

# LOÏE FULLER – ARTISTA PRECURSORA DA CENA EXPANDIDA

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo analisa a obra de Loïe Fuller, dançarina que ficou conhecida mundialmente por sua *Dança Serpentina*, reproduzida por inúmeros artistas no cinema e no teatro. Defendo a ideia de que a arte de Fuller é precursora da cena expandida por apresentar uma pesquisa inovadora na articulação entre teatro, dança, cinema e performance.

**Palavras-chave:** cena expandida, teatro, cinema, dança.

**Resumé:** L'article analyse l'œuvre de Loïe Fuller, danseuse qui a été reconnue dans le monde entier avec sa *Danse Serpentine*, reproduite, par d'autres artistes, au cinéma et au théâtre. Je soutiens l'idée que l'art de Fuller est précurseur d'une scène augmentée pour présenter une recherche innovatrice entre le théâtre, la danse, le cinéma et la performance.

**Mots-clés:** scène augmenté, théâtre, cinéma, danse.

<sup>1</sup> Gabriela Lírio Gurgel Monteiro é fundadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/ECO-UFRJ), que coordenou de setembro de 2013 a setembro de 2015. É professora Adjunta III do curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da UFRJ. Atualmente, desenvolve a pesquisa Teatro e Tecnologia em seu pós-doutorado, sob supervisão da profa. Dra. Josette Féral, na Université Paris III- Sorbonne Nouvelle.

Loïe Fuller (22/1/1862, Fullersburg - 2/1/1928-Paris) fez um grande sucesso em sua primeira apresentação, em 5 de novembro de 1892, no Folies-Bergère<sup>2</sup>, em Paris, tornando-se rapidamente uma celebridade, por criar o que ficou conhecida como a dança moderna, precursora de uma cena expandida, que aliou dança, teatro, music-hall a experimentações cinéticas por meio de pesquisas laboratoriais com a iluminação. A dançarina, de origem americana, nascida em Fullersburg (Illinois), atraiu a atenção de inúmeros artistas, como Manet, Rodin, Mallarmé, Valéry, Rodenbach, Méliès, entre outros.

Diferente do que era apresentado no Folies-Bergère, a estreia de Fuller trazia uma beleza plástica, a “poesia da imagem” (LISTA, p.166), que não correspondia em nada ao repertório à época. Cria-

<sup>2</sup> Conhecido café-concert parisiense que, à época, tinha a fama de reunir prostitutas, cantoras excêntricas e artistas que produziam espetáculos vistos como exóticos. Atraiu diversos artistas como Manet, responsável por pintar o famoso quadro « Un Bar aux Folies-Bergère ». O music-hall era visto, « segundo uma perspectiva populista e paternalista (...) como uma forma degradada de espetáculo que não revelava as coisas de espírito celebradas pela cultura burguesa » (LISTA, 2006, p.165). Os espetáculos de Fuller chamaram atenção por destoarem dos números musicais apresentados.



dora da famosa *Dança Serpentina*, Fuller foi considerada o grande mito da Belle Époque, ao apresentar um gênero novo de dança, no qual seu corpo desaparecia ao manipular tecidos cujas formas eram modificadas pela incidência de luzes coloridas. Responsável por criar uma arte em movimento, muito próxima do cinema, explorou diversas técnicas que articulavam o uso de espelhos, projetores e figurinos, investindo em uma arte abstrata e poética. Absolutamente inovadora como artista, tinha uma personalidade que fugia dos padrões comportamentais. Homossexual assumida, causou escândalo por questionar os códigos sociais. Acumulou diversas funções, algumas das quais consideradas, no início do século XX, preponderantemente masculinas, como empresária, produtora e diretora de sua companhia de ballet<sup>3</sup>. Em 1900, em sua companhia, é responsável por ceder espaço para a trupe japonesa<sup>4</sup> da atriz Sada Yacco se apresentar em Paris. Também torna-se empresária da atriz e dançarina Ota Hisa, rebatizada depois Hanako. Em 1902, Fuller recebe, em sua companhia, e promove a jovem e desconhecida Isadora Duncan, com quem se decepçiona mais tarde<sup>5</sup>.

Em Nova York, antes de vir para Paris, assina um contrato com a *Miles and Barton Burlesque Company*, para apresentar operetas e comédias. Na ocasião, modifica seu nome de nascença (Marie-

-Louise) e adota o nome artístico de Loïe Fuller. Em julho de 1891, vivendo em Londres com sua mãe, assina um outro contrato para a criação americana de *Quack medical Doctor*, peça em que experimenta alguns princípios da *Dança Serpentina*. Em viagem à Londres, já havia assistido a espetáculos de *skirt dance*, um gênero criado por Kate Vaughan que consistia na manipulação de saias para produzir movimentos eróticos e estéticos originais. Em *Quack Medical Doctor*, inspirada por Vaughan, Fuller experimenta repetidas vezes o movimento, utilizando-se de longas saias que, depois, aprimora para a *Dança Serpentina*.

Após ter criado um conjunto composto inicialmente de uma parte superior bastante colante e de uma saia bem larga sobre a qual figuram motivos em forma de serpente, de borboleta e de flores, Loïe inventa, para sua dança serpentina (...) uma imensa coroa em tecido de seda, de muitos metros, aberta na frente e presa por um bandô em torno de sua cabeça. Ela não parará de melhorar este figurino, trabalhando sobre a textura do tecido, sobre a forma, sobre a maneira de o sustentar em seu movimento ondulatório através do espaço. Por exemplo, ela apresentará mais tarde um brevet<sup>6</sup> com varas de ponta curta, de bambou ou alumínio, a fim de evitar todo efeito de linha partida quando da manipulação do véu que pode, então, ser lançado a mais de seis metros. (LISTA, 2002, p. 9)

<sup>3</sup> A autobiografia de Fuller, intitulada « Quinze ans de ma vie » mostra os anos de revelação da artista, com humor e ironia, sendo um retrato de uma época importante para o teatro moderno.

<sup>4</sup> O japonismo estava em voga em Paris no final do século XIX, início do século XX. Fuller faz experimentos, influenciada pela arte japonesa, com bambus que coordenavam o movimento dos tecidos, incorporando a arte do desenho japonês a sua dança. A relação entre gesto e desenho pode ser encontrada em sua pesquisa sobre o movimento.

<sup>5</sup> Segundo Giovanni Lista, Fuller se sente traída pela jovem Isadora que, ao contrário de aliar a dança à modernidade das pesquisas multimídias, buscava inicialmente um antigo gestual das bacantes. A decepção também se refere à recusa de Duncan não só com relação a sua figura empresarial, mas também como mulher. Segundo Lista, após essa rejeição, Fuller lançou um novo olhar sobre si, seu trabalho e sua homossexualidade.

*Quack medical doctor*, estreia em 5 de outubro de 1891, no *Grand Opera House de Boston* e revela o interesse pelas práticas da hipnose e pelo estudo das doutrinas espíritas, em voga no final do século XIX. Em umas das cenas, Doctor Quack entra misteriosamente em um jardim cenográfico, sob uma luz verde pálida. Fuller entrava na sequência vestida com um longo vestido e sugeria estar

<sup>6</sup> Segundo o dicionário Larousse, brevet é “um título concedido pelo Estado (Instituto Nacional da propriedade industrial) que assegura àquele que se declara autor de uma invenção de ordem industrial (...) o direito exclusivo, por um tempo determinado – 20 anos em princípio – de explorar a invenção In: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/brevet/11110#m4Jb1tXTQKiyCAwg.99>



hipnotizada pelo doutor, reproduzindo movimentos mecânicos a cada ordem dada. Aos gritos do público de “Uma borboleta!” e “Uma orquídea!”, Fuller interessou-se pela ilusão de ótica provocada na plateia, como um tipo de aparição espectral que refletia as pesquisas do espiritismo e das ciências ocultas. Havia um interesse acerca do estudo de fenômenos mediúnicos de transporte (materialização de espíritos) e de movimentação de objetos.

No acervo da *Bibliothèque National/Richelieu*, em Paris, encontrei a carta “Comment je créai la Danse Serpentine. Souvenirs de la Loïe Fuller” (1938), publicada após a sua morte, na qual a artista descreve, como indica o título, a criação de sua dança em *Quack medical doctor* e a relação que estabelece com a hipnose. O vestido usado no espetáculo (longuíssimo, de pelo menos meio metro) veio de uma caixa que, misteriosamente, recebeu da Índia, mesmo nunca tendo estado no país, nem conhecido nenhum indiano. Tempos depois, Fuller relembra de um jantar com jovens oficiais ingleses, quando morou em Londres com sua mãe, e associa o presente a eles. Fuller modificou o vestido, prendendo-o pela cintura em um corselet decotado. Segundo ela, tratava-se de uma peça original “um pouco ridícula mesmo e era exatamente o que convinha para esta cena de hipnose que não levamos a sério” (Ibid., Ibid). De volta à casa, após o sucesso da apresentação, Fuller descreve, em êxtase, sua descoberta e sensação inconsciente da abertura de um caminho novo que se iniciava naquele momento.

O espelho encontrava-se bem em frente às janelas. As grandes cortinas eram fixas e, através de seu material, o sol derramava no quarto um luar âmbar que me envolvia toda, e iluminava a transparência de meu vestido. Os reflexos de ouro jorravam nas dobras da seda cintilante e, nessa luz, meu corpo vagamente desenhava uma linha de sombra. Foi um minuto de intensa emoção. Inconscientemente, sentia que estava na presença de uma grande descoberta, que deveria abrir um caminho que, depois, seguiu. (FULLER, 1938)

Para Fuller, não interessava uma pesquisa minimal ou mimética dos movimentos da dança que reproduzissem, por exemplo, fielmente, o bater de asas de uma borboleta. O que ela buscava era uma espécie de movimento transitório e plástico que

deveria ser obtido através da manipulação de tecidos, alcançando um gesto fluido, luminoso e evanescente. A partir desta constatação, Fuller criou doze movimentos, revelados por meio da combinação de luzes projetadas, o que alguns anos mais tarde o cinema faria, ao tentar criar atmosferas.

Portanto, a descoberta definitiva de Fuller refere-se à associação dos movimentos plásticos, nos quais o corpo feminino transforma-se em figura abstrata, com o uso da iluminação. Fuller inaugura historicamente os primeiros movimentos da performance, tendo sido a primeira artista completamente sozinha em cena a ter inventado seus próprios códigos e sua própria prática artística. Além disso, ela cria o que podem ser considerados os primeiros movimentos, que surgem em decorrência da experimentação direta entre corpo e iluminação, associando-se de forma definitiva às pesquisas cromáticas da vanguardas modernistas.



Loïe Fuller em “Dança Serpentina”, 1893 (foto de Langfier)

Em Paris, no Folies-Bergère, Fuller trabalha com uma equipe de técnicos na criação de projetores móveis com o objetivo de iluminar apenas seu corpo envolto no tecido, deixando o restante do espaço às escuras. Este efeito era multiplicado pelo uso de

espelhos que colaboravam para a desmaterialização da imagem cênica. Por meio de efeitos caleidoscópicos, obtidos com o auxílio do uso de uma cortina de um azul intenso, no fundo da cena, que amenizava a reverberação de luzes coloridas projetadas no corpo de Fuller, a iluminação provocava nos espectadores a sensação de um “sonho simbolista de um teatro interior” (LISTA, 2002, p.10).

Camille Mauclair, em “Idées vivantes” (1904), dedica o capítulo “Un exemple de fusion des arts. Sada Yacco e Loie Fuller” à análise de suas obras, a partir da apresentação de ambas na Exposition Universelle (1900). A aparição, em cena, de Fuller evoca um mergulho onírico, um “vôo vertiginoso e charmoso”, de “uma forma azulada de pássaro noturno” (p.104). Defendendo a ideia de uma arte universal, a autora afirma que não assistiu nem a um espetáculo, nem a um canto, nem a uma dança, mas a uma arte sem nome. Para ela, Fuller arrasta os espectadores dos conflitos da vida cotidiana e os leva a “aux contr’és purificateurs do sonho” (p.106)

Em 1895, Fuller cria a famosa *Dança do fogo* que consistia na aparição de uma figura fantasmática – ela mesma – por meio de uma estrutura projetada no chão do palco, coberto por uma placa de vidro, que permitia a passagem da luz de baixo para cima. O título do espetáculo deve-se à imagem da artista que se assemelhava a um corpo em chamas. Após esta descoberta, ela pesquisa os efeitos fosforescentes de tecidos, inspirados pelas crateras da lua, pelas nuvens e, ainda, pelas formas de seres marinhos, como algas, vistos por microscópios.

Uma base oca, coberta de espelhos, é colocada por baixo da abertura, a fim de orientar a luz de maneira a concentrar sobre o topo da base. A cena, envolta pela escuridão, reina na obscuridade: os espelhos não refletem nada, também a base é invisível para o público. Loie dança sobre a placa de vidro, dando, então, a impressão de uma aparição fantasmática plainando no ar. A luz dos projetores, que utiliza uma gama cromática indo do amarelo ao vermelho vivo, é captada por um figurino que parece se impregnar antes de restituí-la de uma maneira quase sobrenatural. A silhueta de Loie encarna, portanto, a essência mesmo do fogo que, lentamente, torna-se uma brasa fascinante antes de se apagar no escuro quase absoluto. (LISTA, 2002, p.11)



Cartaz do espetáculo Danse du Feu, de Loie Fuller (arquivo Bibliothèque Nationale de France)

Albert Flament descreve uma das cenas de *Dança do fogo*, com seis projetores lançando luzes coloridas à figura enigmática de Fuller ao centro, realizando movimentos “ondulosos de medusa” e “balanços de vagalume” (FLAMENT, 1922, p.421). Fuller, de retorno de uma temporada pelos Estados Unidos, apresenta em 1897, no Folies-Bergère, em Paris, a *Dança do fogo* e *Les Lys*, aprimorando, ainda mais, os dispositivos utilizados. Cobre com espelhos as duas laterais da cena, justapondo uns aos outros, formando um fundo semi-polygonal. A ilusão do fogo é produzida por meio de luzes instaladas no espaço de união entre as lâminas dos espelhos. Um grande espelho cobria o chão do palco, enquanto um outro inclinado projetava a imagem de Fuller como se estivesse dançando acima do chão. O mecanismo de projeção de luzes era obtido por meio de uma combinação de diferentes colorações cromáticas, criando uma atmosfera de sonho, ao transformar o palco em uma espécie de sala de espelhos. Oito Fuller’s apareciam dançando uma coreografia aérea banhada de luzes coloridas, o que impactou muito o público parisiense. Lista (2006) afirma que, anos



mais tarde, o cinema alcança os efeitos obtidos pela artista ao explorar mudanças bruscas monocromáticas “... graças às mudanças cromáticas realizadas pela imersão da película” (LISTA, 2006, p.239).

### Fuller e o cinema

Por volta de 1894, são impressos os primeiros *kinéographes* da Dança Serpentina, chamados também de *folioscopes*, pequenos livretos que folheados rapidamente reproduziam imagens em movimento<sup>7</sup>. É com a dança que surgem as reproduções fotográficas coloridas *au pochoir*. Em 1895, ano de nascimento do cinema, Thomas Edison produz o curta-metragem *Annabela Serpentine Dance* e solicita a Mrs. Khun de colorir à mão a película, realizando o primeiro filme a cores do cinema. Nos anos seguintes, muitos outros surgem nos Estados Unidos e na Europa. Na Itália e na Espanha, aparecem filmes cujas colorações apresentam diversas variações cromáticas.

Conhecida como a “Fada da luz” ou “a maga do fogo”, a artista chamou a atenção de cineastas que desejaram filmar a “magia” presente nos seus espetáculos. Em sua autobiografia, ela conta a recusa ao convite realizado pelo Arquiduque da Áustria que desejava filmar um de seus espetáculos. Fuller, a princípio, não tinha nenhum interesse pelo cinema, uma vez que, segundo ela, a câmera era incapaz de captar a imaterialidade e a fluidez de sua arte. Mas, ao contrário do que pensava, o nascimento do cinema é marcado, sobretudo com os filmes de Edison e dos irmãos Lumière, por um interesse legítimo em construir formas abstratas ou figuras flutuantes. Diversos filmes foram produzidos e, depois, perdidos<sup>8</sup>, influenciados pela *Dança Serpentina* que nutria uma estética do movimento que interessava muito aos primeiros cinemas.

<sup>7</sup> Foram inventados, segundo Lista, por Thomas Linnet, em 1865, editados unicamente em preto e branco. Apareceram, pela primeira vez, coloridos, em 1894, ao reproduzirem 90 fotografias, de formato 7 X 4 cm. O folioscope *La Danse Serpentine de Loïe Fuller* é considerado um ancestral do filme a cores.

<sup>8</sup> Há poucos registros existentes sobre esses filmes. Grande parte do material se perdeu.

Os curta-metragens que surgiram, baseados em sua obra, podem ser classificados, segundo análise de Lista (2006) como pertencentes a dois gêneros de imagem. O primeiro deles explorava o desempenho das dançarinas como verdadeiras atletas e revela formas rígidas e desordenadas, por vezes cômicas, que lembravam a histeria feminina<sup>9</sup>; o segundo gênero são as fantasmagorias, presentes, por exemplo, nas narrativas de Meliès que, apesar de não conseguirem apreender “a energia, a precisão e a complexidade das danças fullerianas” (LISTA, 2006, p.357), alcançavam efeitos poéticos.

Inicialmente, a *Dança Serpentina*, realizada por inúmeras imitadoras de Fuller no cinema, é captada através de planos fixos e tomada única, como diversas outras imagens de curta-metragens do início do cinema. Os corpos são enquadrados por meio de planos médios e/ou planos gerais sob fundo negro, o que fornece uma visão bastante redutora, se comparada à cena multifacetada de Fuller. Outro problema é concernente à iluminação, uma vez que devido às limitações do cinema à época, a luz parecia “um sol éclairé” (LISTA, 2006, p.357), o que dava a impressão de uma “presença irreal ou fantasmática” (p.358). Comparando os filmes realizados à obra de Fuller, nota-se uma busca em comum, uma espécie de investigação da potência da iluminação sobre tecidos aliada à criação de movimentos de dança. O que falta ao cinema, entretanto, é a perspectiva em 3D dada pela associação entre o corpo, o tecido (tela) e a projeção luminosa. “Com a *Dança Serpentina* estávamos em um imaginário de uma escultura *in progress*, quer dizer, de uma forma se modelando e se gerando sem parar no espaço” (LISTA, 2006, p.375). Uma outra diferença é de que no teatro os efeitos de hipnose eram provenientes da impressão de que a imagem abstrata de Fuller propagava os raios luminosos. Já no cinema, a opacidade da tela tornava evidente o princípio de projeção. Não há nenhum filme nem nos arquivos *Gaumont* em Paris, nem tampouco no arquivo da *New York Public Library* que mostre Fuller em cena<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Entendo aqui que Lista se refere a um uso clichê da histeria.

<sup>10</sup> Giovanni Lista aponta, ao final de seu livro « Loïe

Somente com *Lys de la vie*<sup>11</sup> é que Fuller decide, ao final do ano de 1920, investir no cinema. A obra cinematográfica é uma adaptação do conto da Rainha Maria, da Romênia<sup>12</sup>, e possibilitou à artista a fuga de uma estrutura narrativa e o investimento na experimentação que o cinema poderia lhe trazer, com a abertura ao imaginário e ao universo onírico. Para obtenção da atmosfera do filme, Fuller opta por um ritmo lento e pela criação de uma poética da imagem, obtida por meio de figurinos de balé com motivos orientais e por mobiliário de motivos góticos e medievais, retirando toda e qualquer fixação em um tempo histórico pré-determinado. No filme, a artista explora ainda a fragmentação de corpos por meio de closes e planos nos quais apenas uma parte do corpo é revelada. A presença de cores monocromáticas também é investigada com o objetivo de alcançar variações de atmosferas. Outra experimentação é o recurso da lanterna mágica que alternava “personagens negros sobre fundo branco e personagens brancos sobre o fundo negro” (LISTA, 2006, p.519) proveniente do jogo entre a imagem e o negativo. Com esse feito, Fuller cria sombras chinesas que denotam, segundo Lista, a autonomia da linguagem cinematográfica.

Associando, pela primeira vez na história do cinema, a imagem invertida, a desaceleração e a monocromia, Loïe Fuller visava enganar toda a percepção de espaço, do movimento e do tempo. Queria oferecer à linguagem cinematográfica esta mesma força evocadora específica do imaterial onírico de suas danças. (LISTA, 2006, p. 519)

Após o filme, Fuller dedica-se ao desenvolvimento de dois projetos cinematográficos: “Visions de rêves” (1924), adaptação de outro conto da Rainha Maria e “Les incertitudes de Coppélius”, adaptação de um conto de Hoffmann. Ambos não finalizados. O desejo de Fuller era o de eliminar do cinema todo vestígio de realismo, enveredando por um radicalismo expressivo que visava estimular no espectador novas experiências perceptivas por meio do “cineticismo luminoso”(LISTA, 2002b, p.80). Buscando o movimento puro também no cinema, Fuller continuava sua investigação sobre a relação entre iluminação, imagem e gesto.

Com o objetivo de fugir das imitações, Fuller registra seus *brevets*, que nada mais são do que patentes de suas descobertas, reveladores do espírito positivista da sociedade à época. Seus desenhos demonstram a preocupação da artista com os efeitos luminosos e a disposição espacial de modo a criar uma atmosfera na qual o corpo passa a desempenhar não apenas um desenvolvimento de recursos técnicos provenientes da dança, mas também um espírito livre de experimentação.

Em 9 de novembro de 1899, Fuller apresenta um *brevet* do “perfectionnement dans les appareils à miroirs pour effets scéniques”<sup>13</sup>, propondo transformar a cena em um espaço fechado por um vidro transparente. O objetivo era o de, além de produzir uma ilusão de ótica ao combinar vidros transparentes em frente aos espelhos e refletir imagens múltiplas, criar também reflexos suplementares nas superfícies transparentes dos vidros. Os *brevets* apresentam em detalhes as medidas e formatos dos espelhos dispostos na cena.

---

Fuller, danseuse de la Belle Époque »,

144 filmes realizados a partir da obra da artista. Segundo o autor, principal referência desse estudo, um único curta-metragem, intitulado « Je sais tout » (IIIe Année, n. 25, janvier-mars, 1907, Paris), apresenta uma dançarina, que pode ser Fuller, mas não há certeza sobre isso.

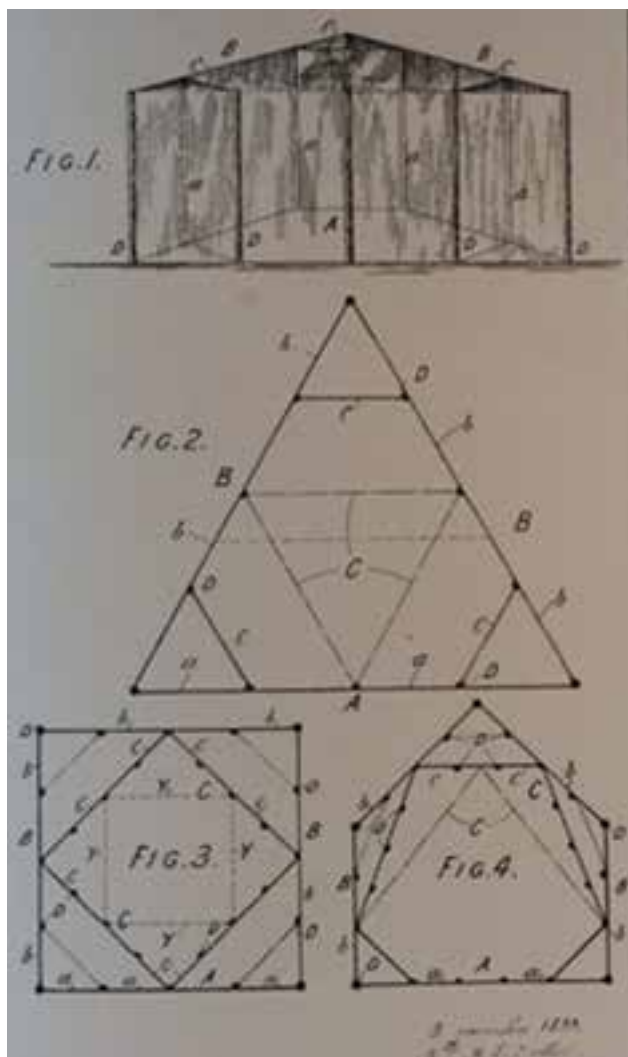
<sup>11</sup> O filme é realizado com o auxílio de sua companheira Gab Sorère que, após sua morte, dirige, em 1934, o filme « La Féerie des ballets fantastiques de Loïe Fuller », além de dar continuidade aos trabalhos de sua companhia de balé.

<sup>12</sup> A rainha Maria da Romênia e Loïe Fuller nutriram uma grande amizade durante vinte e quatro anos, documentada por meio de vasta correspondência (aproximadamente 400 cartas). Fuller tinha um projeto de reuni-las em um livro, mas não se sabe os motivos pelos quais ela não quis publicá-lo. Resta do filme *Lys de la vie* apenas a primeira parte, além da correspondência entre ambas e de alguns manuscritos e roteiros não realizados que podem ser encontrados nos Archives Nationales, em Bucarest.

---

<sup>13</sup> « Aperfeiçoamento nos aparelhos de espelhos para efeitos cênicos »



Brevet fonctionnement des miroirs 9/11/1899<sup>14</sup>

Os *brevets* são, portanto, o registro do minucioso estudo de Fuller sobre, por exemplo, a relação entre corpo, imagens produzidas por espelhos dispostos na cena e iluminação complexa. Françoise Le Coz (2002) afirma que, apesar das especificações técnicas existentes nos *brevets*, de modo geral eles não correspondem aos infinitos detalhes de sua operabilidade. De toda forma, sua consulta é fonte histórica de suas invenções, responsáveis por influenciar diversas gerações de artistas. Para os artistas contemporâneos, a obra de Fuller foi funda-

mental para se pensar a respeito da relação entre cor e luz, ou entre o espaço e o corpo.

No artigo “Loïe Fuller et la création contemporaine” (2002), Blandinne Chavanne cita a obra de Michel Vejux (Chalon-sur-Saône, 1956) que instala inúmeros projetores de teatro em uma sala de exposição. Para ele, seguindo a célebre frase de Fuller, “A luz é a arte do amanhã”, “Iluminar já é expor” (VERJUX, 1998). O artista esculpe o espaço com a força da projeção monocromática, assim como Fuller fazia por meio da projeção sobre tecidos. A imaterialidade do corpo que desaparecia por meio da relação com o espaço e os efeitos da iluminação encontra eco, por exemplo, na série *Wedworks series*, de James Turrell (Los Angeles, 1943), que se interessa pela percepção que sobrevém de uma experiência tátil por meio das sensações provenientes do jogo entre o espaço, a luz e o movimento.

Chavanne (2002, p.85) destaca também a influência da obra de Fuller no trabalho desenvolvido por Gina Pane (Biarritz 1939-Paris, 1990). A artista realiza uma série de performances intituladas “Actions” nas quais experimenta em frente a um auditório a relação entre seu corpo, em situação de risco e fragilidade, e seus gestos, sob uma luz branca, denunciando a violência sócio-política a qual estamos expostos. Chavanne encontra um paralelo nos trabalhos de Pane e Fuller, destacando também a fragilidade do corpo da segunda, exposto à precariedade das instalações elétricas.

Por ocasião da Exposição Universal, em 1900, Fuller reuniu diversos trabalhos realizados por ela e por demais artistas sobre sua obra: esculturas, gravuras, desenhos, fotografias, cartazes, dialogando com a concepção da obra de arte total wagneriana. Em uma das salas, instalou diversos espelhos na tentativa de reproduzir a multiplicação de reflexos existentes em alguns de seus trabalhos. Fuller apresenta ao público, também, o brevet já citado “Dispositifs de perfectionnement des appareils à miroirs pour effets scéniques” que, posteriormente, inspirou o artista, curador e escritor Dan Graham (Urbana, 1942) a desenvolver a obra “Porte tournante modifiée en vitre-miroir et anti-chambre avec porte coulissante” (1988), concebida para o *Pavillon Loïe Fuller*, em Dijon. O anti-chambre, repleto de vidros-espelhos, em formato de uma porta cilíndrica, provocava o espectador a vivenciar um mo-

<sup>14</sup> Brevet depositado no Ministère du Commerce et de l'Industrie, direction de la Propriété industrielle, Brevets d'invention, Tome XIX (2e partie), 1899. Travaux de construction, Brevet n. 294 161, 9 de novembro 1899, Perfectionnements dans les appareils à miroirs pour effets scéniques; L'Imprimerie nationale, 1900.

vimento duplamente identificatório, com a obra de Fuller e com seu próprio corpo. A imagem é composta “... em função dos afluxos de luz penetrando na sala escura quando a porta gira (...) O emprego das superfícies do vidro-espelho e do plano rotativo da porta giratória produz efeitos particulares do tipo que Loïe Fuller usava em seus espetáculos” (GRAHAM, 1988, pp.90-91).

Em 1898, nos jardins de um hotel parisiense, próximo à gare Saint-Lazare, onde decide se instalar, a artista apresenta-se dançando inúmeras vezes sem nenhum tipo de iluminação. São danças ao ar livre para amigos, como o pintor Benjamin Constant. Nos fundos do jardim, resolve instalar um pequeno laboratório para testar, com a ajuda de um engenheiro químico, sais fosforescentes sobre os tecidos que utilizava. Seus experimentos misturaram diversas substâncias químicas, como sulfato de cálcio e magnésio. Fuller defendia a ideia de que não é a lâmpada que fornece uma impressão luminosa, mas sim o objeto sobre o qual incide tal impressão. Ao mesmo tempo em que o objeto se modifica a partir do contato com uma determinada iluminação, a iluminação também se modifica em contato com a materialidade do objeto. Durante toda sua vida, ela experimentou tais efeitos em seus trabalhos, investigando “a tintura e impressão de tecidos, a diversificação das fontes luminosas, a coloração de vidros para as projeções, etc.”(LISTA, 2006, p. 281)

A arte de Fuller também contribuiu para a reflexão sobre a importância do cenário teatral ao rejeitar toda materialidade supérflua presente, por exemplo, em objetos meramente decorativos na cena. A criação de uma atmosfera que verdadeiramente pudesse sensibilizar o espectador era um de seus objetivos que se contrapunha a qualquer tipo de fórmula espacial decorativa e redutora. Denis Bablet correlaciona tal objetivo a uma “nostalgia de uma pureza ideal na qual a realidade não é outra senão a espiritual”(BABLET, 1983, p.147). Segundo ele, a ausência de um cenário material leva o espectador a imaginá-lo, evocando, desse modo, em seu espírito o poema dramático, assim como o próprio ator, o dançarino e a música.

Mallarmé (1945) que consagrou um artigo<sup>15</sup> à obra de Fuller propôs uma reflexão a respeito da percepção do fenômeno teatral, defendendo que caberia a cada espectador evocar em seu espírito o cenário desejado. A ausência de cenários permanentes ou estáveis permitiam, segundo ele, “uma evocação límpida” (p.309). Assim também, André Levinson comenta, em 1923, o artigo de Mallarmé associando o cenário ao movimento de Fuller, realizado por meio da manipulação dos tecidos e da iluminação. Para ele, tratava-se da resolução do problema espacial, construído por volumes e planos, “repudiando toda a falsa ilusão, não mais um lugar simulado, mas um espaço”. (LEVINSON, 1923, pp.28-29)

Em sua autobiografia “Quinze ans de ma vie” (1908/2016), Fuller pergunta: “O que é a dança? O movimento. O que é o movimento? A expressão de uma sensação. E o que é a sensação? O resultado que produz sobre o corpo humano uma impressão ou ideia que percebe o espírito”(FULLER, 2016, p.56). A busca pela sensação na obra da artista é uma constante e, para que o corpo possa se exprimir em toda a plenitude e liberdade, Fuller busca afetar os espectadores ao “acordar sua imaginação, quer esteja preparado para receber a imagem ou não”(p.57). Ao associar imagem e sensação, a artista cria uma arte cinética, tornando-se precursora de uma cena teatral expandida.

### Referências Bibliográficas

- FLAMENT, Albert. La danseuse du feu de Loie Fuller. In: *Revue de Paris*, 15 de julho de 1922, pp. 419-422.
- FULLER, Loïe. *Ma vie et la danse. Autobiographie suivie de écrits sur la danse*. Paris: Éditions L’Oeil d’Or, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Comment je créai la danse Serpentine. Souvenirs de la Loïe Fuller*. Lettre autographe, signée; 1 ½ p. in-8. Acervo Arts du Spectacle. Bibliothèque Nationale de France/Richelieu.

<sup>15</sup> MALLARMÉ, Stéphane. Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet. In : Crayonné au théâtre. **Œuvres complètes**, texte établie et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, N.R.F., 1945 (Collection La Pléaïde).





\_\_\_\_\_. *Quinze ans de ma vie*. Paris:Mercure de France, Collection Le Temps Retrouvé, 2016.

\_\_\_\_\_. *Travaux de construction, Brevet n. 294 161, 9 de novembro 1899, Perfectionnements dans les appareils à miroirs pour effets scéniques*; Brevet depositado no Ministère du Commerce et de l'Industrie, direction de la Propriété industrielle, Brevets d'invention, Tome XIX (2e partie), 1899. L'Imprimerie nationale, 1900.

GRAHAM, Dan. Munich, abril, 1988. Texto reproduzido In: *Compilation*. Dijon: Les Presses du Réel, 1988, pp.90-91.

LE COZ, Françoise. Loïe Fuller et la danse. In: *Loïe Fuller. Dansense de l'Art Nouveau*. Nancy Musée des Beaux-Arts 17 mai/19 août 2002. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002b, pp. 35-42.

LEVINSON, André. Stéphane Mallarmé métaphysicien du ballet. In: *La Revue Musicale*, 1. novembro 1923, n. 1, pp.28-29.

LISTA, Giovanni. *Loïe Fuller dansense de la Belle Époque*. Paris: Hermann Éditeurs des sciences et des arts/ Centre National de la danse, 2006.

\_\_\_\_\_. Loïe Fuller en pionnière des arts. In: *Ma vie et la danse. Autobiographie suivie de écrits sur la danse*. Paris: Éditions L'Oeil d'Or, 2002, pp. 5-14.

\_\_\_\_\_. Loïe Fuller e o cinema. In: *Loïe Fuller. Dansense de l'Art Nouveau*. Nancy Musée des Beaux-Arts 17 mai/19 août 2002. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002b, pp. 71-81.

MALLARMÉ, Stéphane. Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet. In : *Crayonné au théâtre. Œuvres complètes*, texte établie et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, N.R.F., 1945 (Collection La Pléiade).

MAUCLAIR, Camille. *Idées vivantes*. Paris: Librairie de l'Art Ancien et Moderne, 1904.

VERJUX, M. in: *Michel verjux, cat.exp.*, Thouars, Chapelle Jeanne-D'Arc, 1998.

### Referências Filmográficas

*Le lys de la vie*, adaptação do conto da Rainha Maria da Romênia. Loïe Fuller e Gab Sorère. Produção: Societé Soleil, Paris, 1920 (primeira parte). *Collections Cinemathèque de la Danse*, Paris.

*La Féerie des ballets fantastiques de Loïe Fuller*, mis en scène George R. Busby. Direção: Gab Sorère. Produção: *Societé Nouvelle d'Éditions Cinématographiques*, Paris, 1934. Cópia incompleta. *Collections Cinématique de la Danse*, Paris.