and our purpose. Trusting that I do my professional best in every moment, and

47

*dancers? Why?*

therefore, trusting that the other people are doing the same. When you try to give that information to the room, through your work, then you are also spreading the common agreement that you are expecting the same thing from everybody. That goes together with respect, as I said before. Then you just can absolutely respect those beautiful creatures. People every day are giving so much and putting themselves into fragile moments, in order to create something that we are unaware of where or what it would lead to. Although, without knowing what the result will be, we are trying to do our best to make the result exceptional.

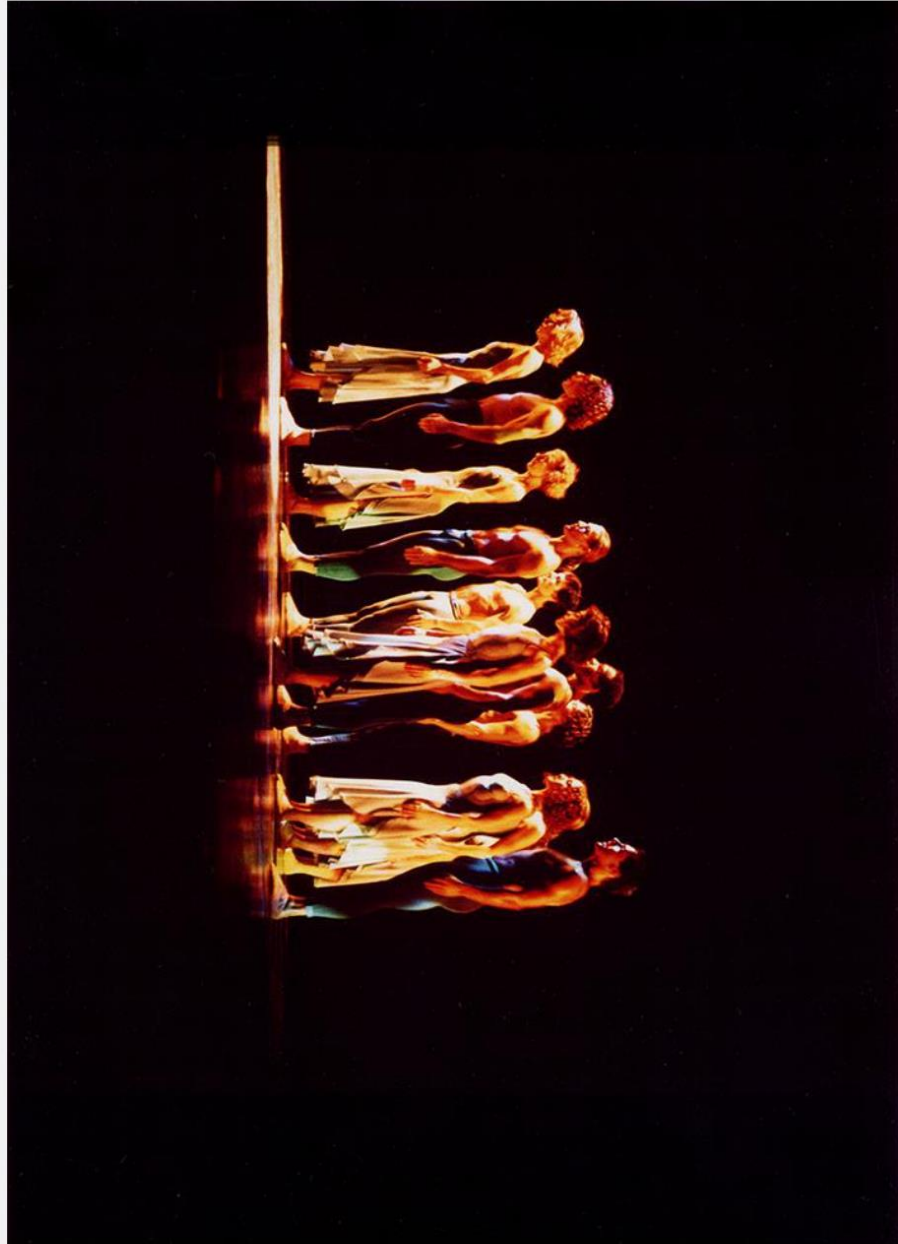


Figura 8. Luís Damas, 2023. "Movimento Perpétuo".  
Dancers: Pascale Mosselmans, Luís Damas, Birte Lundwall, Francisco Rosseau, Wilson Domingues, Ana Caetano,  
Benvido Fonseca, Adriana Queiroz, Rui Pinto.

Consulted October 10, 2023. <https://www.luisdamas.pt/en/creditos>

**Pascale Mosselmans**

(France)

March 16<sup>th</sup> 2023

Göteborg

Pascale was born in Paris and began her academic and professional training at the Conservatoire de la Danse de Grenoble (France), continuing her training at the Académie Princesse Grâce de Monaco. Joined the Nederlands Dans Theater I (1985) under the direction of Jiri Kylian. Danced as a Principal dancer with Ballet Gulbenkian (1990-2003). Throughout her career she has worked with numerous renowned teachers and choreographers such as Paulo Ribeiro, Rui Horta, Olga Roriz, Vasco Wellencamp, Gagik Ismailian, Didi Veldman, Stijn Célis, Ohad Naharin, Nacho Duato, Jiri Kilian, Hans Van Manen, William Forsythe, Itzik Galili among many others. In 2001, Pascale began her experience as a rehearsal director and in 2005, worked as a classical dance teacher and independent ballet master in several European and international professional dance companies, schools, and conservatories; including, Les Grands Ballets Canadiens (Montreal), Companhia Nacional de Bailado Lisbon, CPBC Lisbon, the National Theater of Prague (Czech Republic), Escola de Dança do Conservatório Nacional, Escola Superior de Dança, as well as the National Dance Conservatory of Ljubljana in Slovenia. Pascale became the Pedagogical Manager and Ballet Master of the company "Europa Danse - Jeunes Danseurs Européens" (2006-2011). Currently (since 2013) holds the position of rehearsal director at GöteborgsOperans Danskompani. Holder of the "Diplôme d'État de Professeur de danse Classique" since 2007, she completed a Master's degree in Dance Education from Escola Superior de Dança de Lisboa (2013).

*RJS: How do you identify and study the qualities that each dancer has, to allow yourself, afterwards, to help them potentialize their own artistry throughout every rehearsal?*

**"I like to give the dancers their space"**

PM: First, a casting is established and, the choreographer(s) choose the dancers whom he/she feel are more appropriate for their work. Unless the choreographer misread the selected dancers at the casting, we usually have the dancers who are supposed to be more suitable to work with that particular choreographer and piece, therefore, the choreographer usually select the dancers they identify with. That being said, the way I manage the group, particularly in the beginning is by not interfering too much. I like to let things happen. I first see what is going on, and see how the dancers and the choreographer react with each other. Some dancers react very quickly and immediately identify, go, and follow. They find their own way to the work, which is great. Other dancers can take longer and you have to acknowledge and respect that, because they are often more analitic. Sometimes they need to analyse the depth of the piece before they can even produce anything. Others just throw themselves into it and, little by little, once they start to understand, they refine. I think our job is just to follow and direct their natural way of discovering and managing the new language, ideas and proposition brought by the choreographer. We need to see if they need more time,

50

or to leave them alone, or let them process, or if they need help immediately. Then, the process of reaching to them is much faster, allowing yourself to comment, “if you think this way” or “if you go this other way”. Nonetheless, I like to give the dancers their space. I usually don’t interfere very early in the process. Unless I see something that goes very wrong or someone who does not understand at all, or a dancer who is completely lost. But I normally give the dancers their own time.

*RJS: Throughout every new creation process, which are the most important details that you need to absorb from the choreographer’s behalf, to be able to maintain the essence of their artwork by the time creation process has already been finished? Why?*

**“I think there’s an evolution”**

PM: We need to understand what a choreographer expects, what is he looking for, how he works, how does he process, what is important to him, and what his choreographic language is. I believe that the essence of the idea of the choreographer, at the beginning at least, is more important than the steps. In most creation processes now a days, the input of the dancer is essential to translate the idea brought by the choreographer. Directed improvisation tasks are very often proposed and used as a tool for the creation of the choreographic language that will translate into the idea, and that is beautiful! However, my experience as a dancer, this was something very different. You were required to be less of a thinker and more of an executer. Now, the dancers (referencing the *GöteborgOperans Danskompani* dancers) have a lot to say and a lot to give. It is nice when the choreographer is open to receive those proposals and use them to transfer his own ideas through the dancers choreographic material. But for us Rehearsal Directors, it is important to understand what the choreographer wants, what they he/ she looks for, or what he/she want to achieve with the idea. Meanwhile, I take a lot of notes about the choreographers’ ideas. Sometimes I take note of some specific words or sentences that they use to express their ideas, and I can go back to these notes when I have doubt or need to explain the why of a choreography. Specially if we restage the piece after a couple of years. So I go back to those key words. Of course, each piece grows and evolve. It’s like the work has it’s own life. I think it is a natural and positive process, however we need to be careful to maintain the idea behind it. The work grows every time it’s presented, every time it is performed. It grows with the dancers gaining knowledge, experience, confidence and discoveries. I think that’s the beauty of it.

*RJS: How could you describe the relationship that needs to exist between*

**“The dancers are the ones who understand the work from the inside”**

PM: We have to work with them and they have to work with us.

a rehearsal director and a dancer in each rehearsal?

*RJS: How important do you think the word “trust” is to be able to create a positive and constructive environment between a rehearsal director and the dancers? Why?*

This is one of the things that I truly appreciate here. In this company not only the rehearsal director has a voice, but sometimes the dancers also like to express themselves. They are the ones inside the work, they are the ones who dance it and perform it, they are the ones who feel it with their bodies. The dancers bodies are the vehicles of the dance work. This is something that some people might find very strange, but we allow the dancers to speak out. The dancers are the ones who understand the creation from the inside, physically. We as Rehearsal Directors have a more outside eye. So, it is nice if the dancers can express and share their inner discoveries and their doubts. We can all help each other and that way it's richer. This way of thinking and proceeding is very beautiful, rewarding and keeps the work alive.

**“It’s all about finding a balance.”**

PM: I think that trust is what we try to create as much as possible. We, as rehearsal directors, have to trust the dancers, we are the guardians of everything the choreographers create. They are the ones who make the work grow and bloom. Similarly, the dancers need to trust that we are the outside eye and have a clearer overview of the whole process, since we are also closer to the choreographer as well. Everything we say and express and every note we give comes from an observation and has a reason behind it. Therefore, the dancers have to trust our perspective, suggestions or point of view. Naturally the dancers that have been here the longest, know us more and are more at ease to express themselves. Some new dancers are not used to be allowed to express themselves verbally. I like to work in a friendly atmosphere, we all enjoy a good laugh once in a while, we should all be allowed to express our feelings, ideas and make creative suggestions. I totally appreciate all that the dancers have to express regarding their inner experience with the creation, as it is always very valid, but at the end of the day the Rehearsal Director has the responsibility of the work once the choreographer is gone, and that should be clear to everyone. I enjoy the fact that each choreographer has their own essence, their own particular way they like to proceed, but in this company more than anywhere else I have experienced, the dancers simply need to know the why and not simply the how. They want to understand, however, I think this is generational. Compared to my time as a dancer, we acknowledge that each dancer is a thinking and feeling body that has a voice in the creation process. They are not just machines that produce steps. I think it is great when this is recognized and appreciated. That way, we can make a much

better art. We can create something that its much stronger, with more potential and more content. Of course, we have to deal with 35 dancers, and they are all different, have different nationalities, experiences, feelings, and different ways of approach. Theres has to be commitment because, we cannot always have it our way. In the end it is all about finding the balance and the balance in the ingredients is what makes the best cake!

# CHOREOGRAPHER



Figure 9. Danza & Danza Web, 2020. "Aterballetto". Dancer: Johan Inger and Aterballetto (company).  
Consulted October 10, 2023. <https://www.danzaedanza.com/en/news/danza-e-danza-2020.html>

## Johan Inger

(Sweden)

March 30<sup>th</sup> 2023  
Göteborg

Joined Nederlands Dans Theater 1 in 1990 and was a high-profile dancer of the company until 2002. His debut as a choreographer (1995), also for Nederlands Dans Theater, quickly became promising with immediate recognition: for his ballets *Dream Play* and *Walking Mad* he received the Lucas Hoving Production Award in October 2001. *Walking Mad* was later also awarded the Danza & Danza Award in 2005. Johan left Nederlands Dans Theater to take on the artistic leadership of Cullberg Ballet in Stockholm in 2003 where he created numerous works. Since 2008, Johan works as a freelance choreographer and creates for many companies around the globe such as GöteborgsOperan, Ballet Basel, Swedish National Ballet, Compania Nacional de Danza, Aterballetto, Lyon Opera Ballet, Les Ballets de Monte Carlo and of course Nederlands Dans Theater, holding the position as Associate Choreographer from 2009 to 2016. Between 2016 and 2022, Johan choreographed (i.a.) his own versions of the narrative pieces *Petrushka* and *Sleeping Beauty* (*Aurora's Nap*), and full evenings such as *Carmen*, *Peer Gynt* and *Don Juan*. He was honoured in 2016 with the Benois de la Danse Prize for his *Carmen* (CND- Madrid), the piece *One on One* (NDT2), and with the Danza & Danza award for his piece *Bliss*, as well in 2020 for his *Don Juan* as best Italian productions (Aterballetto).

*RJS: After the new creation starts to take place, which qualities/characteristics do you look for in the dancers, throughout the selection process, to make sure they will intertwine with you and the creation process itself? Why is this important?*

### **"I look at their temperament, at their own energy"**

Jl: It depends on the work itself. Sometimes I'll do, what's considered a more abstract work utilizing different kind of tools. However, if I do narrative, I'll build it based on the characters then I'll workshop it with the dancers for couple of days. Meanwhile, I look at their temperament, at their own energy, as well as evaluate who that person could be, if it's about selecting character roles. Now, in the work that I'm currently building (*Dust and Disquiet*), I'm not looking for specific people, since it's more an abstract work. In a way I'm less prepared because it sort of evolves naturally. I'm more opened to see how the dancers respond to the material I give, so that I can try to take advantage to see who they are as human beings. This way I can sort-of co-work with their own flavors. However, if I do narrative, I know exactly where I'm going to go every second, with the dancers and with the music. However, as I go along with abstract works, I'm also able to find those people as characters that emerge from the work-in-process. *Dust and Disquiet*, for example, is more of a community piece. It starts very anonymous, then it takes shape, after we see individuals and then those individuals in groups. In the end, they are two different processes of selection, depending on what sort of work it is.

*RJS: Based on your experience, what advice can you give to dancers on*

### **"It's OK to be stupid."**

Jl: Remain open and curious. Don't judge an idea too quickly

*how to make themselves become more available, allowing the choreographers potentialize their maximum artistry throughout all the creation process?*

*RJS: How could you describe the relationship between the choreographers and the dancer, that should always exist in your way of working, throughout the development of the creation process?*

*RJS: Which methods/formulas of communication are you accustomed to use with the dancers to guide them arrive as close to your own creative process and your movement style/vocabulary?*

nor be too suspicious about it. This also needs Trust. I need the dancers to be able to trust me and I need to be able to trust them. You must create an environment where everyone feels safe. I think it's OK to be stupid, it's OK to be wrong, or to come up with something bad. There's really a give and take and a feeling of safety. Therefore, I try to be as stupid as I can in the studio for that the dancers can feel safe.

**“They are intelligent and with enough experience to realize and decodify what I’m looking for as a choreographer.”**

Jl: It all depends on the company I work with. For example, since this is a very good company, I just had to create this little bank of ideas in the beginning, so that the work could have some DNA of me in it. Then, we use things from that bank so that I can recognize myself in the work and see that it also has a foundation. However, I can also send three dancers away and say: “I want you to do a trio up here by the stones”. Therefore, I already know that we share many similar references, and I also think, beforehand, that they are intelligent and with enough experience to realize and decodify what I’m looking for as a choreographer. Then, it's all based on those common references that we share together. That's why I was able to make, with the company, quite a complex work in a short period of time. I can give away tasks and trust them to help me create that complexity. However, with more classical companies, the dancers want to know what is going to be given, what are the steps they need to do that day. In that case, the creation transforms very differently because if I ask them to improvise or if I ask them to create something, it becomes more difficult since we don't necessarily share those common references. Here the difference isn't if the work is more a narrative one or an abstract one, it's the environment that the companies you work with give.

**“You have to feel the room.”**

Jl: First, I build a rough sketch and then, I allow it to become messy. Once I have a sketch, I know how to approach the work. After, I begin to organize that messiness and every time, I try to give to it a clearer direction to the dancers, and to the piece itself. This is also interesting because in a dancer's world they don't usually dare to ask: “where are we going?” And sometimes I don't even know where it's going. I need to also have the freedom to not know for certain. But these are always the dancers' rising questions. Meanwhile, they also help me to define the piece itself and their own interpretation in it.

However, and above everything, you have to feel the room. This is truly important. You have to feel when it's the time to push, when it's the time to let it go, or when it's the time to finish earlier. That's why I try to make the habit of talking daily to each of the dancers about little things. Specially if it's a big group because then the relationship it's not very intimate. Nevertheless, I try to make it intimate just with a simple "hello" or "how is your week going?". In the end, being more human. And if I want to define anything about myself is that I don't want to be a human... "I want to be Human" with all the things that entails like not knowing, or making mistakes, or being thoughtless.

# AUDIENCE

**Katarina Karlsson**

(Sweden)

March 31<sup>st</sup> 2023  
Göteborg

Audience member at the evening premiere performance of TOUCHED by the Göteborg Operans Danskompani. This evening performance was organized in two sections. First, Dusk and Disquiet and second, To Kingdom Come. Katarina holds a PhD in Music and is a singer as well as a music journalist.

*RJS: Which moment of each piece captivated you most and how did those moments made you feel?*

**"Agony... Love..."**

KK: The first piece made me feel quite sad, contrary to, the second piece that had this warmer feeling. The beginning of the first piece there was a loveliness in the people rolling around like a *möbius*. The thing is that it's always about what you bring into the evening as a person. I had just previously been thinking and talking about my dear best friend who died in November, and that was still what I had in my head when I saw the beginning of the first piece. So, to me, it was a lot of death agony at start. Later, I understood that it was a *möbius*, but when it started, I didn't really see that. I saw all the death struggles. On the other hand, what rooted me the most from the second piece was the duet, between a man and a woman, with kind of a love theme (Viola Grappiolo and Auguste Palayer), which was very moving to me. She tried to reach to him yet being constantly rejected by him. That was really moving.

*RJS: If you can say in only one word what the pieces where about, which would them be? Why?*

**"Mankind... Gravitation..."**

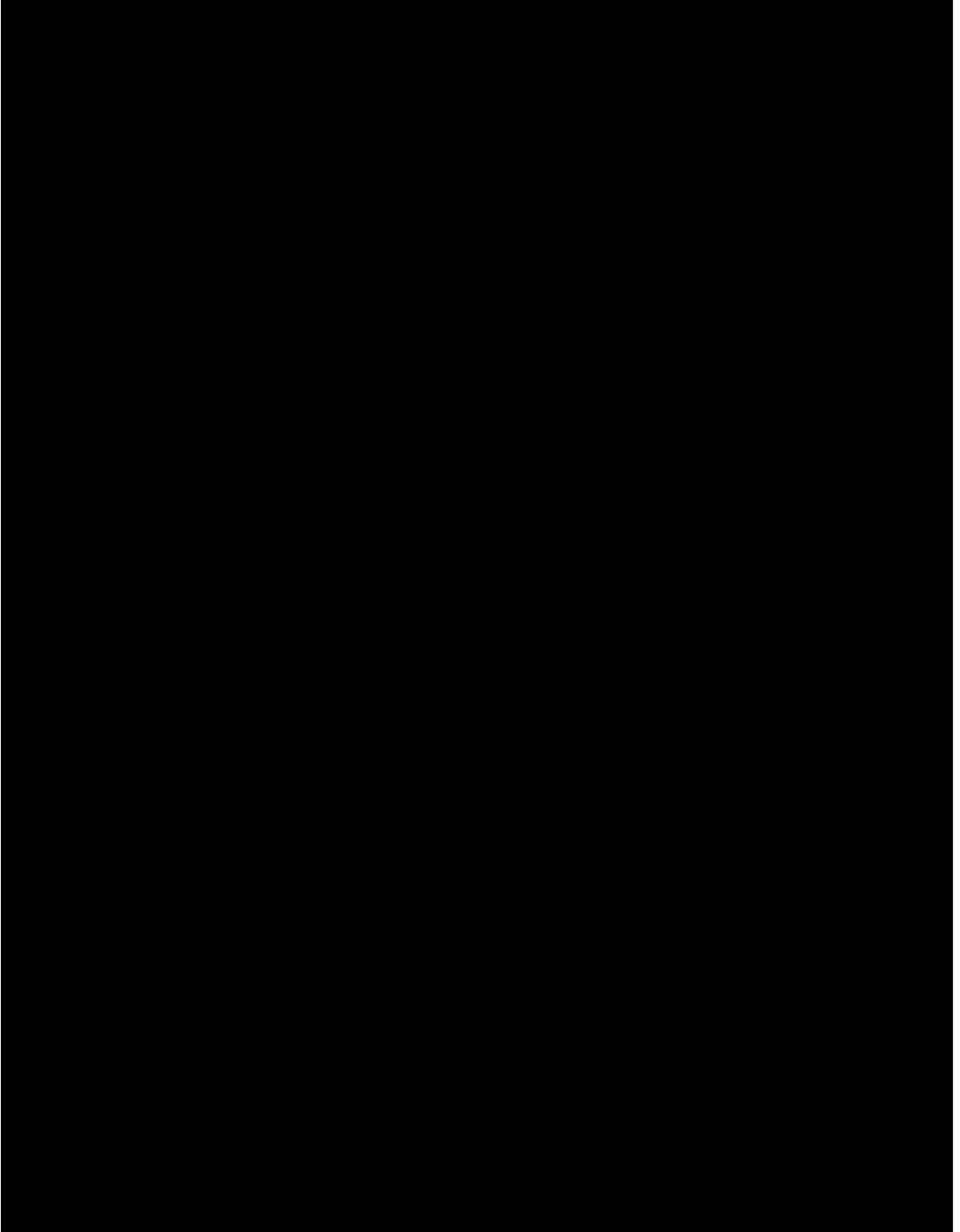
KK: The first piece was about mankind, illusion, and history. Because I think it started from the sea, by those elevations of the silk, where they were trying to reach one another and following by not being nice to one another. Afterwards, in the middle, they were trying to have some and then, going back to a dop in the end. However, in the second piece, if I can only say one word, the one that comes to mind its gravitation, because of where the roundness took place most of the time. Also, because it was about lots of fallings and the friction between the sand and the movements of the dancers. Also, with that big hat coming down like a hamburger, accentuated that gravitation, the limited space people haves and falling inside spaces.

*RJS: Do you have a general reflection of the evening that you would like to express?*

**"It's not the duty of art to show something pleasant but, as an audience, you react."**

KK: I felt that the first piece was a bit long. When I thought it was ending, they continued to add more things. It could have been also accentuated by the music, which its wasn't too

coherent. It started with like a more lyrical rhythm, then this sort of popular beat music appears... There was a part that I really liked when the music was more rhythmical and people started to move more rhythmical, as well. And it was really fun. However, I'd a feeling that the music wasn't put together as thoughtfully with as much knowledge as the second piece. On the other hand, the second piece the dramaturgy was so well put together. The beginning, the middle, and the end was so coherent. And it didn't feel long at all nor felt like putting things one with another without intention. I'm obviously exaggerating now because the first piece was also marvelous. But I definitely had more of a warmer feeling about the second one, probably because they had more orange lights that reflected in the sand. But it was not only that. It was the way the dancers moved together. On the contrary, there were some unpleasant things that happened in the first piece. For example, when the dancers weren't being nice to one another, it was almost abusive when they were two by two rolling around. At star it felt like they were lonely, and they needed to be with their pack. Then finally, when they are able to reach one another, they start abusing one another. Maybe this thought can be a bit childish but, that's also how the mind works. We need one another because we aren't exactly the highest end, evolutionary speaking, although we think so, but we are the highest when we are a group. A chimpanzee, a lion, or a bear can kill you any day. Many animals have more violent potential than a human being by himself, so, it's only when we are a group that we are stronger. I supposed that's why we are a group. Also, in the second piece, I noticed that the text used seemed like it was a lot of reading. I had no idea whether that was important or not because if it was supposed to be important for the piece, they should've had a text machine (close captions written in the screen on top). I wasn't able to discern many of the words that were spoken (remembers: Arika Yamada standing while other dancers where dancing). Therefore, I didn't listen to it as closely. Nonetheless, it was all kind of sad, maybe because of that longing for love, which it's universal. I don't mean that it was a warmer feeling because it was a happy performance because the second piece did have deep moments of sorrow as well. Sometimes transporting me to the Vietnam War. Moments like those that were transmitted through TV and you saw those dead bodies on top of each other. Although, it's not the duty of art to show something pleasant but as an audience you react.



## APÊNDICE B

### Vídeo