

OS MEUS TRÊS ENCONTROS COM LOÏE FULLER

Bárbara Janicas¹

Resumo: No texto *Trois rencontres avec Loïe Fuller* (1928), Germaine Dulac constata a coincidência entre as primeiras criações cénicas de Loïe Fuller e a invenção do cinematógrafo dos irmãos Lumière, e reconhece nos seus espetáculos de dança e luz uma prefiguração da experiência do cinema. Se, por um lado, as performances fullerianas desde cedo fascinam os cineastas pioneiros, que elegem as danças serpentinas como um dos seus temas favoritos, por outro, a sua influência sobre o cinema dos primeiros tempos nunca é plenamente reconhecida, caindo no esquecimento à medida que as histórias da dança e do cinema seguem rumos distintos. Esta apresentação pretende precisamente afirmar a importância desse primeiro momento de cruzamento da dança e do cinema, que inspira o trabalho de muitos artistas contemporâneos. Pedindo emprestada a fórmula de Dulac, irei apresentar os meus três encontros com Loïe Fuller, juntando às danças serpentinas o filme de Stéphanie Di Giusto, *La Danseuse* (2016), e a performance da artista polaca Ola Maciejewska, *Bombyx Mori* (2015). Enquanto os objetos fílmicos lembram que o fascínio da experiência cinematográfica assenta num *pas de deux* essencial entre luz e movimento, *Bombyx Mori*, ao optar por panos negros em vez dos tecidos originalmente brancos, reafirma a simples potência do corpo como objeto-matéria em incessante metamorfose. Assim, a reflexão sobre o carácter híbrido e intermedial destas obras concebidas sob o signo das danças fullerianas permitirá defender uma conceção do cinema como espetáculo total, simultaneamente poético e tecnológico.

Palavras-chave: Loïe Fuller; cinema; dança; performance; espetáculo total.

Contato: bjanicas@gmail.com

Esta reflexão parte da intuição expressa pela cineasta francesa Germaine Dulac de que os espetáculos “de dança e de luz” criados por Loïe Fuller no final do século XIX prefiguraram a arte cinematográfica emergente no mesmo momento. Através da análise comparada das primeiras abordagens fílmicas da arte fulleriana na viragem do século e de duas obras recentes que reinventam esta herança estética na época atual, proponho-me refletir sobre a evolução das relações de intermedialidade existentes entre as danças serpentinas e o cinema.

¹ Licenciada em Cinema pela ESTC, mestre em *Arts et Langages* pela EHESS (Paris, 2016) e doutoranda na Université Paris 8, onde desenvolve um projeto de tese sobre dança e cinema experimental, sob a direção de Dominique Willoughby. É membro fundador do grupo de investigação *Écrans Chorégraphiques*.

Janicas, Bárbara. 2017. “Os meus três encontros com Loïe Fuller”. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 246-257. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Neste artigo, tentarei verificar a hipótese segundo a qual as danças fullerianas estão na origem da concepção de uma forma de espetáculo total e híbrido que se aproxima do cinema como “síntese de todas as artes”.² Para isso, a minha reflexão será organizada em duas partes: um primeiro momento onde vou posicionar a arte de Fuller no contexto cultural da sua época, concentrando-me sobre os pontos de diálogo com a arte cinematográfica, tal como Germaine Dulac os pensou e escreveu; e um segundo momento em que vou considerar a evolução das danças fullerianas através da análise de algumas das suas apropriações cinematográficas e encenações pós-modernas fortemente intermediais.

O ponto de partida desta reflexão são os textos escritos nos anos 1920 pela cineasta e teórica francesa Germaine Dulac.³ É através da mobilização da ideia de “música visual”, alusiva à essência do cinema, que Dulac apresenta a artista americana no seu artigo *Trois rencontres avec Loïe Fuller*, publicado um mês após a morte da dançarina (Dulac 1928). Além de assinalar a coincidência entre a invenção das danças serpentinas e o nascimento do cinema, Dulac expõe os três momentos que lhe permitiram conhecer Fuller e a sua arte, nomeadamente as criações cénicas de *danses de lumières*, as captações filmicas de danças serpentinas filmadas pelos cineastas pioneiros, e o único filme que Fuller terá realizado, intitulado *Le Lys de la Vie* (1921). Cada um destes encontros permitiu a Dulac constatar uma nova potência destas criações: o recurso às invenções tecnológicas, como a eletricidade, para criar efeitos espetaculares; a fascinação do movimento visual, experimentada pelos

² Esta ideia remete para o ideal wagneriano da obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), fundado no romantismo alemão e consolidado no século XIX, o qual se define pela utilização simultânea de vários *médiums* e disciplinas artísticas. Os espetáculos de Loïe Fuller oferecem na sua época uma possível concretização deste ideal, nomeadamente pela sua dimensão simbólica, simultaneamente poética e tecnológica, mas serão rapidamente destronados pelo cinema, que ao longo de toda a sua história procurará criar experiências estéticas cada vez mais sinestésicas e totalizantes. A célebre citação de Ricciotto Canudo exprime bem a ideia de que o cinema traz a “promessa dessa grande conciliação, não apenas entre a Ciência e a Arte, mas entre os Ritmos do Tempo e os Ritmos do Espaço” (Canudo 1911, 40).

³ Germaine Dulac foi uma das primeiras cineastas a considerar o cinema como uma arte. Conjugando desde 1915 a carreira de realizadora e produtora com o trabalho de teórica e crítica, Dulac milita pela produção independente e experimental em oposição ao cinema de tradição literária e teatral. Os seus filmes inscrevem-se no contexto das vanguardas do cinema francês dos anos 1920, inicialmente de tendência impressionista (colaborando com o crítico Louis Delluc na realização de *La Fête espagnole*, 1919), depois surrealista (realizando *La Coquille et le Clergyman*, 1928, a partir de um argumento de Antonin Artaud), e ainda experimental de vocação abstrata (*Thèmes et Variations*, *Disque 957*, *Étude Cinégraphique sur une Arabesque*, 1928-1929), no contexto dos debates em torno da questão do cinema puro. Dulac afasta-se da realização com a institucionalização do cinema sonoro, mas continua a desenvolver pela via da imprensa e do documentário as suas teorias sobre a cinegrafia integral. Os seus principais textos foram reunidos por Prosper Hillairet na obra *Écrits sur le cinéma: 1919-1937*, publicada em 1994.

cineastas; e a intuição de que estes espetáculos anunciavam a experiência do cinema enquanto inscrição do movimento pela luz.

Os textos de Dulac serviram-me de pretexto para lembrar o caráter pioneiro de Fuller na história da dança moderna, sendo que o título do texto já mencionado me deu a fórmula adequada para, a partir da exposição dos meus três encontros com a arte de Fuller, refletir sobre a forma como artistas contemporâneos se apropriaram do universo das danças serpentinadas. Assim, aos diversos excertos de filmes de danças serpentinadas do cinema dos primeiros tempos que podem hoje em dia ser visualizados no Youtube, decidi juntar duas outras obras sobre as quais se vai apoiar a minha reflexão: a longa-metragem *La Danseuse* (2016), um *biopic* ficcional sobre Fuller realizado pela cineasta francesa Stéphanie Di Giusto; e a performance *Bombyx Mori* (2015) da artista polaca Ola Maciejewska, um espetáculo pós-moderno inspirado nas danças serpentinadas, ao qual pude assistir no Théâtre de la Cité Internationale, em Paris, no final de 2016.

As danças serpentinadas não foram a única invenção de Loïe Fuller, mas continuam a ser o dispositivo original e a forma de expressão mais conhecida de todas as suas criações posteriores.⁴

A performance das danças serpentinadas consistia numa peça de ato único, geralmente em solo, executada por uma dançarina num longo vestido, ampliado por longas mangas ligadas a bastões de bambu, que permitiam manipular a ondulação dos tecidos no ar. A dança era feita de movimentos dos braços, sem nunca perder o carácter vaporoso e fluido, ao mesmo tempo que, sobre a seda branca, se projetavam luzes coloridas, esculpindo sobre o fundo negro configurações de formas naturais, celestiais ou abstratas. O emprego de projetores criando efeitos cromáticos e caleidoscópicos à volta do corpo, que se mantinha no centro do palco obscurecido,

⁴ Loïe Fuller começa a sua carreira no espetáculo de *vaudeville* do início dos anos 1880, em Londres, onde aprende a *skirt-dance*, uma variante do *french cancan*. Esta prática vai inspirá-la na preparação de um dos seus primeiros papéis nos Estados Unidos, na peça *Quack Medical Doctor*, onde interpreta uma mulher sob hipnose. Para evitar cair por causa do seu vestido demasiado longo, Fuller tem de agarrar o tecido em excesso enquanto gira com os braços no ar. É assim que nascem, em 1892, as danças serpentinadas, apresentadas pela primeira vez no Brooklyn Theater, em Nova Iorque, e depois nas Folies-Bergères, em Paris, onde Fuller será vivamente aclamada. Na sua autobiografia *Ma vie et la danse* (Fuller 1908), ela revela que desde cedo teve uma ideia muito clara do tipo de espetáculo que queria criar e relata as dificuldades encontradas, tanto na conceção do dispositivo técnico, quanto no reconhecimento da sua validade artística. Na verdade, as suas criações são o resultado de minuciosas pesquisas, perseverantes treinos físicos e experimentações técnicas progressivamente mais exigentes e audaciosas.

tornava esta dança quase imaterial, fazendo a figura humana desaparecer no turbilhão de véus.

Apesar do seu sucesso em Paris, o reconhecimento do estatuto de autora e dançarina de Fuller não é fácil de alcançar, e a questão de saber se a arte fulleriana é ainda dança, apenas um espetáculo de atrações, ou já uma forma de espetáculo intermedial é alvo de debate durante muito tempo⁵. Ainda assim, não podemos ignorar que as invenções de Loïe Fuller permitiram pôr em causa várias convenções da linguagem da dança académica em vigor na sua época.

Com efeito, no final do século XIX, uma revolução significativa estava já em curso no campo coreográfico, entrando em rutura com as práticas convencionais da dança clássica, ainda muito marcada pelo culto da pose, pelas restrições impostas ao corpo e por uma gestualidade mimética codificada. O questionamento das normas coreográficas promove a procura de uma dança livre e imaterial, inspirada pelo retorno às origens, pelo exotismo e pela emancipação do corpo feminino. Estes princípios estão na origem das novas linguagens corporais assentes em movimentos amplos, contínuos, sinuosos e espontâneos, propostas por dançarinas célebres como Isadora Duncan, Ruth Saint Denis e Loïe Fuller.

Além disso, é importante relembrar que entre 1890 e 1910 se afirmam no domínio artístico correntes heterógenas, deixando pressentir a emergência de visões do movimento concorrentes. Por muito improvável que pareça, a arte de Fuller agrada simultaneamente a Simbolistas e a Futuristas, às massas populares e às elites intelectuais e artísticas⁶, inspirando pintores como Henri-Toulouse Lautrec e Koloman Moser, e fotógrafos como Frederick Glasier, Isaiah W. Taber e Samuel Joshua Beckett; sabemos igualmente que as suas danças foram filmadas por alguns dos primeiros cineastas como William Dickson, Thomas Edison, os irmãos Lumière, os

⁵ Não só Fuller encontra obstáculos para proteger as suas criações de serem plagiadas (já que o tribunal americano recusa o seu pedido de *copyright* das danças serpentinadas), mas também é vista mais como uma artista popular do que como uma dançarina de mérito. Podemos mesmo supor que é enquanto atração que as suas danças suscitam o interesse dos cineastas pioneiros, do mesmo modo que se prestavam a filmar outras atrações circenses.

⁶ Enquanto, para os Simbolistas, o movimento é associado à harmonia das formas orgânicas e aos ritmos naturais, para os Futuristas, o movimento torna-se sinónimo de valores como velocidade, dinamismo, progresso, tendo a máquina como ideal. Os espetáculos de Fuller parecem conseguir consolidar estas duas visões do movimento. Stéphane Mallarmé, um dos principais representantes do movimento Simbolista, foi um dos primeiros autores a escrever sobre as danças serpentinadas de Loïe Fuller. Numa crítica entusiástica publicada no *The National Observer*, a 13 de maio de 1893, ele descreve as suas danças por uma expressão icónica, mas difícil de traduzir, que ficará para sempre associada à artista: “une ivresse féminine (...) et un accomplissement industriel” (Mallarmé 1893).

irmãos Skladanowsky, Alice Guy, Georges Méliès e Segundo De Chomón. Além destas primeiras captações, a influência das danças fullerianas prolongou-se ao longo das primeiras décadas do século XX, tendo vindo a ocupar um lugar de destaque no imaginário estético das vanguardas cinematográficas francesas dos anos 1920.

Os artigos teóricos escritos por Germaine Dulac no final dos anos 1920 provam precisamente esta afinidade entre a arte de Fuller e o cinema. No artigo de 1928 mencionado previamente, a cineasta descreve da seguinte forma a sua fascinação ao assistir pela primeira vez a uma dança serpentina:

“Loïe Fuller! O mundo inteiro falava desta artista americana que dançava com a luz. (...) Um corpo invisível em fusão com os tecidos finos a partir dos quais emergia uma cabeça... Um cérebro iluminado. Foi assim que Loïe Fuller me apareceu num fim de tarde de música austera, em que outra música, visual, me foi furtivamente revelada, a mim cuja idade impedia ainda a entrada num music-hall.” (Dulac 1928, 109, tradução da autora)⁷

Através deste excerto, percebemos que não só Dulac descobre nos espetáculos de Fuller o milagre da projeção de luz em movimento, como também que é esta experiência que a faz interrogar-se quanto ao poder da luz em provocar emoções. Ora, é precisamente desta questão que nasce a conceção de Dulac do cinema como uma forma de música visual, que a inspira a procurar uma linguagem cinematográfica com um poder de expressão próprio.

Com efeito, já num outro artigo publicado um ano antes, intitulado *Du sentiment à la ligne* (Dulac 1927), a cineasta tinha colocado a hipótese de que a abstração formal das danças fullerianas conduziria a uma forma de cinema superior. Neste texto, é óbvio que a dançarina a que a autora se refere é *La Loïe*:

“Evoco uma dançarina! Uma mulher? Não. Uma linha oscilando em ritmos harmoniosos. Evoco sobre os véus uma projeção luminosa. Matéria precisa? Não. Ritmos fluidos. (...) Para melhor se elevar no sentido da abstração e dar mais espaço às sensações e aos sonhos: o Cinema Integral.” (Dulac 1927, 89, tradução da autora)⁸

⁷ « Loïe Fuller ! Tout le monde parlait de cette artiste américaine qui dansait avec la lumière (...). Un corps invisible fondu dans les étoffes diaphanes d'où émergeait une tête... Un cerveau porté par la lumière. C'est ainsi que Loïe Fuller m'apparut dans une fin d'après-midi de musique austère, autre musique, visuelle celle-là, qui me fut révélée presque à la dérobée, à moi dont l'âge interdisait l'entrée du music-hall » (Dulac 1928, 109).

⁸ « J'évoque une danseuse! Une femme? Non. Une ligne bondissante aux rythmes harmonieux. J'évoque sur des voiles une projection lumineuse. Matière précise ? Non. Rythmes fluides (...) pour

O ideal da cinegrafia integral não é a única revelação que a cineasta experimenta e, para mim, também não é a sua ideia mais surpreendente. Chamo em particular atenção para o seguinte parágrafo, onde Dulac ousa anunciar o destino cinematográfico das imagens fullerianas, reconhecendo na abertura dos tecidos brancos manipulados pela dançarina sobre o fundo negro do palco uma prefiguração do ecrã de projeção numa sala de cinema:

“Um ecrã branco... não poderíamos nós torná-lo mais rico de luz e de movimento? (...) E pensar que talvez fosse isso também o cinema; o jogo da luz e das cores em relevo e em movimento sobre um ecrã normal, manifestação da arte que foi a minha última descoberta e o meu derradeiro deslumbramento.” (Dulac 1928, 110, tradução da autora)⁹

Para além de Dulac, a coincidência histórica e a afinidade estética das danças serpentinas e do cinema não passou despercebida a outros teóricos do cinema como Gilles Deleuze (1986) e Tom Gunning (2003), que esclareceram o modo como ambos se apropriaram da conceção moderna do movimento proposta por Henri Bergson para marcar uma transição do regime da imagem fixa ao regime da imagem em movimento.

Não obstante, tudo indica que a própria dançarina desconfiava de toda a tentativa de aproximação dos seus espetáculos pelo *médium* fílmico: não só ela não se deixa nunca filmar, como também renega todas as imitações das suas danças por outras artistas da época. Fuller devia ressentir o cinema como demasiado mecânico, um *médium* que aprisionava a luz num suporte, que impedia a verdadeira aparição de um corpo livre sobre o palco e que empobrecia a poesia visual dos seus espetáculos. Assim se explica a atenção tardia que Fuller acordou ao cinema, sendo apenas no início dos anos 1920 que ela decide realizar o seu único filme, co-realizado pela sua companheira Gabrielle Sorère e patrocinado pela rainha da România. Não surpreende, portanto, que *Le Lys de la Vie* seja um dos três encontros que Dulac menciona no seu artigo, já que, realizando este filme, Fuller provava que era capaz de transmitir através

mieux s'élever vers l'abstraction et donner plus d'espace aux sensations et aux rêves: Le Cinéma Intégral » (Dulac 1927, 89).

⁹ « Un écran blanc... ne pouvait-on le rendre plus riche de lumière et de mouvement ? (...) sans penser peut-être que cela était aussi le cinéma ; le jeu de la lumière et des couleurs en relief et en mouvements

de mecanismos especificamente cinematográficos a mesma força de expressão abstrata, onírica, espiritual, que caracterizava as suas danças sobre o palco.

Se Fuller parece não se interessar pelo cinema, é inegável o interesse que desde cedo o cinema manifestou por ela, a dança serpentina tornando-se um dos temas privilegiados dos primeiros cineastas, como prova a multitude de versões filmadas de imitações que podem hoje ser vistas *online*. Em *Loïe Fuller, la danseuse de la Belle Époque* (2007), Giovanni Lista identifica cerca de 80 filmes de danças serpentinadas entre 1894 e 1908, mesmo se a maioria se perdeu ou estão em mau estado, e se nenhum mostra Loïe Fuller.

No geral, estes filmes são planos únicos de cerca de um minuto, em *loop*, mostrando uma das artistas imitadoras de Fuller em plano fixo frontal. A decisão de enquadrar o corpo da dançarina num plano de conjunto, sem movimento nem *découpage*, permite mostrar a figura humana sempre inteira, deixando ao mesmo tempo espaço suficiente para englobar os movimentos em toda a sua amplitude. Não obstante as preocupações estéticas de fidelidade ao espetáculo original (como a tentativa de reproduzir a diversidade cromática através da coloração da película à mão) e outras estratégias de exploração da ilusão ótica (por exemplo, efeitos caleidoscópicos em certas versões em que as dançarinas são filmadas em composições de grupo), estes objetos filmicos realçam a complexidade excecional da arte de Fuller, inimitável e irreproduzível pelas técnicas rudimentares do cinema primitivo.

Vistas nos nossos dias, num ecrã de computador, por um público familiarizado com todos os efeitos especiais e próteses virtuais de que o cinema digital está equipado, os primeiros filmes de danças serpentinadas não podem senão evocar vagamente o estado de deslumbramento que despertavam nos espetadores do início do século XX. Talvez a arte fulleriana fosse já “essencialmente demasiado cinematográfica para poder ser *cinematografada*” (Tomasovic 2009, 65, tradução da autora);¹⁰ ou talvez fosse preciso esperar o aperfeiçoamento técnico do cinema para que novas formas de hibridação entre os *médiums* artísticos viessem elevar o espetáculo de inspiração fulleriana a um novo estado.

É esta ideia que me conduz, enfim, à longa-metragem *La Danseuse* (2016), um dos meus últimos encontros com a arte de Loïe Fuller, mais de 120 anos depois da

sur l'écran normal, manifestation d'art qui fut ma dernière rencontre et mon dernier éblouissement » (Dulac 1928, 110).

invenção das danças serpentinadas, e do cinema. Veremos de seguida como este exemplo filmico da era digital propõe soluções inovadoras para superar as limitações técnicas das primeiras captações filmicas, proporcionando aos espetadores experiências visuais do movimento cada vez mais sinestésicas.

Numa entrevista de 2016, a realizadora Stéphanie Di Giusto exprimiu a fórmula que, a meu ver, condensa simultaneamente a sinopse do seu primeiro filme e, já que se trata de um *biopic*, resume igualmente a vida de Loïe Fuller: “prisoneira de um corpo que quer esquecer, ela inventa um gesto e percorre o mundo graças a ele” (2016, 10, tradução da autora).¹¹ Esta frase coloca o corpo de Fuller no centro da sua arte e no centro do filme de Di Giusto, como matéria a modelar e *médium* através do qual a tornar visível.¹²

As danças fullerianas são integradas na narrativa do filme à maneira de números musicais mas, contrariamente ao género do musical, onde as sequências de dança seguem geralmente uma lógica da transparência, dissimulando o dispositivo de criação e apresentando-se já como um espetáculo completo, Di Giusto opta pela opacidade, a fim de mostrar o devir *médium* do corpo. Isso explica não só a grande atenção que o filme dá a todas as fases do processo criativo, fazendo apelo às várias disciplinas científicas sobre as quais se baseiam as inovações técnicas e estéticas de Fuller, como também a opção por não esconder nem os obstáculos na fabricação do dispositivo cénico, nem a exigência física requerida para a preparação das coreografias.

Di Giusto elogia igualmente a entrega física de Soko, cantora francesa alternativa que interpreta o papel da protagonista, comparando-a a uma lutadora de boxe (2016). É este corpo de combatente, disposto a ser fragmentado e desarticulado, que a cineasta se propõe reconfigurar de uma maneira que não poderia ser

¹⁰ « [L’art fullérien] était déjà trop essentiellement cinématographique pour être *cinématographisé* » (Tomasovic 2009, 65).

¹¹ « Prisonnière d’un corps qu’elle a déjà envie d’oublier (...), elle s’invente un geste et va traverser le monde grâce à lui » (Di Giusto 2016, 10).

¹² Podemos dizer que a primeira parte do filme, fortemente ficcional, mostra como uma jovem americana inadaptada, mas decidida, conseguiu entrar no mundo do espetáculo de atrações e decidiu abandonar o seu país em direção à Europa, na esperança de que a sua arte aí fosse reconhecida. Na segunda parte, assistimos à sua luta incansável por concretizar o sonho de dançar na Ópera de Paris, trabalhando sempre esse gesto artístico que tinha criado para reinventar o seu corpo sobre o palco. Em paralelo com o percurso da carreira artística até ao início da decadência, o argumento do filme desenvolve igualmente a dimensão emocional da vida de Fuller enquanto mulher homossexual, concentrando-se nomeadamente sobre o impacto do seu encontro com Isadora Duncan. O filme dá

concretizada sem o *médium* filmico. O efeito que resulta deste trabalho da corporalidade é paradoxal, pois parece que o corpo não só faz parte do dispositivo e é tornado palco de um espetáculo, como também é destruído e reconstruído pelos meios próprios ao cinema, revelando-se cada vez mais fragilizado, desumanizado e dependente das próteses artificiais que lhe são acrescentadas.

Di Giusto aproveita para fazer da sua obra uma montra radiante das diversas facetas da modernidade em dança. Efetivamente, as reencenações das danças serpentinas não são as únicas sequências cine-coreográficas: o filme contém outros momentos de dança protagonizados por Isadora Duncan, que emana uma virtuosidade, sensualidade e confiança sem limites. O contraste entre as duas artistas acaba por contribuir para relançar o debate sobre a validade artística de Fuller: afinal, quem é a verdadeira *danseuse* do título do filme? A resposta não é conclusiva e depende sobretudo do olhar do espectador, do modo como este vivencia o ritmo das cenas e o movimento dos planos. Para isso, o trabalho da câmara e da montagem varia consoante é filmado o corpo de uma ou da outra. Quanto a Fuller, temos a impressão de que o seu corpo instável é indissociável das suas inúmeras próteses, incluindo a câmara, que se aproxima dela com um dinamismo feroz para melhor a escortinhar em múltiplos planos, amplificando a descontinuidade dos seus gestos. Quando se trata de filmar o corpo libertino e independente de Duncan, não só a câmara se torna mais fluida, mas também somos levados a contemplá-la com um misto de desejo e inveja, como se o olhar de Fuller coincidissem com a objetiva da câmara e, consequentemente, com o nosso próprio olhar de espectadores.

A análise de algumas das reconstituições das performances incluídas no filme de Di Giusto permite-nos ver em que medida elas constituem *cine-danças*, no sentido da expressão cunhada por Maya Deren.¹³ Explorando o ritmo visual através da montagem, o tempo real da performance pode ser manipulado e a percepção do espaço adquire contornos mais abstratos. O corpo filmado libera-se da sua unidade cénica para se tornar múltiplo e dinâmico no diálogo com a câmara. Graças ao *découpage* expressivo com grandes planos, ângulos acentuados e *raccords* flagrantes, os gestos

ainda destaque aos momentos coreográficos que visam reproduzir o espírito artístico das duas artistas, e será sobre estes momentos que se concentrará a minha reflexão.

¹³ O conceito de cine-dança aqui utilizado remete para a definição forjada pela cineasta americana Maya Deren no texto que acompanha a sua curta-metragem experimental fundadora deste “género” de filme de dança, intitulado *A Study in Choreography for Camera* (1945): “uma dança tão intimamente ligada à câmara e à montagem que não poderia ser ‘executada’ da mesma maneira noutra sítio senão neste filme” (Deren 1945, 220-222, tradução da autora).

adquirem uma qualidade de movimentos puros, desencarnados. E mesmo os efeitos visuais das danças serpentinadas parecem mais apurados, mais exuberantes, destacando-se no negro absoluto, sem fundo nem chão, como se tivessem vida própria.

Estas considerações permitem afirmar que, em *La Danseuse*, as virtuosidades técnicas do cinema digital amplificam o impacto perceptivo das sequências de dança e multiplicam os seus aspetos espetaculares de uma maneira que não poderia ser reproduzida em palco nem captada pelo cinema primitivo. O efeito inverso é também possível, como prova o trabalho da coreógrafa de *Bombyx Mori* (2015) na sua abordagem pós-moderna do material fullariano.¹⁴

Nesta performance de uma hora para três dançarinos,¹⁵ Maciejewska “vira do avesso” os princípios estéticos de Fuller, tornando obscuras as suas danças luminosas e inscrevendo o corpo performativo numa espécie de espaço híbrido da invisibilidade. Com efeito, a artista desloca a referência a Fuller, das suas danças serpentinadas guardando apenas a memória do movimento giratório dos longos vestidos. Onde Fuller colorava os véus brancos de ofuscantes efeitos luminosos, Maciejewska opta por túnicas negras e por uma iluminação branca e neutra durante toda a primeira parte do espetáculo, decidindo durante a segunda metade mergulhar o palco na escuridão.

O espetáculo começa por um momento ritual onde os performers estendem os vestidos num círculo sobre o palco, se vêm deitar no chão e rastejam para debaixo dos tecidos, levantando-se de seguida, como fantasmas, e começando a girar cada um ao seu ritmo. Durante este primeiro momento, os vestidos negros, como os borrões de tinta dos testes de Rorschach, suscitam imagens que já nada têm que ver com a Belle Époque, mas antes remetem para uma imagética mais sinistra e quase mortuária. É então que a luz do palco se apaga, para não voltar a ser acendida senão no final do espetáculo. A partir deste momento, tudo o que o olhar do espectador pode apenas

¹⁴ Nascida na Polónia e residente em Paris, Ola Maciejewska começou o seu trabalho de coreógrafa com o desenvolvimento, em 2011, de um projeto de pesquisa-criação sobre o trabalho de Fuller, apresentado pela primeira vez em Paris em 2015. Desde cedo interessada pelas qualidades esculturais da linguagem coreográfica na relação homem-corpo e pelas qualidades imagéticas das figuras da dança moderna, Maciejewska identifica-se com a postura artística que considera o movimento como reciprocamente influenciado pelo sujeito-objeto, postura da qual Loie Fuller é uma figura paradigmática.

¹⁵ Financiada pela Fundação Hermès no âmbito da programação do festival *New Settings #6*, destinada a promover a criação e a difusão de obras contemporâneas de jovens artistas emergentes, *Bombyx Mori* (2015) de Ola Maciejewska é versão final do projeto *LOIE FULLER: Research* (2011). Esta performance foi apresentada pela primeira vez em Paris no festival *Les Inaccoutumés*, nos dias 20 e 21 de novembro de 2015, e foi reposta um ano depois no Théâtre de la Cité Internationale, a 22 e 23 de novembro de 2016.

muito dificilmente adivinhar são formas negras em movimento sobre o fundo ainda mais negro. No escuro, o dispositivo sonoro acentua ainda mais o efeito de estranheza, captando os ruídos dos tecidos e das respirações através de microfones suspensos, e emitindo-os distorcidos por uma ressonância metálica¹⁶.

Em conclusão, a análise de *Bombyx Mori*, das sequências coreográficas de *La Danseuse* e dos filmes de danças serpentinas permitiram-me compreender que o que constitui a essência estética na origem da arte de Fuller e das suas apropriações contemporâneas é a manifestação de uma concepção particular do corpo performativo como veículo de intermedialidade artística: sendo matéria e *médium* para o movimento, o corpo pode ser superfície de emanção ou de projeção de imagens e pode, portanto, dar lugar a uma experiência estética pura.

Creio ainda que os vários objetos fílmicos abordados revelam em que medida Fuller colocou o cinema no caminho da cinegrafia integral idealizada por Germaine Dulac. Esta visão do cinema aproxima-se do ideal da obra de arte total, que remete para a essência do cinema como projeto de síntese de todas as artes, tal como foi anunciado por Ricciotto Canudo (1911).

Nesse sentido, penso poder dizer que as danças fullerianas devem menos ao cinema do que o próprio cinema lhes deve a elas. Graças às primeiras captações de danças serpentinas disponíveis no *Youtube*, hoje podemos ter uma ideia minimamente fiel da complexidade e da radicalidade do trabalho criativo de Fuller. Trata-se de uma complexidade e de uma radicalidade que, precisamente, o cinema e a performance contemporâneos tentam reinventar pelos seus próprios meios, seja pela exploração das novas potencialidades da imagem digital, seja pela postura de apagamento do sujeito e de negação estilística que caracteriza a atitude pós-moderna. É verdade que os filmes de danças serpentinas tiveram um importante papel na difusão e na continuação da herança de Loïe Fuller, mas é sobretudo o seu valor simbólico, quase mitológico, que acompanhará o imaginário dos cineastas, como Dulac, ao longo da história do cinema,

¹⁶ É importante realçar que a coreógrafa justifica a sua opção pela escuridão como um desafio aos espetadores para serem mais sensíveis à potência de hibridação das coisas, convidando-os a ver além daquilo que os seus olhos estão habituados a perceber (Maciejewska, 2015). Por vezes, olhar apenas a escuridão, ver o *nada* que pode ser *tudo*, dá origem a experiências estéticas tão fortes e envolventes quanto a perceção de imagens fascinantes e luzes ofuscantes. Também em *Bombyx Mori* encontramos um paradoxo relacionado com a dimensão técnica do espetáculo. Mesmo se o trabalho de Fuller se apoiava enormemente nos meios tecnológicos à sua disposição, a sua arte era ainda mais poética do que a de Maciejewska, cujo posicionamento radical a conduziu à criação de um *híbrido humanoide* que durante todo o espetáculo não cessa de ocultar os traços da sua presença física.

lembrando que a essência da fascinação da experiência cinematográfica reside, hoje como há um século atrás, num *pas de deux* entre luz e movimento.

BIBLIOGRAFIA

- Deleuze, Gilles. 1986. “Thèses sur le mouvement (premier commentaire de Bergson)”. In: *L’image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, 9-22.
- Deren, Maya. 2005. “Choreography for the camera”. In: *Essential Deren: Collected writings on film by Maya Deren*. McPherson, Bruce (Ed.). Kingston: Documentext, 220-222.
- Di Giusto, Stéphanie. 2016. “Entretien Stéphanie Di Giusto”. *Dossier de presse de La Danseuse*. Wild Bunch Distribution.
- Dulac, Germaine. 1994. “Du sentiment à la ligne”. In: *Écrits sur le cinéma: 1919-1937*. Hillairet, Prosper (Ed.). Paris: Editions Paris Expérimental, 87-89.
- _____. “Trois rencontres avec Loïe Fuller”. In *Écrits sur le cinéma: 1919-1937*. Hillairet, Prosper (Ed.). Paris: Editions Paris Expérimental, 109-110.
- Gunning, Tom. 2003. “Loïe Fuller and the art of motion. Body, light, electricity, and the origins of cinema”. In *Camera obscura, camera lucida*. Allen, Richard e Turvey, Malcolm (Eds.). Amsterdam: Amsterdam University Press, 75-89.
- Lista, Giovanni. 1994. *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*. Paris: Éditions Hermann - Centre national de la danse.
- Maciejewska, Ola. 2015. “ENTRETIEN: Ola Maciejewska: Bombyx Mori / Ménagerie de verre dans le cadre du festival Les Inaccoutumés / 20 – 21 novembre 2015”. Olcèse, Smaranda (Ed.). Disponível em: <https://infernomagazine.com/2015/11/24/entretien-ola-maciejewska-bombyx-mori-festival-les-inaccoutumes/>. Acesso em: 7 de Março de 2017.
- Maciejewska, Ola. <https://olamaciejewska.carbonmade.com>. Acesso em: 7 de Março de 2017.
- Mallarmé, Stéphane. 1893. “Considérations sur l’art du ballet et la Loïe Fuller”. *The National Observer*. Disponível em: <http://www.plaisirsdujazz.fr/wp-content/uploads/2013/02/Mallarmé-sur-Loïe-Fuller.pdf>. Acesso em: 7 de Março de 2017.
- Sardier, Thibaut. 2016. “Bomby Mori, Ola Maciejewska”. *Art Press* 438, 2e cahier, 40-45.
- Tomasovic, Dick. 2009. “La danse serpentine de Loïe Fuller / Free radicals de Len Lye. De la mémoire musculaire”. In: *Kino-tanz. L’art chorégraphique du cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France, 63-76.