



Depois de produzir documentários de êxito mundial e dirigir peças, Gelmini passou a investir num veio estético chamado cinedança, uma interseção de suas investigações artísticas



O assunto é o tema do doutorado que desenvolve na sequência dos estudos que o diplomaram como Mestre em Dança pela Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis



Divulgação

Variações de um Tema de Resistência (2022)



Divulgação

Falta (2021)



Divulgação

Prelúdio (2017)

cançou essa simbiose entre a luz e os corpos que dançam?

Trago sempre comigo a referência de Maya Deren, cineasta nascida em Kyiv e radicada em Nova York. Em “A Study in Choreography for Camera”, de 1945, o movimento do bailarino Talley Beatty cria a continuidade entre espaços completamente distintos. Seu gesto atravessa a floresta, uma sala e um museu: o espaço é descontínuo geograficamente, mas contínuo coreograficamente. Deren criava, pela montagem, um corpo e um espaço-tempo que só poderiam existir no cinema. É nessa zona híbrida, em que já não sabemos exatamente onde termina o corpo e começa o dispositivo cinematográfico, que procuro desenvolver meu trabalho.

De que forma o cinema te fez um coreógrafo?

Gosto de pensar também de que forma o movimento me fez cineasta, invertendo a pergunta, sabe? Quando coreógrafo um espetáculo, sinto que estou editando: a atenção, as durações, os ritmos e as transições. E, quando monto uma cinedança, sinto que estou coreografando o tempo. Para mim essas artes são indissociáveis. O fundamento é o corpo: a câmera e o corte em movimento. Antes mesmo de existir uma narrativa clássica ou uma história, um gesto já pode produzir dramaturgia e emoção. A biomecânica de Vsevolod Meyerhold ajuda a compreender isso. Influenciado por uma concepção corporal da emoção, ele trabalhou com a ideia de que o sentimento não precisa

anteceder o gesto. Cito a conhecida imagem de William James: “vejo um urso, corro e então sinto medo”. Isso me fascina, porque significa que o corpo não está apenas ilustrando algo que já aconteceu dentro de nós e que muitas vezes, ele sabe antes. Meu trabalho nasce muito dessa tentativa de escutar o que o corpo já sabe, mas que a razão ainda não conseguiu explicar.

Seu workshop vai além de métodos num debate das travas narcísicas que confinam o movimento. O que ler para libertar o corpo? O que ver para libertar o corpo? O que dançar para libertar o corpo?

Cada vez mais desconfio da concepção de liberdade quando

ela é confundida com uma espécie de soberania absoluta: a fantasia de não depender de ninguém, de controlar inteiramente a imagem que projetamos. Talvez uma das travas narcísicas seja justamente essa necessidade de permanecer fiel a uma imagem fixa de si mesmo. Gosto de pensar a liberdade como capacidade de deslocamento e de transformação pelo encontro, como uma experiência nômade. Penso nos andorinhões-pretos, pássaros que migram entre a África e a Europa e passam quase toda a vida em voo, quase sem pousar. Eles me fazem pensar numa existência cuja permanência está justamente no movimento. Nós também herdamos hábitos corporais, sociais e culturais que acabamos confundindo com nossa identidade. O deslocamento permite enxergá-

-los. É preciso coragem para sair do contexto que nos definiu e procurar aquilo que, em determinado momento, se tornou fundamental para nós. Nesse sentido, não me sinto capaz de formular uma prescrição. Eu diria apenas: leia aquilo que desorganiza suas certezas, veja aquilo que altera sua maneira de olhar e dance aquilo que seu corpo ainda não domina. Isso pode acontecer dançando uma congada, lendo Camus ou observando os andorinhões. Para além da obra em si, talvez a liberdade esteja na qualidade do encontro que estabelecemos com ela.

Que processos artísticos você desenvolve este ano na ponte Brasil x França??

Estou com dois projetos muito vivos neste momento. Um deles é “Ilha”, aqui França Île Rouge. É um espetáculo sensorial, pensado para poucas pessoas. Não é exatamente uma obra para ser observada de longe: quero que o público entre numa situação e perceba no próprio corpo algumas tensões da relação entre colonizado e colonizador. O trabalho da educadora e ativista antirracista Jane Elliott é uma influência importante nesse processo. O outro é “AntiÓpera”, uma cinedança que me acompanha desde uma residência no Le Centquatre-Paris, em 2021. É um filme sobre a decadência do patriarcado como estrutura de poder. Ao mesmo tempo, fui convidado a lecionar na Universidade de Artois, onde criei dois cursos ligados à cinedança e à criação contemporânea. Isso tudo conversa diretamente com meu doutorado, ligado a um manual de cinedança que estou escrevendo e com a ideia de criar um laboratório experimental em Saint-Denis.

Que cineastas hoje propõem debates sobre a condição humana úteis para o alcance da transcendência que seu trabalho busca?

A transcendência me interessa quando nasce da imanência, pois me interessa pelas investigações internas que revelam a beleza particular de cada indivíduo. Eu me interessar pela maneira como uma transformação íntima pode afetar o mundo ao redor. Por isso, sempre fui tocado por um cinema que observa revoluções interiores ou situações aparentemente não monumentais. Filmes como “Aftersun”, de Charlotte Wells, e “Dias Perfeitos”, de Wim Wenders, assim como o cinema de Karim Aïnouz e de Marcelo Gomes, afetam-me profundamente. Às vezes, uma ausência, um olhar ou uma mudança quase imperceptível de percepção pode ter a dimensão de um épico. Para mim, o monumental no cinema não está necessariamente no tamanho do acontecimento, mas na intensidade da atenção que lançamos sobre ele.