

LINCOLN, Abraão Rosendo Frazão. **Loie Fuller: O corpo à luz da cena.** Natal: UFRN.

Marcílio de Souza Vieira; UFRN; Professor Adjunto DE do Curso de Licenciatura em Dança; Departamento de Arte / CCHLA. Artista da cena, Dançarino e Coreógrafo.

Abraão Lincoln Rosendo Frazão; UFRN; Especialista em Ensino de teatro; aluno especial do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGARC; Professor orientador Marcílio de Souza Vieira. Ator e Diretor teatral.

RESUMO

O objetivo central deste artigo é tecer algumas colocações sobre o trabalho da bailarina Loie Fuller. Ao destacar o corpo na cena contemporânea, utilizamos a Análise de conteúdo, proposta por Bardin (2009), para investigação deste tema. Mesmo Bourcier (1987) afirmando que Fuller em nada contribuiu para a dança, nem em idéias, nem em técnicas; percebemos que, numa visão mais ampla, seus experimentos desenvolvidos no final do século XIX e início do século XX, puderam colaborar para a quebra de paradigma da dança moderna, evidenciando a reflexão sobre novas práticas em dança, e suas possíveis conexões com os aspectos da cenografia, do figurino, da iluminação e do som, componentes da tecnologia da cena. Dessa forma, encontramos em referenciais teóricos como: Barba e Savarese (1995); Bourcier (1987); Breton (2011); Courbin, Courtine e Vigarello (2008); Pavis (1999) e Vasconcelos (2010), questões relevantes à dança cênica e seus elementos cenográficos. Tais contribuições servem de acesso para pensar e perceber a dança que fazemos hoje, com suas multiplicidades de códigos e significados, construindo novas concepções para a cena multicultural, fortalecendo sobretudo, o universo das Artes Cênicas.

PALAVRA-CHAVES: Arte; Dança moderna; História; Tecnologia da cena.

ABSTRACT

The central objective of this article is to make some settings on labor Ballerina Loie Fuller. By highlighting the body in the contemporary scene, we used content analysis proposed by Bardin (2011) to investigate this issue. Even Bourcier (1987) stating that Fuller contributed nothing to the dance, not in ideas or techniques; realize that, in a broader view, his experiments developed in the late nineteenth century and early twentieth century, could contribute to the paradigm shift of modern dance, emphasizing reflection on new practices in dance, and their possible connections with aspects of set design, costuming, lighting and sound technology components of the scene. Thus, we find theoretical frameworks as: Beard and Savarese (1995); Bourcier (1987); Breton (2011); Courbin, Courtine and Vigarello (2008); Pavis (1999) and Vasconcelos (2010), issues relevant to their scenic dance and scenographic elements. These contributions serve access to thinking and perceiving the dance we

do today, with their multiplicity of codes and meanings, constructing new concepts for the multicultural scene, especially strengthening the universe of Performing Arts.

KEY WORDS: Art; Modern dance; History; Technology scene.

1 CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

1.1 Sobre Loie Fuller

Imagine o fim do século XIX e uma bailarina resolve entrar em cena utilizando-se de um figurino e uma luz. Era Loie Fuller, a artista que revolucionaria a forma de pensar a dança, utilizando-se de tecnologias apropriadas (figurino, iluminação, cenários). Talvez não pensasse a mesma, que décadas mais tarde, seus experimentos serviriam como base para entender o desenvolvimento da cena contemporânea, em que o artista, tem a necessidade interagir com outros agentes do processo espetacular, dentre eles, as formas tecnológicas. E ela o fez dançando.

Marie Louise Fuller (Loie Fuller) nasceu em Fullersburg, atual Hinsdale, Illinois (EUA), em 15 de janeiro de 1862 e faleceu na capital da França em 1 de janeiro de 1928. Atriz e dançarina norte-americana, destacou-se pelo seu pioneirismo nas técnicas da dança moderna, dando ênfase à iluminação teatral. Sua principal montagem coreográfica é denominada *serpentine dance*.

Com trajes confeccionados em seda, iluminados por luzes multicoloridas, em que se podia perceber o efeito dos refletores sob seus figurinos, ela pôde explorar a ideia de iluminação por toda sua trajetória de vida. Suas coreografias eram marcadas pela conexão com estes elementos cenográficos.

Mesmo considerada artista famosa nos Estados Unidos, pensava que não era levada a sério pelo público, que a considerava apenas uma atriz. Segundo Paul Bourcier (1987, pág 252), “Fuller foi considerada mais uma artista de variedades do que uma bailarina”. Na Europa, fez várias turnês, dentre uma delas com Isadora Duncan. Já em Paris, por volta de 1892, teve acolhida calorosa, o que a persuadiu a permanecer na França e ali continuar o seu trabalho, tornando-se uma artista constante no elenco do *Folies Bergère*.

Fuller havia criado um grupo de balé, *Les Féeries Fantastiques de Loie Fuller (As magias fantásticas de Loie Fuller)*. Após algum tempo, retornou aos Estados Unidos, para apresentações. Aos 65 anos de idade, após ter passado o resto da vida em Paris, morreu em consequência de câncer. Foi cremada, e suas cinzas estão enterradas no Cemitério do Père-Lachaise, em Paris. Mesmo assim, sua companhia permaneceu em atividade até 1939.

No que diz respeito à sensibilidade e percepção encontradas nas dança de Fuller, Annie Suquet (2008, pág.509) diz que “toca e enfeixa efetivamente certos desafios dos mais vivos e perturbadores da experiência sensorial na virada do século XIX.”

Encontramos na História da Dança Ocidental que, entre seus trabalhos coreográficos, “apareceu nos palcos até 1927, com um sucesso sempre considerável de suas várias composições, cujo princípio era o mesmo: *Danse serpentine* (Dança da serpente), *Danse du feu* (Dança do fogo), *Danse du papillon* (Dança da borboleta), que haviam sido criadas para a Exposição de 1900”. (BOURCIER, 1987, pág.252).

2 CORPO E CENOGRAFIA

As investigações sobre o corpo na cena têm levado à busca de reflexões e conceitos que nos esclarecem sobre como esses corpos demonstram suas capacidades de representação e seus diferentes processos de criação.

“Porquanto está no cerne da ação individual e coletiva, no cerne do simbolismo social, o corpo é um objeto de análise de grande alcance para uma melhor apreensão do presente.” (BRETON, 2011, pág.8).

Ao pesquisar sobre o corpo na modernidade e suas diferentes expressões artísticas, encontramos nos trabalhos de Loie Fuller, uma reflexão sobre o usos da tecnologia da cena (em destaque para o cenário, o figurino e a luz).

Podemos definir a Cenografia como sendo:

a própria origem do termo (em francês, décor: pintura, ornamentação, embelezamento) indica, suficientemente, a concepção mimética e pictórica da infraestrutura decorativa, na consciência ingênua, o cenário é um telão de fundo, em geral em perspectiva e ilusionista, que insere o espaço cênico num determinado meio. Ora, isto é, apenas uma estética particular – a do naturalismo do século XIX – e uma opção artística muito estreita. Daí resultam as tentativas dos críticos de superar este termo e substituí-lo por cenografia, plástica, dispositivo cênico, área de atuação ou objeto cênico. (PAVIS, 1999, pág.42).

A cenografia contemporânea baseia-se principalmente no uso de novos aparatos cênicos e de elementos tecnológicos, que tem como função atender as necessidades de suas propostas cênicas. Ela não se estende tão somente aos espetáculos realizados em edifícios teatrais, como em espaços diversos: circos, ginásios olímpicos, estádios, clubes, eventos, o que denominamos de espaços alternativos.

Nesse sentido, cenografar é construir um emaranhado de desenhos da cena, em suas especificidades, que constituam o espaço cênico na realidade do espaço dramático/dramatúrgico.

Na maioria dos trabalhos de Loie Fuller, a cenografia aparece na maioria das vezes concebida pela própria ação da bailarina/interprete. Isso que dizer que, o que aparece visualmente em cena é sua dança, caracterizada pelo uso de um figurino, sob efeitos da iluminação. Para o espectador que a aprecia, não interessa

neste momento, ver a descrição de um ambiente cenográfico, mas sim, a dançarina que é o próprio ambiente, e que em seu coreografar, delineia formas diversas e provoca diferentes sensações.

É importante evidenciar que, seja quaisquer manifestação cênica, como teatro, dança, ópera, mímica, performance, hapenning e outros, a natureza da cenografia, surgirá naturalmente, visto que o ambiente cênico, é refletido pelo fazer teatral ou coreográfico e prescinde de um espaço cênico para a execução da obra de arte. Dessa forma. Toda a cena em exercício, tem um cenário onde se passa ação. O mesmo acontece na coreografia para a cena na dança cênica.

As formas imagéticas criadas por Loie Fuller, em suas coreografias são citadas por Camille Mauclair, como ‘a dançarina que se tornou dos pés à cabeça rodopio, eclipse, flor, cálice excepcional. Borboleta, pássaro colossal, esboço múltiplo e rápido de todas as formas de faunos e de florações” (SUQUET, 2008, pág. 511).

Uma das idéias que permitem pensar a cenografia nos dias atuais, é que o corpo passa a ter um lugar próprio na cena. Diante de tantas correntes estéticas no campo teatral, podemos lembrar que, o ator já foi no passado o centro do universo dramático. Hoje, é possível perceber que o artista da cena colabora e compartilha com a existência dos diversos elementos como o cenário, por exemplo, propondo perceber muitas vezes a sua cooperação com estes recursos. Ou seja, o próprio ator ou bailarino é parte da cenografia proposta, interagindo com os agentes da cena, respectivamente. Assim, Fuller era protagonista em sua cena dançante, agindo sobre seus próprios elementos.

Cabe neste texto, investigar as formas cênicas utilizadas por Fuller, destacando o cenário, o figurino e a concepção de luz, como maneira expressiva da composição de seu trabalho cênico.

Em “The fire dance”, o corpo parece assumir a forma do fogo, na movimentação sugerida por Fuller. O palco de madeira se sobressai. Ao fundo, a cor escura faz reluzir melhor os efeitos/tonalidades nas cores laranja, verde, rosa e amarelo, que emergem sobre o figurino da bailarina/intérprete.

No espetáculo “Segundo de Chomón”, aparece como cenário um lindo jardim, contendo ao fundo algumas colunas gregas. Surge um morcego durante o início da dança, que aos poucos toma a forma da própria bailarina. Seu figurino era de tonalidade branca.

Se considerarmos a condição das propostas cênicas implementadas em seus trabalhos, veremos que, “as intenções artísticas de Loie Fuller são, no entanto, apenas incidentalmente ilusionistas, e este não é o menor paradoxo de sua dança. Se nela existe alguma ilusão, decorre de processos físicos, e estes últimos requerem antes de tudo a atenção do artista. A interrogação que anima a dança da artista americana está próxima das experimentações daquela época sobre a natureza da visão e do movimento.” (SUQUET, 2008, pág 511)

3 O FIGURINO EM LOIE FULLER

Pavis (1999) acrescenta que, “Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente ‘a segunda pele do ator’. De mesmo modo, podemos estender esse enunciado também para a dança. Ou seja, o bailarino/intérprete precisa sentir sua vestimenta com autenticidade e verdade cênica, permitindo-lhe a execução da coreografia e suas movimentações.

Podemos evidenciar no trabalho de Loie Fuller, o figurino como importante elemento para construção de suas partituras coreográficas. Ele toma forma em virtude de suas movimentações. No plano extracotidiano, Eugénio Barba (1998, pág. 219) cita que “*No Oriente, e às vezes no Ocidente, o princípio é usar o figurino como parceiro vivo*”). Isso nos remete a forma como Fuller utilizava-se de sua vestimenta, ou seja, como uma extensão do seu próprio corpo.

Sobre a estrutura e a densidade do figurino, numa perspectiva antropológica, podemos exemplificar que, “*Proporções, cores, figurinos cintilantes, máscaras e outros acessórios transformam o ator oriental numa “cenografia em miniatura”, em constante movimento no palco e apresenta uma infinita sucessão de perspectivas, dimensões e sensações*”. (BARBA, 1998, pág.219). E ainda complementa:

Grande cuidado e atenção é dedicado a esses figurinos e aos efeitos que eles podem criar: o figurino, então, se torna um prothesis (este foi um termo criado por Grotowski nos primeiros anos de seu teatro-laboratório), que participar do corpo do ator, dilata-a e oculta-o enquanto se transforma continuamente (BARBA, *ibidem*).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pensar o corpo, com ênfase na cena contemporânea, percebemos que a contribuição de determinados artistas ao longo de suas trajetórias são extremamente valiosas e enriquecedoras. Mesmo, BOUCIER (1987) afirmando que Loie Fuller “em nada contribuiu para a dança, nem em idéias, nem em técnicas”. (1987, pág. 253); percebemos que, numa visão mais ampla, seus experimentos desenvolvidos no final do século XIX e início do século XX, puderam colaborar para a quebra de paradigma da dança moderna, evidenciando a reflexão sobre novas práticas em dança, e suas conexões com os aspectos da cenografia e da iluminação, ambos componentes da tecnologia da cena. Tais contribuições servem de acesso para pensar e perceber a dança que fazemos hoje, com suas multiplicidades de códigos e significados, construindo novas concepções para a cena multicultural, seja em âmbito, regional, nacional ou internacional.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*: Dicionário de Antropologia teatral. São Paulo/Campinas, Editora Hucitec - Editora da UNICAMP, 1995.
- BARDIN, L. *Análise de Conteúdo*. Lisboa, Portugal; Edições 70, LDA, 2009.
- BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 1987.
- BRETON, David Le. *Antropologia do corpo e modernidade*. Editora: Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- SUQUET, Annie. *O Corpo dançante: um laboratório de percepção*. In: COURBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.) *História do Corpo* Petrópolis: Vozes, 2008, 3 volumes.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1999.
- VASCONCELOS, Luis Paulo. *Dicionário do Teatro*. Editora Porto Alegre, 6 ed, 2010.