

Dança x

BORIS CHARMATZ / TERRAIN

10000 GESTOS

21–22 FEV 2020

SEX 21:00

SÁB 19:00

Grande Auditório

Duração 60 min

M/6

A BELEZA DO GESTO

Há algo de “programático” no título *10000 Gestos*, bem como uma insinuação de “maximalismo” que assombra o seu trabalho há já algum tempo. Quais são as fases deste processo, desde a ideia de produzir uma “abundância de gestos” a dar-lhe forma como espetáculo?

Lembro-me de que quando vi a versão de *Levéé des conflits* no MoMA, senti uma espécie de choque. Era uma versão “contínua”, composta pelos solos, depois a coreografia inteira, interpretada duas vezes – durou, ao todo, quatro ou cinco horas. Na altura, eu estava a contemplar a ideia de uma coreografia para 100 bailarinos (...). O que me incentivou ao início foi uma reação que ouvi com frequência relativamente a *Levéé des conflits*, mais precisamente que é uma obra repetitiva. Para mim, *Levéé des conflits* tem pouco a ver com repetição, no sentido em que cada gesto está constantemente a ser transformado. O meu objetivo era antes a *imobilidade*. Como se pode pôr em movimento um grupo de bailarinos para que os seus gestos criem, paradoxalmente, uma impressão de imobilidade, em vez de uma evolução dramática ao longo do tempo? Como se pode inventar um objeto estático sem que os bailarinos parem de se mexer, de dançar, de suar? Foi esta reação a *Levéé des conflits* que deu azo à ideia de nunca repetir um único gesto. É esse o cerne de *10000 Gestos*: uma coreografia sem repetições. Claro que, logo desde o início, era uma ideia impossível do ponto de vista coreográfico, simplesmente porque envolveria demasiados gestos. E mais, como definir um “gesto”? Onde começa um gesto? Onde acaba? Como podemos verificar que nenhum gesto é igual a – ou derivado de – outro gesto? Tal como *Levéé des conflits*, *10000 Gestos* nasce de uma mera ideia, que dá origem a mais questões e a uma investigação coreográfica. (...)

Este projeto é efetivamente muito coreográfico no sentido em que, desde o início, suscita a questão dos “limites do gesto”. O que lhe permite definir um gesto coreográfico

– não em termos absolutos, mas no âmbito desta peça específica?

Penso que vamos confrontar e reformular essa questão ao longo dos ensaios. Nesse momento, vamos precisar de determinar que gestos escolher, quais eliminar, como compor, a que velocidade. Quanto tempo um gesto precisa para poder ser. Em *10000 Gestos*, a questão fundamental será descobrir como passar de um gesto para o outro. Quanto mais gestos houver, mais precisos deverão ser, mais claramente separados uns dos outros, mais claros os seus contornos, os seus limites. Quando há apenas três gestos, repetem-se muito depressa. Mas quando há 10000? Já não conseguimos vê-los ou lê-los. De repente, a maior parte da tarefa – além de produzir os gestos – torna-se delimitá-los, isolá-los, decifrar como os contrapor – simplesmente para os tornar visíveis! Caso contrário, seria apenas indistinção, uma massa de movimentos...

De onde vem o número 10000? É um pouco como o 1001 em *1001 Noites*, uma imagem do infindo, um número que tende para o infinito?

Para mim, trata-se de um número real obtido através de cálculos. Haverá 25 bailarinos. Se decidirmos que haverá 10000 gestos, isso significa que cada bailarino fará 400 gestos. Na verdade, penso que 400 gestos é o mínimo. Fazendo cerca de um gesto por segundo, o espetáculo teria apenas 400 segundos de duração, dado que dançamos todos juntos. Um gesto por segundo parece muito rápido – talvez rápido de mais para que cada gesto seja registado. E é possível que nem todos os gestos se registem sistematicamente à mesma velocidade, que alguns sejam mais rápidos e outros mais lentos. No geral, porém, gostaria que os gestos fossem executados com bastante rapidez. Visualizo chuva, uma torrente ininterrupta de gestos. (...)

Pretende adotar certos gestos de coreógrafos existentes, gestos reconhecíveis pertencentes à história da dança – como uma espécie de compilação?

Não, a ideia é mesmo *criar* esses 10000 gestos. Não estou de maneira nenhuma em modo referencial. A menos que se considere que cada gesto coreográfico já é uma citação. Os gestos vêm sempre de outro lado. A abordagem aqui é mais semelhante à de *danse de nuit*,

uma obra em que trabalhámos no ato de dizer o que nos vem à mente e de nos movermos de qualquer maneira. (...) No entanto, embora o vocabulário aí fosse mais ou menos o mesmo para todos os artistas, em *10000 Gestos* é absolutamente único.

A criação de *10000 Gestos* suscita a questão do método de composição. Como se inventam tantos gestos? Vai definir algum critério para os distinguir? Vai construir uma espécie de “base de dados”?

Desde que tive esta ideia, tenho-me perguntado como criar estes gestos... E depois: como verificar que não há sobreposição? A primeira coisa que me vem à cabeça é começar com uma série de parâmetros e conceber um programa de computador para os produzir muito rapidamente. Por exemplo, parâmetros como amplitude, energia, complexidade, virtuosidade... (...) Os resultados obtidos a partir de uma base de dados gestual gerada por computador seriam muito menos interessantes. Mas adoro esta ideia muito moderna de “dados”, de acessibilidade, de um oceano de informação a ser processado de forma artesanal, no palco, num estúdio de dança, com o nosso corpo e a nossa memória. (...) Muitos gestos virão dos próprios bailarinos, que criarão os gestos que eles próprios irão interpretar. (...)

Como disse, esta é uma peça programática que se presta a projeções imaginárias: é quase uma “cosa mentale”, uma coisa da mente. Como se passa de um exercício conceptual, de um jogo mental, para um verdadeiro espetáculo de dança?

Parece-me que as duas chaves para alcançar este projeto não são apenas as ideias, mas a rapidez, por um lado, e o dom, por outro: o despender de energia e o dom. Sinto uma pontada de melancolia nisso. Cada gesto teria a si associada uma carga pesada porque seria executado *apenas uma vez*. Isto aumenta a natureza efémera da dança, o facto de que acontece, e logo depois, *desaparece*. Pode dizer-se que se trata de um projeto “positivo”, pois envolve, acima de tudo, uma enorme quantidade de produção. Mas o contrário, o lado negativo dessa produção, é o custo, a perda, o facto de que cada gesto ocorre para jamais regressar. De certo modo, é um monumento ao desaparecimento. A pergunta que guia 10000 gestos é: “que gesto gostarias de oferecer?” No entanto, não entendo de todo a ideia da “oferta” num sentido... dramático... inspirado... sacralizado.

Dar presentes é uma operação social elementar. O processo de produção/ doação/ desaparecimento define, aproximadamente, a estrutura que acredito poder transformar esse desempenho em algo mais do que apenas uma ideia. Fundamentalmente, é também uma maneira de agir, de transformar essa conceção bastante comum da dança como uma arte efémera – quer a entendamos num sentido positivo ou negativo.

A criação desta peça vai ser uma formidável “fabricação de gestos”, com uma... impressão quase ... industrial.

Exatamente. Mas, numa fábrica, o processo de “linha de montagem” consiste em fabricar o *mesmo* carro 10000 vezes. Voltamos à distinção entre produção em massa e singularidade absoluta, geração automática e fabricação artesanal. (...) Aqui, os papéis são muito individualizados. Por isso, gostaria que cada bailarino que venha substituir outro invente os seus próprios gestos, a sua própria notação coreográfica, que depois seria enxertada nas dos outros.

Para seguir esta linha de pensamento, evocámos o repertório de bailarinos individuais, mas como funcionarão as relações entre eles? Poderão tocar-se, ou cada “gesto” é isolado, apenas contíguo aos outros?

(...) Entre os gestos possíveis, alguns envolverão outro corpo. Isto é, até certo ponto, o que fiz durante o *workshop*: pedi aos participantes para incluir uma parte de gestos de contacto na sua parte individual para ver que tipo de interação – e que eventos fortuitos – seriam possíveis. (...) Inicialmente, temi que o princípio de *10000 Gestos* pudesse levar a um projeto um tanto solitário (...). Mas depois percebi que muitos gestos poderiam envolver contacto com outro bailarino; no entanto, apenas e só se os dois bailarinos não executassem o mesmo gesto em simultâneo – o que de facto exclui qualquer gesto simétrico, como apertar a mão. Os gestos assimétricos, pelo contrário, podem ser propícios ao enxerto, ao entrelaçamento: dentro de uma estrutura aninhada, cada bailarino segue o rumo e o desenvolvimento da sua própria ação. (...)

Entrevista a Boris Charmatz por Gilles Amalvi (escritor), setembro de 2016



BORIS CHARMATZ

Bailarino, coreógrafo e diretor da companhia terrain. Desde 2009, é diretor do Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne (França). Autor de uma série de obras de referência como *Aatt enenationon* (1996) e *10000 gestes* (2017). Convidado para o MoMA em 2013, Charmatz encenou o *Musée de la danse: Three Collective Gestures*, um programa de três partes realizado no museu ao longo de três semanas. Após um convite em 2012, foi mais uma vez programado pela Tate Modern em Londres, em 2015, onde apresentou *If Tate Modern was Musée de la danse?*. Charmatz é ainda autor de vários livros, incluindo *Entretenir: à propos d'une danse contemporaine* (2003), em coautoria com Isabelle Launay; *Je suis une école* (2009); e *Emails 2009–2010* (2013), em coautoria com Jérôme Bel.

COREOGRAFIA

Boris Charmatz

INTERPRETAÇÃO

Djino Alolo Sabin, Or Avishay, Régis Badel, Jessica Batut, Nadia Beugré, Alina Bilokon, Nuno Bizarro, Mathieu Burner, Ashley Chen, Konan Dayot, Olga Dukhovnaya, Sidonie Duret, Bryana Fritz, Julien Gallée-Ferré, Kerem Gelebek, Alexis Hedouin, Rémy Héritier, Tatiana Julien, Samuel Lefeuvre, Noé Pellencin, Solène Wachter, Frank Willens

ASSISTENTE DE COREOGRAFIA

Magali Caillet-Gajan

LUZES

Yves Godin

TÉCNICO DE LUZ

Samuel Dosière

FIGURINOS

Jean-Paul Lespagnard

TREINO DE VOZ

Dalila Khatir

DIRETOR DE CENA

Fabrice Le Fur

TÉCNICO DE SOM

Olivier Renouf

VESTUÁRIO

Mickaël Lecoq

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO (2017)

Sandra Neuveut, Martina Hochmuth,

Amélie-Anne Chapelain

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO (2020)

Martina Hochmuth, Hélène Joly

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Florentine Busson, Elodie Vitrano

MATERIAL SONORO

Requiem in D minor K.626 de

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–

1791), interpretado pela Filarmónica

de Viena, conduzida por Herbert von Karajan e gravado no Wiener Musikverein em 1986 (1987 Polydor International GmbH, Hamburgo)

PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO

terrain

UMA PRODUÇÃO

Musée de la danse (2017)

COPRODUÇÃO

Volksbühne Berlin, Manchester International Festival (MIF), Théâtre National de Bretagne–Rennes, Festival d'Automne à Paris, Chaillot – Théâtre national de la Danse (Paris), Wiener Festwochen, Sadler's Wells London, Taipei Performing Arts Center

AGRADECIMENTOS

Julie Cunningham, Mani Mungai, Jolie Ngemi, Marlène Saldana, Le Triangle – cité de la danse, Charleroi Danses – Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles, P.A.R.T.S., Archívio Alighiero Boetti e Fondazione Alighiero e Boetti; Chiara Oliveri Bertola / Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea

10000 Gestos estreou em setembro de 2017 no Volksbühne, Tempelhof, em Berlim (Alemanha).

APOIO

vivre
les
cultures

INSTITUT
FRANÇAIS

INSTITUT
FRANÇAIS

OS GESTOS COMO FIM DA ARTE?

Os gestos triviais são critérios de referência para o espectador, levando-o amiúde a reclamar: “como pode isso ser arte se até eu era capaz de fazer aquilo!”. Esse diagnóstico simples sugere uma verdade profunda segundo a qual a arte contemporânea já não é arte e abre-se ao mundo da vida corrente (...). A pureza já não funciona como critério de avaliação, antes é o lado impróprio da arte que sinaliza a sua força. A ambiguidade da arte contemporânea é ter destituído os valores clássicos, não para abraçar cegamente os cânones do trivial, mas para dar *ideia* que o faz, cumprindo assim a operação clássica da arte: fazer de conta.

Fingimento e artifício andam a par e passo. Aquilo que a arte revela é o carácter artificial da vida, fazendo-o sob um véu da autenticidade. A hipótese que as práticas contemporâneas defendem tanto é herdeira da necessidade de trivialidade como da liberdade da arte e propõe a sua coexistência: um gesto trivial é estético quando é simultaneamente meio e fim. Trata-se, portanto, de libertar o gesto da sua função instrumental (...) para, ao mesmo tempo, lhe aditar a emancipação característica do regime estético.

No caso dos gestos triviais, a função é indissociável da forma. É precisamente com essa dualidade que as práticas artísticas contemporâneas jogam. (...) A arte contemporânea parece, na realidade, definir uma tendência, uma espécie de disposição intrínseca à sua própria superação, herdada da ideia de vanguarda, que o termo “arte contemporânea” veio substituir. Assumindo o seu lugar na época moderna, a arte contemporânea procura superar alguns dos seus critérios: a despersonalização do artista, o envolvimento do espectador, a deformação dos objetos, o desprendimento do regime representacional das imagens, etc. (...)

Mais concretamente (...), a arte contemporânea refere-se, por um lado, a um conjunto de objetos e práticas que já não se assemelham a arte. Por outro, aparece

igualmente como um conjunto de significados somente acessíveis a especialistas e teóricos, os únicos que parecem capacitados para perceber o seu sentido artístico. A arte “pós-moderna” abre-se à vida tornando-se, ao mesmo tempo, mais hermética. Através destes dois aspetos, a priori opostos (democratização e elitismo da arte), podemos captar toda a ambiguidade subjacente a esta terminologia: se é necessário um certo saber teórico bem como um certo distanciamento histórico para compreender as trajetórias da arte recente, não é para poder definir o que a arte é, mas sim aquilo que já não é, isto é, um saber e uma técnica de produção e de criação absolutamente diferente das atividades corriqueiras da vida.

Essa dimensão indistinguível poderia estar na origem – trata-se de uma hipótese – da *interdisciplinaridade* que caracteriza a assim nomeada arte contemporânea. Doravante, já não é preciso ser pintor, artista plástico, dançarino ou escultor para ser reconhecido como artista. É certo que a maioria dos praticantes continua com frequência a ter uma formação artística, mas as técnicas passaram a ser *híbridas*, e a interdisciplinaridade parece inclusive funcionar como uma nova disciplina. (...)

Essa desregulação é particularmente notória no que diz respeito à arte indisciplinada da *performance*, que Arthur Danto associa à “arte da perturbação”. Ao escolher esse termo, o filósofo americano refere-se a práticas artísticas que se «desenvolveram quais bairros da lata na periferia daquilo que habitualmente se consideram os limites da arte». Para Danto, a “performance” ocupa um lugar privilegiado no interior desse tipo de práticas «pois dá muita importância à pintura e ao teatro». O desejo que está na base dessas práticas apontadas a superar os limites da arte – sinal de um procedimento artístico, pelo menos desde o movimento vanguardista – é entendido aqui simplesmente como forma de conotação à «desordem». Ora, considerar os intercâmbios e as relações entre a arte e a vida em termos de *perturbação* não significa apenas considerar a arte como um campo superior que seria abalado e desarrumado por entidades inferiores, mas também submeter a arte ao regime da interpretação e da imagem. (...) Por um lado, teria um valor negativo (segundo Danto «as artes abrangidas por essa denominação comportam uma certa ameaça, talvez prometam um certo perigo»), por outro, «aludiria à sua rima natural» com o termo *masturbação*:

(...) uma vez que a *masturbação* é uma atividade assente numa fronteira semelhante, no sentido em que certas imagens e imaginações são aí seguidas de

efeitos externos – simples imagens com carga erótica culminam em orgasmos reais e conduzem a uma redução da tensão efetiva. (...)

Repara-se aqui o que escapa a Danto: aquilo a que ele chama as «artes da perturbação», não são práticas puramente figuradas ou imaginárias, ao invés atividades propriamente gestuais, atividades onde o corpo se envolve com a sua organicidade e a sua potência física. (...)

Submeter as artes da perturbação (ou da *performance*) ao regime da imagem significa vê-las apenas pelo prisma do sistema das Belas Artes, restabelecendo, portanto, a tal distância interpretativa que essas práticas pretendem superar. É verdade que, de um ponto de vista *epistemológico*, numerosas práticas “artísticas” já nem se assemelham a arte. Mas isso só é verdade (...) se considerarmos essa abertura de forma negativa, ou seja, como um atentado à ordem estabelecida. Também podemos dizer que a arte se parece mais com a vida e, reciprocamente, a vida parece-se mais com a arte. Então esqueçamos que a arte já não é e olhemos para aquilo que passou a ser.

Barbara Formis, excerto da obra *Esthétique de la vie ordinaire*, Presses Universitaires de France, coleção Lignes d’art, 2010

BARBARA FORMIS

Mestre de conferências em Estética e Filosofia de Arte na Escola das Artes da Universidade Paris 1, Panthéon-Sorbonne. Membro do Instituto ACTE, as suas investigações dedicam-se à filosofia do corpo, à estética contemporânea e à filosofia pragmatista, dando particular atenção às artes performativas (*performance*, dança, *happenings*) e ao seu papel no seio dos fenómenos sociais e das práticas da vida quotidiana. É diretora da coleção *Esthétique*, da Editora Publications de la Sorbonne, e codiretora, com Mélanie Perrier, do Laboratório do Gesto. Foi responsável pela equipa de investigação ESPAS (Esthétiques de la Performance et Arts de la Scène, Instituto ACTE), e publicou, entre outros: *Esthétique de la vie ordinaire* (Presses Universitaires de France, 2010); *Gestes à l’œuvre* (Incidence, 2008, reedição 2015) e *Penser en corps* (Harmattan, 2009).

© Ursula Kaufmann



© Gesten Volks



© Ursula Kaufmann



BARBARA FORMIS E BORIS CHARMATZ

GESTOS PENSANTES

21 FEV 2020

SEX 18:30

Pequeno Auditório

Duração 90 min

Em inglês

Culturgest