

**Julieta Calazans • Jacyan Castilho**

**Simone Gomes**

**(Coordenação)**

# **DANÇA E EDUCAÇÃO EM MOVIMENTO**

 **CORTEZ  
EDITORA**

# *Past Forward* — arquiteturas e armadilhas de Anne Teresa de Keersmaecker

*Helena Katz\**

A cada vez que se conta uma história, se monta uma história. O acontecido não permanece congelado, intacto, à espera de que alguém venha retirá-lo do silêncio do passado. Qualquer coisa posta no mundo inicia um percurso próprio, passando imediatamente a se relacionar com o que lhe circunda e lá produzindo a sua própria continuidade. Nesse tipo de contato com o ambiente, as ações se modificam para frente e para trás — daí interferirem no que já foi e no que ainda virá. Por isso, não existem fatos puros, apenas fatos contaminados pelo fluxo no qual se inserem e passam a agir. Contar histórias, então, significa recriá-las. O que se escolhe, o modo de reunir e de ordenar os dados, a maneira com que os fatos são relatados — quando se amalha tudo isso fica mais fácil entender as razões que fazem de toda história, na verdade, apenas um entre outros relatos possíveis. Uma história é a aventura de uma montagem. Ou uma arquitetura composta pelas suas próprias armadilhas.

---

\* Doutora em Comunicação e Semiótica. Coordenadora do Centro de Estudos do Corpo da PUC-SP. Coordenadora do Mestrado do Programa em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

Se fosse necessário identificar com uma única expressão o que liga a produção dos primeiros 20 anos de Anne Teresa de Keersmaeker, a língua inglesa deveria ser a eleita, pois oferece a melhor síntese: *Past forward*. Um permanente movimento de fazer do passado o seu próprio devir tem sido o grande arco que liga esta produção coreográfica. Já na sua escolha em construir uma língua contemporânea em dança ressoa uma harmonia entre passado e tradição, que se verifica também nas suas afeições musicais e no tratamento tão completamente feminino de suas obras. De cada peça ela retira um extrato para dar nascimento a uma outra, que também terá algo retirado de si para se desenvolver em outro momento, que irá conter o que poderá fazer nascer outra obra, que, por sua vez... *Past forward* em todas as direções.

Trata-se de um processo que expõe que a flecha do tempo resulta de inseminações. O que veio antes se projeta, fazendo do passado um constante anunciador do seu próprio futuro que, então se torna o passaporte para a compreensão do passado. Dada a natureza dessa ligação explícita, voluntária, escolhida, esse passado só ganha completude depois que o futuro o ilumina. Rede ou teia que resulta de um processo tão natural quanto o de a Natureza se constituir, a obra de Anne Teresa de Keersmaeker deixa claro o propósito de existir como forma de aperfeiçoamento de um *métier*. As coreografias nascem de uma mesma necessidade: a de conquistar a sua competência máxima em um processo de construção artesanal que, até hoje, não se encerrou nas suas estréias. Num determinado momento, a habilidade perseguida pode ser a de dominar melhor as relações entre palavra e movimento; em outro, uma necessidade de inventar um novo vocabulário. Cada nova produção passa a limpo algo que ainda não havia chegado à sua melhor forma em peças anteriores. *Past forward*.

Seu objetivo sempre foi maior do que apenas fazer coreografias. O aperfeiçoamento de outras competências fez parte todo o tempo de uma proposta mais geral, que pôde ser enunciada publicamente quando Bernard Foccroulle, em 1992, convidou Rosas para ser a companhia residente no Théâtre La Monnaie, o teatro municipal de Bruxelas. A companhia mudava não apenas de espaço físico, mas sobretudo de espaço simbólico. O grupo, até então dedicado a montar as coreografias de Anne Teresa, anunciava, em entrevista coletiva, que aceitava a residência por três razões: 1) para desenvolver novas propostas de investi-

gação entre música e dança; 2) para construir um repertório; e 3) para criar uma escola.

A escola foi aberta três anos depois, em 1995, com a proposta de se constituir como um projeto internacional, com o nome de P.A.R.T.S (Performing Arts Research and Training Studios, Estúdios de Treinamento e Pesquisa em Artes Performáticas). *Past forward*. O nome do Mudra era Centro para Educação e Pesquisa para Intérpretes Teatrais. O que aponta para um modelo de escola do futuro, também aponta para o passado. Quando P.A.R.T.S começa, torna claro seu objetivo de ocupar o vazio deixado pelo fim do Mudra, a escola que Béjart havia criado em Bruxelas (1970-1988), e onde Anne Teresa havia estudado.

O tipo de escola que veio a criar, a relação desta escola com a sua companhia e com a dança em geral — em cada um desses aspectos aromas do passado produzem novos cheiros nas ações que os levam para o futuro. Longe de uma ligação causal, trata-se de um sistema de gêneses. Tal qual o movimento do traço que virá unir as criações que se sucederão, quando o material retirado de uma é transformado em proposta de investigação na outra.

A relação P.A.R.T.S — Mudra se insere aí, como mais um exemplo da dinâmica entre futuro-passado que caracteriza a produção de Anne Teresa de Keersmaeker. Mesmo pelas diferenças, a relação se verifica. Naquela época, os estudantes do Mudra voltavam para seus países, e hoje, ex-alunos da P.A.R.T.S desejam ficar em Bruxelas. Nessa mudança, ela e sua companhia desempenharam um papel central.

Anne Teresa nasceu em Mechelen (2/6/1960) apenas porque o tio era ginecologista lá, mas foi criada em Wemmel, lugarejo típico da região de Flandres da Bélgica. Começou a estudar uma mistura de balé, dança moderna e improvisação aos 12 anos. Como não havia escola de dança em Wemmel, sua mãe convidara uma professora da Antuérpia, Lieve Curias, para ensinar lá. Pelo carinho que Anne Teresa conserva, deve ter sido um começo muito inspirador. Saiu de lá aos 17 anos, para estudar em Bruxelas, na École Annie Flore. Em seguida, foi para a École de la Danse, de la Musique et des Arts du Spectacle, onde foi aluna de Lilian Lambert. Lá, encontrou Thierry De Mey no vestiário. Ele esperava a irmã, Michèle Anne De Mey, futura parceira de Anne Teresa. Thierry, suas idéias e sua música colaborariam para a ligação da arte de Anne Teresa com as discussões contemporâneas.

Tentou o Mudra, não passou. Na segunda vez, conseguiu. Mas já não era época de envolvimento total de Béjart com esse seu projeto. Criou *Asch*, decidiu sair e seguir para Nova York, para o Departamento de Dança da Tisch School for the Arts. Encontrou Steve Reich e seus músicos no Festival of the Early Years, em Purchase, numa criação de Mel Wong, *Jelly Beans Rea*, *White and Blue*. Com a sua música, montou *Violin Phase* e *Come out*, voltou para Bruxelas e compôs *Piano Phase* e *Clapping Music* junto com Michèle Anne De Mey. As idéias básicas eram o círculo e o quadrado, a acumulação e a variação. Na época o vocabulário ainda não era a sua questão básica.

*Fase*, que reúne estas quatro coreografias (*Violin Phase*, *Come out*, *Piano Phase* e *Clapping Music*), estrearia no mesmo ano (1982) de *Het is theater zoals het te verwachten en voorzien was*, a peça de Jan Fabre que se apoiava numa estrutura de repetições que pareciam infundáveis e que durava 8 horas. As duas são referência fundamental na transformação da dança em Bruxelas. Qual um vendaval, a combinação *Fase* (82)/*Rosas danst Rosas* (83) espantou a calma da herança pós-bejartiana. Toda uma juventude foi raptada pela dança daquelas cinco meninas de *Rosas danst Rosas* vestidas como qualquer outra da platéia. Ressonância instantânea e duradoura.

Um ambiente que já vinha sendo preparado, especialmente pelas atividades de Hugo De Greef, o primeiro a trazer para Bruxelas o melhor da arte que se fazia pelo mundo com o Kaaitheaterfestival (1977-1985), como Steve Paxton, Richard Foreman, Trisha Brown, Lucinda Childs, o Wooster Group, etc. Hugo foi também a figura central do Schaamte (palavra que, na língua de Flandres, o *flemmish*, significa vergonha), um coletivo de artistas reunidos para lutar por verbas e apoios. Schaamte, que desapareceu depois do último Kaaitheaterfestival, em 1985, possibilitou que companhias como Rosas, Radeis (um dos pilares deste coletivo, formado por Josse De Pauw, Pat Van Hemelrijk e Dirk Pauwels), Epigonen theater, que se transformaria na Needcompany, de Jan Lauwers, ou jovens coreógrafas como Michèle Anne De Mey e Roxane Huilmand, se projetassem.

Foi na ebulição anos 80 que espoucou a “música de mesa” de Thierry De Mey, música que nascia do contato das mãos com uma superfície amplificada (*Ce dont le corps ne se souvient pas*, de Wim Vandekeybus),

a fisicalidade do teatro de Jan Lauwers (*Incident*), e o teatro de Jan Fabre, que voltava dos Estados Unidos criando *Le Pouvoir des folies théâtrales* e *C'est du théâtre comme il était à espérer et à prévoir*.

Segundo Jean-Marc Adolphe, pensador francês da dança, é pela indisciplina que a Bélgica vai se distinguir. Talvez este seja mesmo um conceito-guia para se entender a originalidade do que começou a ser produzido lá. Afinal, Jan Fabre, Alain Platel e Wim Vandekeybus não tiveram treino profissional em dança, coreografia ou direção. Jan Fabre e Jan Lauwers continuaram sendo simultaneamente artistas cênicos e plásticos. E Anne Teresa de Keersmaeker, que teve formação profissional em dança, logo passou a incluir textos e projeções no seu fazer coreográfico.

Apesar da dificuldade em nomear o que tipicamente de Flandres une esses artistas, há uma segura comum no que criam, como se a sua produção, embora tão diversa, nascesse de um estado permanente de contundência — traço típico dos que precisam provar algo, usar de uma certa agressividade para se impor.

A transformação do Kaaitheaterfestival num teatro (1983), o surgimento da revista *Etcetera* e o assentamento dos escritórios do Schaamte, tudo no mesmo endereço — Onze-lieve vrouw van Vaakstraar, 1000, em Bruxelas — reafirma a importância de Hugo De Greef na consolidação daquilo que o mundo passaria a chamar de “*flemmish wave*” (onda da região de Flandres). De Hugo, se pode dizer que foi a pessoa certa, no lugar certo, na época certa. Esteve sempre organizando, produzindo, fazendo a informação circular, levando a nova geração que despontava para fora da Bélgica. Hugo tornou as coisas possíveis.

É nesse ambiente que Anne Teresa de Keersmaeker vai firmar a sua assinatura. Os primeiros dez anos da sua produção estão vinculados a Hugo De Greef/Kaaitheaterfestival/Kaaitheater, e os onze seguintes, à Bernard Foucroulle/De Mundt/La Monnaie. Hugo/Kaai co-produziram *Elena's Aria* (84), *Bartók/Aantekeningen* (86), *Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft* (87), *Mikrokosmos* (87). *Ottone, Ottone* (88), *Stella* (90) e *Achterland* (90). O período no De Mundt/La Monnaie foi inaugurado com *Erts* (92), mesmo ano em que estréia o filme *Rosa*, dirigido por Peter Greenaway.

Anne Teresa desejaria que a sua obra escorresse para fora da limitação de ser uma controvérsia entre especialistas. Para ela, o homem é

bípede porque tem a missão de conectar céu e terra. A sua dança, um emaranhado intrincado que se expõe por meio de núcleos de movimento e de linhas, pode ser um bom ponto de partida para o aprendizado de buscar ver a si mesmo e ao mundo através dos olhos de um outro. Não é possível tratar do seu percurso sem falar do que nele respira das outras artes, do seu contato com os acontecimentos do seu tempo.

A Bélgica não ocupou posição de destaque na história da dança como produtora de balés. A ausência local de uma forte tradição nessa área emoldura um ambiente onde Anne Teresa, no século XX, irá construir pontes entre futuro e passado. Tradição e ousadia se harmonizam naquilo que ela vem realizando nestes 21 anos. Entre a força béjartiana e o heroísmo do Ballet de Wallonie, leva a dança para lá da separação entre o clássico e o moderno, para além do *apartheid* entre a dança teatral e a não-teatral.

O texto que escreveu para o programa de *Rosas danst Rosas*, em 1983, bem no início da sua trajetória, foi uma declaração de intenções. Lá, deixa claro que não concorda que o trabalho com padrões matemáticos e repetitivos exclua as emoções profundas. “Estes elementos, que não devem ser separados, são absorvidos numa estrutura rigorosa. É pelo uso de cifras puramente coreográficas (escolha do movimento, ordenação espacial, ritmo, conexões entre dança e música, qualidade e energia dos movimentos, estruturas das frases) que este trabalho tenta criar uma intensidade dramática”. Ou seja, desde cedo, revela uma compreensão aguda de que a emoção nasce da clareza.

Desde sempre, também, um mesmo tipo de entendimento do que liga as obras e o que acontece dentro de cada uma delas. Uma sempre toma algo da outra, repetindo e transformando, e cada qual nasce porque repete e transforma os elementos de uma outra estrutura na sua estrutura. A obra seguinte continua guardando algo de alguma que a antecedeu, como se o futuro também continuasse grávido do passado.

A produção reunida nesses 21 anos nos dão argumentos para sustentar que a dança de Anne Teresa se estrutura como um processo social complexo, permanentemente exposta a dois movimentos: expansão e recolhimento em torno de uma estrutura. Usando textos, voltando-se para a relação da dança com a música, experimentando peças com excesso de carga e outras, que preferem se dedicar ao fortalecimento dos

processos de escrita coreográfica, aqui também dominam as complementaridades.

Ao ouvir a argumentação a respeito das dualidades que marcam o seu percurso, e a justificativa para o conceito de *past forward*, Anne Teresa sorriu. “É provável que seja mesmo assim. Sou geminiana”.

## Bibliografia

- DOCZI, György. *The power of limits: Proportional harmonies in nature, art and architecture*. Shimbhala Press, 1990.
- Larousse Dictionary of Scientists*. Éditions Larousse plc, 1994.
- STEWART, Ian. *Nature's numbers*. New York: Basic Books, 1995.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Dança e educação em movimento / Julieta Calazans, Jacyan Castilho, Simone Gomes (coordenadores). – São Paulo : Cortez, 2003.

Vários autores.  
ISBN 85-249-0935-6

1. Dança - Estudo e ensino 2. Educação pelo movimento  
3. Movimento (Psicologia) I. Calazans, Julieta. II. Castilho, Jacyan.  
III. Gomes, Simone.

03-5475

CDD-792.807

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Dança e educação em movimento : Estudo e ensino 792.807