LOÏE FULLER: MOVIMENTO E CAPTURA

Lucila Vilela[1]

Resumo

Loïe Fuller, bailarina do século XIX, em suas performances, utilizava longos tecidos como figurino onde projetava imagens em seu corpo em movimento. Desta maneira, pode-se dizer, tornava-se a própria tela de cinema. Numa época em que a fotografia e o cinema começavam a aparecer, suas coreografias ainda eram reproduzidas e preservadas por outras bailarinas. Com esta comunicação, portanto, pretendo abordar a atuação de Loïe Fuller, sua relação com o cinema e as releituras de seu trabalho no século XX e XXI.

Palavras-chave: Loïe Fuller. Performance. Cinema.

Resumen

Loïe Fuller, bailarina del siglo XIX, utilizaba en sus performances largas telas como figurín, donde proyectaba imágenes sobre su cuerpo en movimiento. De esta manera se volvía, se puede decir, la propia pantalla de cine. En una época en que la fotografía y el cine empezaban a aparecer, sus coreografías aún eran reproducidas y preservadas por otras bailarinas. Con esta comunicación, por lo tanto, pretendo abordar la actuación de Loïe Fuller, su relación con el cine y las relecturas de su trabajo en el siglo XX y XXI.

Palabras-clave: Loïe Fuller. Performance. Cinema.

[1] Universidad de Barcelona (Espanha).

Loïe Fuller em fotografia de Frederick Glasier, 1902

> A dança de Fuller parece ter oferecido ao público uma tela metafórica onde se projetam fantasias do inconsciente, hipnotizando com seu poder semelhante às ondas do oceano ou as chamas de uma lareira.[2]

Rhonda Garelick, em seu comentário sobre Loïe Fuller, aponta justamente para a própria idéia de cinema – uma tela onde se projetam fantasias. "A lanterna mágica ilumina nossa lanterna com sua magia e ilumina sua magia com nossa lanterna. […] A brusca aparição do fantasmagórico faz surgir a magia encerrada em «encanto de imagem»,"[3] escreve Edgar Morin. Loïe Fuller, bailarina que surgia no século XIX com uma dança precursora e um tecido gigante, incide com seu trabalho essa espécie de fantasma cinético, abrindo espaço à ilusão ressaltando essa magia que é própria do cinema. Assim, a bailarina transforma seu vestido em uma grande tela onde projeta imagens. As imagens lançadas sobre seu corpo perfilam um redundante jogo de movimentos – a imagem em movimento é projetada em um corpo em movimento, ou ainda, em uma *tela em movimento*. Esse tecido imenso se torna, ao mesmo tempo, figurino, tela e cenário.

Em 1896, Loïe Fuller entrava em contato com Thomas Edison e assumia um interesse por seu *fluoroscópio*[4]*.* Sua intenção era conseguir o efeito translúcido fluorescente e de fato Loïe Fuller chega a aplicar os sais

---

[2]GARELICK, Rhonda K. *Electric Salome*: Loie Fuller's Performance of Modernism. Princeton: Princeton University Press, 2007, p.15

[3] MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Ed. Paidós, Barcelona, 2001, p.52

[4] Thomas Edison participou das primeiras descobertas da fluoroscopia. O fluoróscopo produzia imagens brilhantes e captava as imagens em movimento culminando no que mais tarde vamos conhecer como raio X.

fosforescentes da máquina de Edison em seu figurino. O resultado foi a *performance The Phosphorescent Dance*. No entanto, empenhada na busca do efeito mágico em suas performances, Loïe Fuller não deu ouvidos às advertências de Edison em relação aos perigos que poderiam causar as propriedades químicas dos sais radioativos. Garelick, portanto, nos chama atenção sobre a contraditória postura de Loïe Fuller, que se por um lado suplicava a naturalidade da dança condenando os princípios técnicos do ballet, por outro, expunha suas bailarinas a perigos radioativos.

Thomas Edison, por sua parte, estava interessado em filmar a imagem da dança de Loïe Fuller, captar o movimento em imagem, mas ela recusou seu convite. Resulta então que o filme de Edison, de 1897, conhecido como *Annabelle Serpentine Dance,* uma curta produção cinematográfica de 34 segundos, tem a atuação de Annabelle Moore, uma das imitadoras mais conhecidas de Loïe Fuller. Entendemos que Edison nessa época estava interessado nas possibilidades técnicas de conseguir a imagem em movimento, não existe em seus experimentos nenhum indício de preocupação narrativa ou de roteiro; Edison em seus Kinetoscope Films,[5] entre 1894 e 1896, buscava cenas que apresentassem um intenso movimento, como se pode ver por exemplo em *The Kiss, Sandow (the strong man), Glenroy Brothers (comic Boxing), Cockfight, The Barber shop, Feeding the doves, Seminary girls*, etc.

Os temas escolhidos como a dança, a luta ou o vôo das aves denotam que Edison estava interessado precisamente no movimento, um interesse próximo ao de Eadweard Muybridge quando analisa o movimento através da fotografia, e de fato Edison chega a colaborar com Muybridge. Seu interesse, podemos dizer, era captar esse movimento através da imagem também em movimento, aproximando a realidade à cena. Noël Burch observa que Edison "sempre considerou o kinetoscópio[6] como una etapa experimental e transitória em uma série de investigações cujo objetivo final seguiu sendo a reprodução da vida, a projeção em uma ampla sala de imagens e de sons que puderam constituir uma reprodução da realidade."[7] Edison, observamos, pretendia apreender o movimento em redundância, escolhia imagens notadamente

[5] Disponível em: http://cuerpotejido.wordpress.com/
[6] O kinetoscópio foi o precursor do moderno projetor de filmes.
[7] BURCH, Nöel. *El tragaluz del infinito*. Ed. Cátedra, Madrid, 1999, p.46

moventes para acentuar o êxito de obtenção da imagem em movimento através da câmara. Quando escolhe a dança de Loïe Fuller para suas experimentações parece atraído tanto na exaltação do movimento do tecido como em seu entusiasmo em explorar a luz.

Talvez seja possível pensar na experiência cinematográfica de Edison como um registro de *performance*. Talvez não existisse, por parte de Edison, a consciência do registro como documentação da obra. A performance de Loïe Fuller interessa à Edison assim como o vôo dos pássaros; parece que a fascinação das técnicas descobertas detinham a atenção ao momento presente. No entanto, a tentativa de inserir a cor denota uma preocupação com a fidelidade, além do caráter experimental. Loïe Fuller era também luz e isso deveria constar na imagem. Ao contrário do que se discute hoje sobre o registro das performances[8], o objetivo não era o de documentar, mas o de registrar com intenção experimental. Isso, no entanto, não exclui a documentação uma vez que há uma tentativa de obter a fidelidade da imagem real. Hoje *Annabelle Serpentine Dance* constitui um documento de importância histórica nos dois sentidos, tanto na performance como no surgimento do cinema.

Pouco depois, em 1899, os irmãos Lumière fazem sua versão de *Serpentine Dance,*[9] que pode ser considerado um dos primeiros filmes à cores da história do cinema, embora a cor que se apresenta seja pintada à mão em cada quadro. Segundo Richard Abel, o primeiro exemplo de filme colorido da historia do cinema foi *Les Dernières Cartouches*, de Georges Hatot, 1896-97, também produzido pelos irmãos Lumière pouco depois da premiere do cinematógrafo em 1895 no Grand Café em Paris[10]. Com essa técnica de pintura direta no filme – *Hand Coloring* - foi possível ver a cor pela primeira vez na imagem cinematográfica. Em *Serpentine Dance* há uma intenção não só de

---

[8] Na discussão proposta por Henri-Pierre Jeudy quando pensa na questão do registro das performances tendo em conta o caráter subversivo das performances e os anos 70. O autor aborda a contradição a partir do próprio conceito de performance da época. "A maioria das performances é filmada, e a imagem do vídeo guarda-as na memória. […] Que sentido pode ter, então, a revolta contra o sistema dos museus, se o vídeo constitui a prova arquivada indispensável para a transmissão da notoriedade?" (JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Ed. Estação Liberdade: São Paulo, 2002, p.144)

[9] Ver a versão comentada por Bertrand Tavernier, presidente del Institut Lumière, disponível em: http://cuerpotejido.wordpress.com/

[10] *Cfr*. ABEL, Richard. *Silent Movies*. Ed. Athone, London, 1999, p.23

captar a imagem da realidade, senão que se nota precisamente nesse filme uma busca dos mesmos princípios que buscava Loïe Fuller. O movimento estendido pelo tecido funcionava na dança como uma tela para a projeção da luz. No filme, no entanto, tecnicamente não era possível captar a luz diretamente da imagem, mas se a intenção era aproximar-se da realidade, então Loïe Fuller não poderia ser vista sem suas cores uma vez que as cores faziam parte de seu trabalho. Aqui, outra vez, percebemos a interdependência entre os elementos de sua performance – corpo, tecido e luz. Assim o cinema buscava na pintura a obtenção da cor. A cor é aqui pigmento, Loïe Fuller aplica pigmento na placa de luz assim como os Lumière aplicam em seu filme. Da pintura manualmente aplicada, quadro por quadro, transparece o desejo de cor na imagem cinematográfica. O tecido então funciona como tela na dança e como quadro no filme. É a superfície onde cabe a cor, o tecido como elemento de destaque - cinema e pintura sustentados pelo corpo.

Loïe Fuller, nesse momento, estava obcecada em propagar seu trabalho. Percebemos, então, esse procedimento não só com o uso de espelhos no palco, mas também com a distribuição de sua imagem em elementos decorativos da *Art Noveau* e, principalmente, nas chamadas "Loïe réplicas" uma série de moças jovens que eram treinadas por Fuller para que fossem suas "imitadoras." É possível pensar na questão da idéia de registro de performance, levantada anteriormente a partir do filme *Annabelle Serpentine Dance* de Edison. Se, como aparenta, de fato não existisse essa consciência de documentação e registro para posteriori, não significa que não havia a preocupação no sentido de preservar a obra. Além disso a "guerra de patentes" que existia na época, principalmente entre Edison e Lumière (Loïe Fuller também faz patente de muitas de suas invenções), havia essa preocupação com a perpetuação das obras. Aqui percebemos o surgimento de duas problemáticas: autenticidade e preservação. Walter Benjamin em seu livro *A obra de arte na época da reproductibilidade técnica*, faz reflexões sobre a autenticidade e a destruição da aura, segundo o autor "o conceito de autenticidade do original está constituído por seu aqui e agora; sobre estes descansa por sua vez a idéia de uma tradição que haveria conduzido a esse objeto como idêntico a si mesmo […] a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que nela, a partir de sua origem, pode ser transmitido

como tradição, desde sua permanência material até seu caráter de testemunha histórica."[11] Na época se estava vislumbrando as possibilidades de reprodução técnica insegura até o momento. A tradição das cópias e imitações de obras, antes mesmo da invenção da gravura, continuava. De fato a lógica de Loïe Fuller estava clara, com a patente se assegurava a autenticidade da obra e com suas discípulas, reproduzidas tal qual, assegurava sua perpetuação. Giovanni Lista estima uma quantidade de no mínimo 37 diferentes imitadoras de Loïe Fuller.[12] Portanto, Fuller conservava uma maneira *artesanal* de difundir e preservar sua obra através de discípulas.

Crissie Sheridan (1897), uma das imitadoras de Loïe Fuller – *still*s de filme

É curioso notar que, até hoje, existem bailarinas interessadas em retomar o trabalho de Loïe Fuller. É certo que no teatro, assim como no ballet clássico, se interpretam peças consideradas justamente clássicas, com diferentes montagens e adaptações. Assim o trabalho de Loïe Fuller é adaptado resultando o mesmo trabalho em diferentes interpretações. Com uma proposta similar de resgate à obra de Fuller se encontram os trabalhos de Jody Sperling, Jessica Lindberg e Brigida Ochain. No entanto existem algumas diferenças nos trabalhos que permitem uma reflexão sobre como Loïe Fuller pode ser percebida e admirada hoje.

Jody Sperling questiona em uma entrevista realizada por Doug Fox[13] como o efeito da luz projetada no tecido branco agradava aos olhos depois do cinema, da televisão, do computador e outras formas avançadas de tecnologia. Segundo Sperling, sua dança tem uma abordagem distinta e não alcança a força que tinha Loïe Fuller em sua época. No entanto este tipo de trabalho

[11] BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Itaca, México, 2003, pp.43-44
[12] *Cfr*. GARELICK, R. *Op. Cit*., p.31
[13] http://greatdance.com/podcasts/audio/timelapsedanceinterview.mp3

ainda causa fascinação por parte do público. Investigadora e intérprete das performances de Loïe Fuller, Jody Sperling se interessa pelo trabalho de Fuller a partir de 1997. Em sua primeira performance, tentava reproduzir a *Danza Mariposa* no *Library of Congress*. Logo, Sperling decide seguir por outro caminho e, não tenta fazer uma reprodução fiel da dança, mas começa a construir seu trabalho fazendo referência à obra de Loïe Fuller, o que resulta outro trabalho. A bailarina prefere não chamar suas obras de reconstrução, mas de *reimaginação*. Ou seja, re-imagina Loïe Fuller para conceber outra obra a partir dessa memória.

Assim tenta perseguir o caminho de Fuller resultando em uma espécie de continuidade de seu trabalho. Desta maneira Sperling conta com a colaboração de um iluminador, uma figurinista e um músico. No projeto de sua companhia *Time Lapse Dance*[14], Jody Sperling reconstrói a proposta de Loïe Fuller apresentando as danças: *Serpentine Dance* (1999), *Magic-Lantern Dance*(2000), *Dance of the Elements* (2002), *La Nuit* (2003), *Debussy Soirée* (2005), *Ballet of Light* (2007) e *Roman Sketches* (2007). Jody Sperling, apesar de utilizar alguns efeitos particulares da época, se apropria do trabalho de Loïe Fuller fazendo uma espécie de *citação*. Não reproduz com a intenção documental, mas constrói seu trabalho a partir do trabalho de outro. Resgata uma memória adaptando, reconstruindo, fazendo referência à obra de Fuller, muitas vezes intensificando suas idéias. Por exemplo, em *Dance of the Elements*, Sperling usa um figurino desenhado por Michelle Ferranti que conta com aproximadamente 80 metros de seda branca. O tecido consegue absorver a luz contribuindo para a intensidade atmosférica buscada na dança. A bailarina também chega a utilizar uma das primeiras composições de John Cage em suas performances unindo a dança do século XIX com rasgos do experimentalismo dos anos 70.

Também a bailarina alemã Brygida Ochain, conta com outras colaborações. Em sua *performance Loïe Fuller - Danse des Couleurs: Tanzperformance - Installation*[15], de 1988, a luz é elaborada por Judith Barry e as instalações são de Christian Boltanski e Dan Graham. A partir de 1990 até

[14] http://www.timelapsedance.com/index1.htm

[15] Toda a informação sobre o trabalho de Brygida Ochaim foi obtida através de seu website oficial: http://www.brygida-ochaim.de/ - A artista não facilita seus vídeos para pesquisas acadâmicas, apenas para eventos públicos.

hoje Brygida Ochain segue trabalhando na *perfomance* de *Loïe Fuller. Danse des Couleurs: Reinszenierung der Loïe Fuller-Tänze* é uma tentativa de aproximar a estética de Loïe Fuller às técnicas multimídias da atualidade. O trabalho conta com três solos e vídeos que situam *Danse de Couleurs* entre passado e presente. Se nota então que ao escolher artistas com trabalhos expressivos na arte contemporânea para colaborar em seu trabalho, Brygida Ochain busca potencializar a obra de Fuller contando com um pensamento contemporâneo sobre as possibilidades e conceitos de luz, dança e instalação. Brygida Ochain, entretanto, concebe seu trabalho como uma interpretação da dança de Fuller.

Em 1997, colabora com Claude Chabrol no filme *Rien Ne Va Plus.*[16] Há uma cena em um palco onde a bailarina atua em um teatro dentro de um hotel. O tecido branco, lento e flutuante, funciona como uma suspensão da própria narrativa. Chabrol consegue, nessa cena, um equilíbrio de interesse, um contraste entre a surpreendente *performance* harmônica, etérea, voante e a tensão enredada da narrativa. Chabrol se aproveita desse efeito hipnótico da obra para intensificar esse contraste criando um conflito entre os pontos de atração. A narrativa desvia o olhar para a dança e retoma em direção oposta. Os personagens, ali, se enfrentam com a situação devido à esse efeito hipnótico da dança que acentua o suspense da cena.

Diferente de Brygida Ochain e Jody Sperling, Jessica Lindberg teve de fato a intenção de fazer uma reconstrução fiel da obra de Loïe Fuller. Lindberg, depois de três anos de pesquisa, em 2003, leva ao palco *Fire Dance,* de Loïe Fuller (1896). Em uma entrevista concedida a John Mueller,[17] a pesquisadora conta os motivos que a levaram a escolher Loïe Fuller e os processos que permitiram aceder aos detalhes originais da dança dentro do contexto da época. *Fire Dance* pode ser vista como a dança mais significativa de Loïe Fuller, pois foi a mais retratada pelos pintores da *Art Nouveau*. Talvez, não seja casualidade o interesse da *Art Nouveau* especificamente por *Fire Dance*, uma vez que foi a dança mais experimental com relação às cores. Loïe Fuller, em *Fire Dance*, abusa da quantidade de luzes elétricas alternando azuis,

[16] CHABROL, Claude. *Rien Ne Va Plus*. [Filme] França/Suiça,1997.
[17] Ver: *Loïe Fuller's Fire Dance: Reconstruction and performance by Jessica Lindberg* [DVD], 2003.

vermelhos, amarelos, verdes e laranjas no palco. Por isso também, Lindberg nos conta que foi muito comentada pelos jornalistas e era a que ilustrava o programa das cinco danças apresentado em Folies Bergère em 1893, facilitando, assim, o material para se aproximar ao original da obra. Com relação à música, Lindberg encontra em um artigo de 1922 a informação que Loïe Fuller havia utilizado - talvez não em todas as interpretações, mas certamente em uma delas - as *Walqueries* de Wagner em *Fire Dance*. Desta maneira, Lindberg decide por Wagner, pois o documento certificava o uso desta música por Loïe Fuller. Loïe Fuller, em 1914, expressa a relação harmônica que buscava em conexão com os elementos: "Eu tentei seguir as ondas musicais no movimento do corpo e das cores." Se percebe então o interesse de integrar o movimento das luzes com as cores, a música, o corpo e o tecido em um mesmo trabalho.

Para estudar a dança e o figurino de Loïe Fuller, Lindberg se baseou nos primeiros artículos publicados nos jornais - americanos e franceses - e também nas diversas fotografias e cartazes da época. Pelas fotografias, principalmente, foi possível deduzir muitos dos movimentos presentes na coreografia de *Fire Dance*. Também as litografias, pinturas e esculturas ajudaram na análise dos movimentos.

Também nos primeiros artigos sobre Fuller, Lindberg encontrou descrições do final e do começo da peça. Desta maneira, foi possível visualizar como surgia Loïe Fuller no palco e como desvanecia. Segundo Lindberg, as imagens do principio da dança poderiam ser de duas formas em 1896: a imagem de um morcego e a imagem de um fantasma. A imagem do morcego é visível em um dos poucos registros do cinema da dança de Loïe Fuller. De um diretor anônimo, o filme que consta no dvd realizado por Jessica Lindberg[18], mostra uma transformação de um morcego em Loïe Fuller. A aparição da bailarina através da figura do morcego é tão significativa como sua desaparição evaporada. Uma vez mais é reconhecível a idéia de metamorfose e desmaterialização na obra de Loïe Fuller. No entanto, Jessica Lindberg escolheu a imagem do fantasma para começar sua reconstrução de *Fire Dance*. Parece que, dentro das possibilidades que aparecem na sua pesquisa,

[18] LINDBERG, Jessica. *Loïe Fuller's Fire Dance.* [DVD] Ohio University, 2003.

a probabilidade de ser a imagem do fantasma a que surgia em *Fire Dance* era maior. Pode-se pensar, ainda, na escolha, por parte de Lindberg, da entrada fantasma como um anunciado deste resgate do fantasma de Loïe Fuller que hoje é sua própria desaparição surgida no corpo de outro.

As descrições dos artigos apontavam essa forma de aparição fantasmagórica e descreviam o principio da dança onde a bailarina caminhava em círculos até chegar em sua projetada caixa. Lindberg, assim, optou por utilizar o cubo de vidro - e não o pedestal que Fuller patenteou - por haver registros onde se supõe que a caixa estava presente provavelmente nas primeiras performances da bailarina, possibilitando também um trabalho de luzes que vinha por baixo do corpo e projetava no tecido. A luz, desenhada por Megan Slayter respeitou as cores do fogo com as tonalidades do *Art Nouveau*. Também a partir de uma série de pesquisas, a iluminadora estudou com base nas fotografias os ângulos e as cores possivelmente utilizadas por Loïe Fuller. A observação detalhada das imagens da época e também das cores do fogo possibilitaram perceber, por exemplo, as cores da chama de uma vela: azul na base, logo vermelho, amarelo e branco. As direções das luzes, pelas limitações técnicas da época, não podiam ser muito elaboradas. Exceto a luz que vinha por baixo da caixa de vidro, as outras constavam de ângulos simples e cores básicas.

Através do estudo das cores da chama de uma vela, do fogo e da luz que incide sobre o corpo, é possível supor que a eleição de Loïe Fuller com a temática do fogo possibilitava o trabalho com as cores, mas também se aproveitava do efeito hipnótico do próprio fogo. Gaston Bachelard, escreve um livro inteiro analisando a chama de uma vela, e aponta: “a chama de uma vela convocava pensamentos desmedidos, suscitava imagens sem limite.”[19] Loïe Fuller, podemos dizer, persegue o mesmo efeito da chama de uma vela, provocando a imaginação através de uma sensação hipnótica. Permanece história na produção de imagens, feitiços e deslumbramentos, hoje multiplicada em outros corpos a partir da luz que incide sobre um tecido dançante.

[19] BACHELARD, Gaston. *La llama de una vela*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Venezuela, 2002, p.1