

# GIRO E QUEDA EM ELENA'S ARIA DE KEERSMAEKER

*Carolina Alfradique Leite*

A análise de *Elena's Aria* nos permite pensar sobre algumas figuras recorrentes na gramática da dança contemporânea. E que se mais ativas nesse campo artístico, não se restringiram somente a ele. Se parto de uma aproximação descritiva desse espetáculo, a minha intenção será a de operar a passagem de um inventário, por princípio seletivo, a uma reflexão mais ampla sobre a noção de corpo projetado e recriado todo tempo pela dança. Um corpo no caso de *Elena's Aria* perturbado pela intromissão de um abandono jamais completamente assimilado no seu campo de experiência, já que se mostra o avesso ou impossibilidade mesmo da dança.

***Palavras-chaves:*** Arte contemporânea, Dança, Conceitual.

---

Doutora em filosofia pelo École doctorale Pratiques et théories du sens da Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis, mestre em cinema pela Université Paris 7 - Diderot, mestre em filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e bacharel em Teoria do teatro pela Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).  
Contato: [alfradiquecarolina@gmail.com](mailto:alfradiquecarolina@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

**S**e o *giro* funcionaria como força motora do espetáculo *Elena's Aria* de Anne Teresa de Keersmaecker, a queda parece ser o seu ponto de fuga. Concebido em 1984, *Elena's Aria* é a quarta peça da coreógrafa belga tendo sido, em sua estréia<sup>1</sup>, recebido com certa frieza pelo público ao se contrapor, pelo minimalismo dos gestos, à *Fase: Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982) e *Rosas danst Rosas* (1983), criados pela artista nos anos anteriores.

Tomado, pela coreógrafa, como signo de uma busca por novas formas expressivas<sup>2</sup>, *Elena's Aria* funcionaria também como um campo de experimentação de um repertório musical<sup>3</sup> jamais trabalhado pela coreógrafa e do uso de fragmentos de textos<sup>4</sup> diversos lidos em cena — e que funcionam como intervalos entre as partituras corporais. Tanto as músicas que ouvimos ( com certa dificuldade, pois são abafadas por qualquer movimento feito em cena), quanto os textos lidos, mantêm, todo o tempo, total autonomia em relação aos gestos, o que ajuda a reforçar a imagem desse espetáculo como exceção dentro do percurso artístico de Keersmaecker.



Fig. 01: *Elena 's Aria* de Anne Teresa de Keersmaecker. Fonte: *Rosas*.

---

1. A peça seria interpretada, em 1984, por cinco bailarinas:, Michèle Anne De Mey, Nadine Gana-se, Fumiyo Ikeda, Roxane Huilmand e Anne Teresa de Keersmaecker.

2.Cf. o documentário *Répétitions* (1985) de Marie André

3. Parte da trilha sonora da peça seria composto por árias da ópera *Madame Butterfly* de Puc-cini, interpretados por Enrico Caruso, *Pêcheurs de perles* de Bizet, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *Sonata Fácil* de Mozart.

4. Algumas das obras, das quais serão lidos breves fragmentos, são: *Guerra e paz* de Liev Tolstoi e a *Ópera dos três vinténs* de Kurt Weill e Bertold Brecht.

Nos dois espetáculos anteriores, *Fase e Rosas*, as músicas do compositor norte americano Steve Reich e dos músicos belgas Thierry De Mey e Peter Vermeersch, imprimem o ritmo nos gestos realizados pelas dançarinas, estabelecendo nesses dois espetáculos, uma simetria entre movimento dos corpos e o som, entre o que é visto sobre a cena e o que ouvimos.

*Elena's Aria* se constitui em certa medida como um campo aberto promovido pelo abandono da noção de obra como forma coesa. As diferentes esferas e elementos da obra não convergem inteiramente, resistindo a uma integração total

e produzindo uma pulverização de seu sentido. Além disso, os gestos realizados em cena aparecem como unidades autônomas, não fabricando uma ideia de continuidade e não se consolidando como fruto de uma necessidade interna da obra ou como reflexo de sua expansão num sentido pré-determinado. É como se a coreografia expusesse o trabalho de montagem do qual depende para relacionar seus fragmentos diversos - algo bastante distinto do que vemos nas peças anteriores de Keersmaecker onde as noções de *continuidade orgânica* e  *crescente* são conceitos centrais.



Fig. 02: *Rosas danst Rosas* de Keersmaecker. Fonte: Contemporary Culture in Vienna.

Keersmaecker parece nesse espetáculo estabelecer um diálogo com os passos intermitentes de Pina Bausch e as espirais de Lucinda Childs cavando nos

mesmos uma partitura física própria. Giro e queda ganhariam aí, no entanto, tratamentos bem distintos aos dados pelas duas outras coreógrafas.

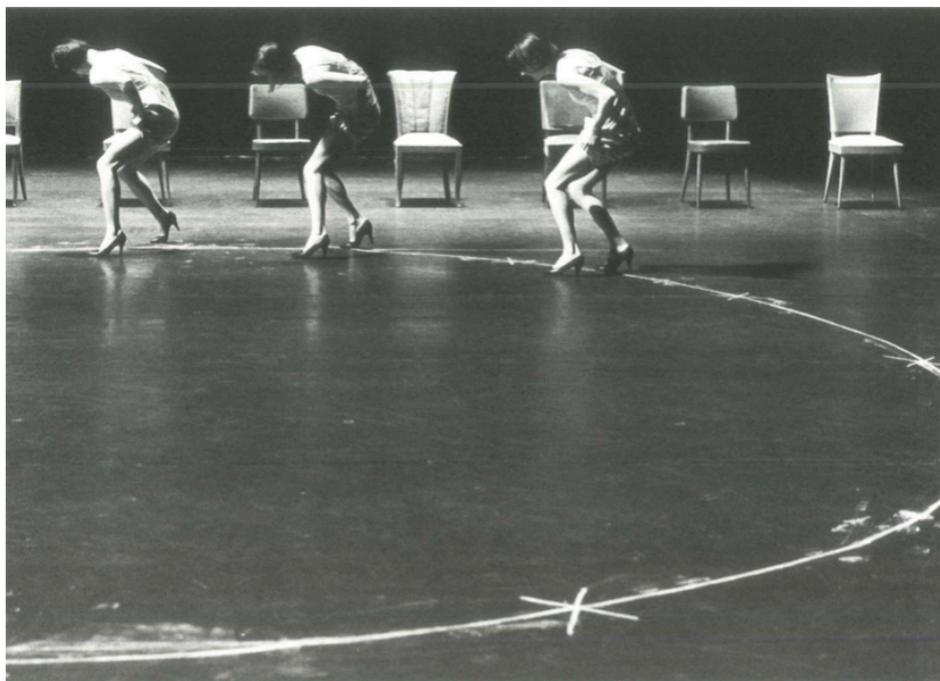


Fig. 03: *Elena's Aria* de Keersmaecker. Fonte: Etcetera.

## CÍRCULOS E ESPIRAIS

Se os giros de Keersmaecker parecem ter um eixo fixo, um centro bem definido de sustentação, desenhando desse modo círculos, os giros de Childs, por sua vez, tem eixo móvel, esboçando, assim, espirais. Há também aí uma forte diferença de intensidade. Pelo seu aspecto fixo, a sequência de giros na coreografia da artista belga parece como que concentrar energia, ganhar peso a cada vez que é repetido, ao contrário da sensação provocada pelos giros de Childs, num es-

petáculo como *Dance* (1979), por exemplo, onde a falta de um ponto de repouso parece promover uma dispersão de energia dentro de um espaço em constante expansão. Além disso, o giro em Keersmaecker não serve como preparo para o salto tal como ocorre em Childs.



Fig. 04: *Dance* de Lucinda Childs. Fonte: ArtForum.

Enquanto a repetição dos giros num espetáculo como *Dance* parece se apoiar no díptico série/variações, provedor de pequenas diferenças — o giro sem eixo fixo é o mesmo e outro, já que fundamentalmente móvel, em expansão — a repetição do giro em *Elena's Aria* é sem diferença, o que faz com que o movimento a cada vez que repetido, reforce os limites de uma mesma figura. É como se aí o esboço fosse já de saída, a imagem finalizada, é como se o retorno a um movimento viesse a tornar ainda mais tangível e denso um mesmo traço.



Fig. 05.: *Elena's Aria* de Anne Teresa de Keersmaeker. Fonte: *Rosas*.

O círculo, desenhado pelos corpos das dançarinas por vezes — como no caso de *Elena's Aria* — traçado sobre o chão da cena, seria uma figura recorrente nos trabalhos da coreógrafa belga. Podemos pensar, nesse sentido, na sequência inicial de *Fase*, intitulada *Piano Phase* no qual duas dançarinas rodopiam de modo enérgico e quase hipnótico ao som do piano de Reich e estando diante de um fundo branco sobre o qual se projetam suas sombras. Ou nessa mesma peça podemos ainda destacar a última sequência nomeada *Violin Phase*, na

qual uma bailarina move seu corpo (em velocidade constante) de modo a formar semicírculos ou círculos completos (num jogo de transferência do peso do corpo de uma perna para a outra), e traça com os próprios pés em movimento contínuo um círculo no chão da cena.

Quando questionada sobre a importância dessa figura em seus trabalhos, Keersmaeker responderia dizendo que o círculo é a forma mais elementar da dança, que "transmite um sentimento de unidade" (Bousset, 1998). Além disso, afirma a coreógrafa, o círculo expressa

um paradoxo, sendo ao mesmo tempo, uma forma fechada e aberta, algo que não possui solução, "pois ela se encontra em seu interior" (Bousset, 1998). Se a solução da forma circular encontra-se, como dito pela coreógrafa, em seu inte-

rior, a maneira mais eficaz de pensá-la é repeti-la, voltar-se novamente sobre ela, fazendo com que se toquem ao infinito os extremos do começo e do fim — já de saída indissociáveis nessa figura.



Fig. 06: *Fase* de Anne Teresa de Keersmaeker. Fonte: *Rosas*.

" A repetição", afirma Keersmaeker, "é também a lembrança do que já foi e que nós gostaríamos de guardar para sempre" (Abrate, 1985, p. 38). "Nós recomeçamos para não esquecer" (Abrate, 1985, p. 38), conclui a coreógrafa. Repetir para não esquecer, reforçar, a cada repetição, os limites de uma mesma figura para que ela se fixe em nossa memória. É como se essa declaração da coreógrafa

fosse, na verdade, o princípio mesmo de estruturação dos movimentos desenhados em suas peças, o círculo funcionando, de certa forma, como imagem cristalina de seu pensamento.

Todos os atributos da forma circular destacados por Keersmaeker e o tratamento que é dado a ela, a partir da repetição sem diferença de uma mesma partitura corporal, parecem funcionar como

o avesso da imagem de queda. A forma circular, reforçada em contínuo por corpos de gestos enérgicos, parece de al-

gum modo, inconciliável com a ideia de corpo em abandono.

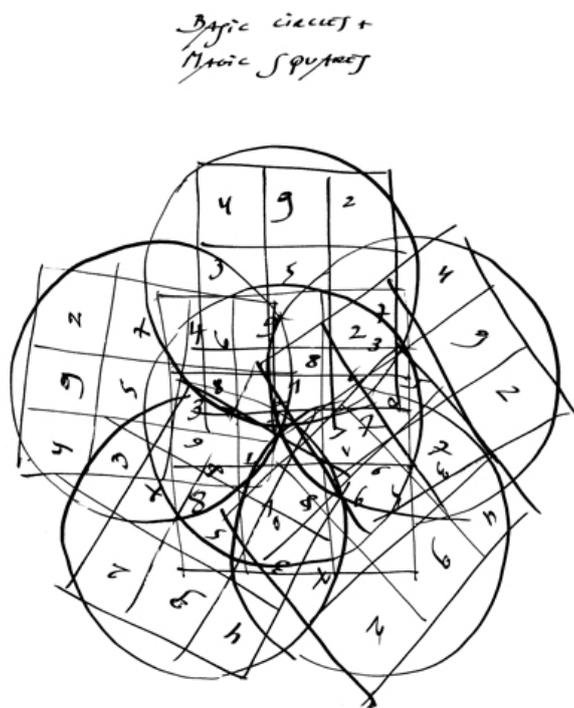


Fig. 07: *Basic Circles* de Anne Teresa de Keersmaeker. Fonte: Frieze

## DESEQUILÍBRIO E ABANDONO

A coreógrafa alemã Pina Bausch iria trabalhar com recorrência a figura da queda. O corpo representado em seus espetáculos parece ser, antes de tudo, um corpo frágil de passos intermitentes que está à deriva. Corpo que se mantém ereto com certa dificuldade, num diálogo constante e perturbador com a gravidade que o impulsiona ao chão. Exemplos nesse sentido são os movimentos

em cena realizados por Bausch em *Café Muller* (1978) ou a sequência inicial do espetáculo *Palermo, Palermo* (1989) na qual um muro de argila que cobre toda a cena vem abaixo — queda vista como premonitória à do muro de Berlim — e que quando já em ruínas sobre o chão da cena serve como obstáculos ao trânsito dos dançarinos. Podemos mencionar ainda o prólogo de *Orphée et Eurydice*

(2008) no qual o coro encena a descida de Eurídice ao mundo dos mortos.

Diferente do que ocorre nas coreografias de Keersmaecker, no qual a queda funciona como curto-circuito, em Bausch esse movimento apresenta-se quase como o destino natural e irremediável de todo corpo ereto. Se a queda parece re-

sultar, em Bausch, do constante desequilíbrio que afeta os corpos em cena, em *Elena's Aria* de Keersmaecker a queda se impõem bruscamente aos movimentos vigorosos que a precedem. Aos dípticos corpo horizontal/corpo vertical de Bausch, Keersmaecker parece contrapor o par corpo produtivo/corpo em abandono.



Fig. 08: *Orphée et Eurydice* de Pina Bausch. Fonte: Opéra de Paris.

Na verdade, vale perguntar até que ponto a queda não constitui, em certa medida, o ponto cego de toda dança. Isso porque ela exige uma espécie de abandono integral, isento de qualquer intencionalidade. Se a dança trabalha

com as inumeráveis possibilidades plásticas do corpo, alargando assim o seu vocabulário expressivo, ela não deixa de ser também uma forma de domesticação das inúmeras forças que o atravessa-

sam<sup>5</sup>, criando centros de ação operando em parte como um meio construtivo de esquemas motores. De algum modo, se a dança pode funcionar como um meio de se deslocar o corpo, disciplinado pelo cotidiano, para um campo aberto de experimentações — arrancando dele sua força estética — ela o faz substituindo esses esquemas funcionais por outros — que diferem fundamentalmente em qualidade. Talvez, o interesse na figura da queda na composição de partituras corporais se encontre, justamente, no fato de que ela resiste a ser inteiramente integrada à cena.



Fig. 09: *Elena's Aria* de Anne Teresa de Keersmaeker. Fonte: *Rosas*.

O conceito de Bigidi, criado por Léna Blou a partir de uma palavra do vocabulário francês caribenho e que traduz, se-

gundo a coreógrafa, o pensamento que move e traça a dança da Guadalupe nomeada *Gwoka*, emerge justamente deste encontro entre a construção de partituras corporais e a figura da queda.



Fig. 10: *Techni'Ka* de Léna Blou . Fonte: Kariculture

*Bigidi*, como explica Blou, " é um termo polissêmico que concentra as idéias de desequilíbrio, instabilidade corporal e esquiva " (Blou, 2021, p.15). No uso corrente, ilustra o ato de " fazer o que for possível para não cair " (Blou, 2021. p.12). No caso do *Gwoka* vai expressar a capacidade dos dançarinos em criar figuras estáveis em meio a um desequilíbrio intencional do corpo e a desordem de seus movimentos. "Quanto mais o corpo está em desequilíbrio, mais ele está se adaptando" às circunstâncias e encontrando, num novo contexto, um ponto de estabilidade inédito (Blou, 2021, p.68).

---

5. cf. Elias, Norbert. O processo civilizatório. Uma história dos costumes. Vol. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1994a

## OUTROS ENSAIOS DE QUEDA

Podemos ampliar a questão sobre a assimilação possível da queda a outros meios artísticos. E nesse sentido gostaria de evocar desdobramentos e ensaios de quedas feitas por dois outros artistas.

O primeiro deles é o *3 stoppage étalons*, de Marcel Duchamp. Nesta obra, três fios de um metro cada são lançados a uma distância idêntica ao seu comprimento. O traço formado pela queda dos fios é fixado em seguida pelo artista sobre uma placa de vidro que serviria como molde para três pedaços de madeiras esculpidos seguindo as formas criadas pelas linhas. O objetivo de tais dispositivos, nos diria Duchamp, seria o de representar de modo estático, o movimento de um corpo em queda, tentando inibir nessa representação qualquer efeito cinético<sup>6</sup>. Além disso, trata-se, nessa experiência feita em 1913, de se fixar uma forma criada ao acaso, gerada por um dispositivo que impossibilita o controle sobre o resultado por parte daquele que o aciona. Ou, em suas palavras, trata-se de um acaso em conserva.

O tratamento dado, pelo artista francês, à queda, tem algumas qualidades específicas: a inclusão do acaso como fator determinante da forma que daí resulta sua fixação e transposição para suportes distintos e a redução da intencionalidade do artista nesse processo. Para que o abandono da forma possa de fato ocorrer, Duchamp engendra previamente, um dispositivo que funciona como uma limitação externa ao processo de composição da obra, sendo uma maneira de reduzir, ao extremo, qualquer afetação por parte de quem o ativa.



Fig. 11: *Trois stoppages étalons* de Marcel Duchamp.  
Fonte: Tate Modern

Um segundo exemplo que eu gostaria de comentar brevemente é o da obra *2/7* (2006) de Sheela Gowda. Nesta obra, que forma um díptico com Agneepath, a artista indiana transpôs para

---

6. Cf. Duchamp, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999

a aquarela uma imagem originalmente apaga o solo que sustenta os policiais, fotografica de uma manifestação estudando-lhes a impressão de que estão dantil no Kerala. Além de alterar a escala flutuando e torna nebuloso o contorno de sua imagem, Gowda modifica na imagem de seus corpos e rostos. de base alguns de seus elementos: ela



Fig. 12: 2/7 de Sheela Gowda. Fonte: Bose Archives

A queda de um dos estudantes retratada no canto inferior à direita da imagem parece se tornar por contraste ainda mais tangível e passa a funcionar como ponto de atração de todos os outros elementos da cena. Ao enquadramento fixo sugerido pela fotografia, a artista substitui um perpétuo movimento de desequilíbrio dos elementos retratados em direção a uma espécie de buraco que se abre no canto inferior da imagem. A queda parece exigir uma espécie de trabalho de abstração para se tornar tangível.

## O MOVIMENTO POR ELE MESMO NÃO É SUFICIENTE

Podemos traçar alguns diálogos entre as duas obras comentadas brevemente em *Elena's Aria*. Há, por exemplo, no espetáculo de Keersmaecker, tal como ocorre em *3 stoppages...* a interrupção de um gesto — neste caso do giro — e a fixação da forma que resulta dela as possibilidades formais de um só corpo quando abandonado. Como dito anteriormente, em *Elena's Aria* um corpo extremamente produtivo, enérgico e massivo, criado pela sequência de giros, um corpo ereto, vertical e é atravessado pela queda. Esse mesmo corpo agora em pleno abandono cria formas, em parte, não coesas, nem propriamente finalizadas.

Mas Duchamp estaria dialogando em sua experiência com o acaso — cada fio em queda ganharia uma forma singular não passível de repetição e não previsível — Keersmaecker transformaria a experiência do abandono do corpo em estrutura de uma coreografia. Em *Elena's Aria* com os giros e as quedas da artista são atravessadas por uma espécie de obsessão, dois minutos constituem a duração total dessa sequência, neles uma única partitura corporal é refeita pelas dançarinas. A única diferença é um crescente de

intensidade. Assistimos a uma repetição de um mesmo abandono, transformando o corpo antes vertical e de eixo fixo em corpo agonizante. É como se, para Keersmaecker, a fixação de momentos da queda como o faz Duchamp, não fosse suficiente, é como se o mesmo acaso pudesse ser esgotado e não só conservado como singular desestabilização da forma.

Portanto *Elena's Aria* Keersmaecker tal como Gowda em *2/7* ensaia uma articulação entre as noções de abstração e de queda. Mas, é como se, no espetáculo esse movimento ocorresse no sentido oposto da obra da artista indiana. No caso de Gowda, é por um processo de apagamento e de diluição dos contornos das figuras que compõem a cena retratada em *2/7* que ela torna a queda do estudante do Kerala quase tangível para o espectador.

No caso de Keersmaecker é o reforço enérgico e constante de um mesmo traço que a queda se torna quase que abstrata. É numa repetição frenética de um mesmo gesto que a queda parece não mais convergir inteiramente com o espaço e o tempo no qual ela se atualiza, se construindo quase que como elemento inde-

pendente e não contingente, apontando assim para sua continuidade em direção a um fora-da-cena.

A queda como curto-circuito do movimento giratório parece expressar, em *Elena's Aria*, o desejo de reapropriação e ressignificação do abandono sobre ele mesmo. Algo que se encena também – e de forma bastante bela — em *Pas de*

Samuel Beckett, onde o movimento circular feito pela personagem May cede à contagem obsessiva de seus passos. A pergunta da personagem Mãe " o movimento por ele mesmo não é o suficiente? " May responderia: " não mãe, o movimento por ele mesmo não é suficiente, me é necessário a queda dos passos, tão frágil quanto o seja" (Beckett, 1978.p. 20).

## Referências

---

ABRATE, B. "***Rencontre avec Anne Teresa De Keersmaeker***". *Semper*, Bruxelles, n.5,, 1985, pp.30-38.

BECKETT, S. ***Pas: suivi de Quatre esquisses (Pas - Fragment de théâtre I – Fragment de théâtre II – Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique)***. Paris: Édition de Minuit, 1978

BLOU, L. ***Techni'Ka: méthodologie et principes culturels caribéens pour l'enseignement du gwoka et du Bigidi***. Pointe-à-Pitre, 2020

BOUSSET, S. ***Interview pour le programme de Drumming***. Bruxelles: Théâtre de la Monnaie, 1998

DUCHAMP, M. ***Notes***. Paris: Flammarion, 1999

ELIAS, N. ***O processo civilizatório: uma história dos costumes***. Vol. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1994

## IMAGEM

AERSCHOT, A. v. ***Rosas danst Rosas***. Fotografia. Disponível em: <https://www.whenwherewh.at/event/impulstanz-special-anne-teresa-de-keersmaeker-rosas-rosas-danst-rosas-2>. Acesso em 6 de junho de 2023

COHN, S. *Dance*. Fotografia. Disponível em: <https://www.artforum.com/interviews/lucinda-childs-talks-about-her-work-with-judson-dance-theater-39511>. Acesso em 6 de junho de 2023

GOUDROUFFE, D. *Techni'ka*. Fotografia. Disponível em: <http://www.kariculture.net/en/lenablou-guadeloupean-dancer-choreographer-and-inventor-of-the-technika/>. Acesso em 6 de junho de 2023

GOWDA, S. *Fotografia*. Disponível em: <https://bosearchives.pastperfectonline.com/archive/ED89873F-3BDA-4BD6-B270-182859015508#gallery-2>. Acesso em 6 de junho de 2023

KEERSMAEKER, A. *Basic Circles & Magic Squares, preparatory drawing for Work/Travail/Arbeid, 2014*. Desenho. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/kein-alarm>. Acesso em 6 de junho de 2023

KELLERMAN, Y. *Orphée et Eurydice*. Fotografia. Disponível em: <https://www.operadeparis.fr/en/season-17-18/ballet/orphee-et-eurydice>. Acesso em 6 de junho de 2023

SORGELOOS, H. *Elena's Aria*. Fotografia. Disponível em: <https://www.rosas.be/en/productions/357-elena-s-aria>. Acesso em 6 de junho de 2023

SORGELOOS, H. *Elena's Aria*. Fotografia. Disponível em: <https://e-tcetera.be/elenas-aria-2/>. Acesso em 6 de junho de 2023

SUWAN, P. *Violin Phase at National Museum of Modern and Contemporary Art in Seoul*. Fotografia. Disponível em: <https://www.rosas.be/en/news/651-iviolin-phasei-at-the-national-museum-of-modern-and-contemporary-art-in-seoul-korea>. Acesso em 6 de junho de 2023

SUCCESSION MARCEL DUCHAMP. *3 stoppages étalons*. Fotografia. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ Duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507>. Acesso em 6 de junho de 2023