

TOLGYESI, Gabriel Fernandez. **Sobre Loïe Fuller, danças serpentinas e direitos humanos**: análises e práticas. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas; Mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena.

RESUMO: A seguinte apresentação oral se propõe a compartilhar relações entre a coreógrafa norte-americana Loïe Fuller (1862-1928) em suas danças serpentinas, aos direitos humanos propostos pela Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948). A pesquisa sobre a coreógrafa norte-americana e suas danças serpentinas, cujo reconhecimento internacional se deu em Paris (FRA) em 1892, encontra-se em desenvolvimento a partir de análises históricas de sua passagem pelo Brasil, por meio de notícias disponibilizadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, e de práticas de dança em sala de ensaio, de modo a reconstruir e reimaginar danças serpentinas. Apesar de Fuller e a Declaração dos Direitos Humanos pertencerem a contextos e épocas distintas, é possível traçar relações em: (1) na expressividade cênica das danças serpentinas, que mobilizavam diferentes camadas sociais a irem ao teatro, e as faziam compartilhar a responsabilidade de atribuição de sentidos e significados junto dos espectadores, (2) na vida e história da coreógrafa, que além de influenciar a história da dança e das artes plásticas, possibilitou um tipo de abertura a representatividade enquanto mulher e lésbica. As danças serpentinas de Loïe Fuller foram criadas pela mesma a partir de uma adaptação de uma saia rodada de seda transformada em túnica, conduzida internamente por pedaços de bambu que funcionavam como prolongamento dos braços da coreógrafa. Os movimentos dos tecidos ganhavam significado e sentido porque, além dos títulos dos trabalhos que pré-conduziam o olhar do público, Fuller coreografava uma complexa rede de iluminação e técnicos. Para essa iluminação elétrica especial, Fuller chegou a desenvolver filtros coloridos em seus equipamentos. Nas danças serpentinas tinha-se uma figura de mulher que não apenas dançava para o prazer de seus espectadores, mas para o prazer de si, dado observado nas litografias de Jules Cheret (1836-1932). Além disso, Fuller dirigiu e produziu uma trupe de teatro de variedades que levava seu nome, teve um teatro sob sua tutela (e também com seu nome) na Exposição Universal de Paris de 1900, fora aclamada por artistas e personalidades de diferentes áreas de conhecimento, entre outras histórias e análises vistas em Albright (2007) e em Lista (1994) - bibliografia esta que serve de base às relações junto da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948).

PALAVRAS-CHAVE: Loïe Fuller. Dança serpentina. Dança moderna. Direitos humanos.

ABSTRACT: The following oral presentation proposes to share relations between the American choreographer Loïe Fuller (1862-1928) in her serpentine dances, to the human rights proposed by the Universal Declaration of Human Rights (1948). The research on the American choreographer and her serpentine dances, whose international recognition started in Paris (FRA) in 1892, is under

development from historical analyzes of her travel to Brazil in 1904 (analyzes made through newspapers available at Hemeroteca Digital by National Library), and from rehearsal dance practices to reconstruct/reimagine serpentine dances. Although Fuller and the Declaration of Human Rights belong to different contexts and times, it is possible to trace relationships in: (1) the scenic expressiveness of serpentine dances, which mobilized different social contexts to go to the theater (music-halls), and made them share the responsibility of the attribution of meanings with the spectators, (2) in the choreographer's life and history, which besides influencing the history of dance and the fine arts, allowed a kind of openness to representativeness as a woman and lesbian. Loïe Fuller's serpentine dances were created by Loïe Fuller from an adaptation of a round silk skirt turned into a tunic, conducted internally by pieces of bamboo that functioned as an extension of the dancer's arms. The fabric movements gained meaning because, in addition to the titles of the works that pre-directed the piece's public vision, Fuller choreographed a complex network of lighting and technicians. For this special electric lighting, Fuller has even developed color filters on his equipment. In the serpentine dances there was a figure of woman who not only danced for the pleasure of its spectators, but for the pleasure of itself, as observed in the lithographs of Jules Cheret (1836-1932). In addition, Fuller directed and produced a variety theater troupe that bore his name, had a theater under his tutelage (and also under his name) at the 1900 Paris Universal Exposition, which had been acclaimed by artists and personalities from different fields of knowledge, among other stories and analyzes seen in Albright (2007) and Lista (1994) - this bibliography is the basis for relations with the Universal Declaration of Human Rights (1948).

KEYWORDS: Loïe Fuller. Serpentine dance. Modern dance. Human rights.

Loïe Fuller (1862-1928) nasceu em Fullersburg, nos Estados Unidos, e viveu em Paris, na França, a partir de 1892, onde exerceu forte influência sobre as vanguardas artísticas a partir das suas danças serpentinadas. Tais danças eram famosas por metamorfar em cena imagens de animais, plantas e situações míticas ou fantásticas, por meio da integração entre movimento/ação, figurino, iluminação e música: os muitos metros de tecido de seda eram condensados em uma túnica, iluminada, na caixa-preta cênica, por luzes elétricas multicoloridas, gerando, por meio dos movimentos de seus componentes, imagens de lírios, borboletas, anjos, entre outros.

A história de Fuller na sua relação com as artes, de acordo com sua autobiografia (FULLER, 1913, p. 15-20), remete à sua tenra infância, e de acordo com Giovanni Lista, sua profissionalização no teatro se deu ainda jovem, aos seus doze anos, declamando trechos de Shakespeare na Academy of

Music, em Chicago, nos Estados Unidos da América (LISTA, 1994, p. 614). A artista, portanto, teve uma longa jornada de construção de seus fazeres artísticos, que se iniciaram enquanto atriz. De acordo ainda com Lista (1994, p. 615), Fuller faz sua estreia como dançarina em um show de variedades em 1887, e seguiu fazendo pontualmente apresentações enquanto dançarina, até que em 1891 participou como atriz da peça *Quack medical doctor*, que deu início a criação de sua famosa Dança Serpentina. De acordo com relatos de Fuller (1913, p.31), ela interpretava uma paciente suscetível a uma hipnose feita pelo Doutor Quack, e obedecia a todos os comandos do médico, mas para caminhar sem tropeçar em sua longa saia de seda, precisou levantá-la, e ao continuar sua caminhada como um espírito alado, ouviu uma exclamação da plateia “É uma borboleta! É uma borboleta!”. A partir disso, iniciou-se o processo de criação de sua Dança Serpentina, que requereu afincos quase científico nas orquestrações cênicas de iluminação e movimentos corporais.

Essas orquestrações, cuja ênfase era dada sobre os efeitos visuais, coincidiram com a utilização de luz elétrica em cena que começava a aparecer ao final do século XIX. Enquanto Isadora Duncan (1877-1927) é retratada como uma artista que aguardava a inspiração divina, Fuller pode ser retratada como uma pessoa que “arregaçava as mangas e colocava a mão na massa” (ALBRIGHT, 2007, p. 25). Em sua autobiografia, Fuller ilustra um pouco do início do processo de criação das Danças Serpentinhas, em que recorria a ajuda de duas amigas suas, Sra. Hoffman e Srta. Hossack, para compreender o que deveria estar ou não presente enquanto movimento de suas danças (FULLER, 1913, p.33). Com o refinamento dos movimentos corporais e de iluminação elétrica, Fuller “distanciava-se de um show de variedades de classe trabalhadora, para acessar um discurso estético de classe média” (ALBRIGHT, 2007, p.39). Para Ann Cooper Albright (2007, p.25), ainda, ao utilizar a túnica e os efeitos visuais elaborados, Fuller deixava de ser vista como uma dançarina para ser vista como uma artista; mas isso acarretava a estereotipificação de La Loïe, como era conhecida já no contexto parisiense, enquanto uma artista mais conceitual do que carnificada, como se não houvesse corporeidade nos seus feitos – quando, na verdade, a fisicalidade requerida para as danças serpentinhas, especialmente do torso da dançarina, eram exaustivas.

Uma das marcas das danças de Loïe Fuller remete à criação de suas danças serpentinadas na sugestividade e na evocação de formas para o espectador:

Indeed, one of the most complicated but nonetheless important aspects of Fuller's early dance was the subtlety with which she evoked shapes that [...] called forth interpretations, shapes that were elusively suggestive and enigmatic, but also brought the audience's attention to her very act of shaping.¹ (ALBRIGHT, 2007: 46)

Tal característica de suas danças proporcionava ao espectador uma autonomia e uma certa responsabilidade sobre a obra, dados que contemplavam as visões de artes de Stéphane Mallarmé (1842-1898). Este importante autor, que encabeçava os movimentos simbolistas ao final do século XIX, era assíduo espectador das danças serpentinadas de Fuller na casa de espetáculos Folies-Bergère, na qual a artista alavancara sucesso após frustradas tentativas em outros teatros nos Estados Unidos da América, na Alemanha e mesmo em Paris, França. Tamanho o sucesso e reverberação se deu pela magnitude do Folies-Bergère (uma das mais importantes casas de espetáculo de Paris) e pelos escritos elogiosos de Mallarmé sobre Fuller, tanto que artistas de vanguarda passaram a adotar Fuller e suas Danças Serpentinadas como estímulo e inspiração de criação. Dentre tais artistas plásticos, podemos citar Auguste Rodin (1840-1917), Jules Cheret (1836-1932), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), e François-Raoul Larche (1860-1912).

Conforme Ann Cooper Albright (2007, p. 43) nos diz, “Para Mallarmé, linguagem (no seu melhor) e dança (no seu melhor) compartilham da capacidade de gerar presença sem representar”. Ou seja, para além da visualidade, fora possível aos espectadores de Fuller o exercício da imaginação – afinal, apesar dos títulos das danças de Fuller sugerirem o que seria apresentado (“O lírio”, “A dança do fogo”, “A borboleta”, etc), as danças não necessariamente seguiam linhas narrativas de um conto ou uma história – algo inovador para a época. Assim, Loïe Fuller era tida como a

¹De fato, um dos mais complicados, mas importante aspecto das primeiras danças de Fuller era a sutileza com a qual ela evocava formas que requeriam uma interpretação, formas que eram elusivamente sugestivas e enigmáticas, mas que também traziam a atenção da plateia a cada transformação (enquanto a ação de moldar, gerar formas). (Tradução do autor)

encarnação/materialização de uma *ideia*. Uma ideia-borboleta, uma ideia-serpente, uma ideia-mulher-de-fogo, etc.

Essa encarnação de ideia correspondia a emergência moderna do contexto parisiense que influenciava culturalmente, por exemplo, o Brasil e outros países da América Latina, como a Argentina, a partir de um ideia do que seria a vanguarda moderna.

Não apenas a dança serpentina e sua *artista* criadora, mas a *pessoa* Loïe Fuller, era uma concretização de ideia de mulher moderna. Loïe Fuller era um emaranhado de paradoxos que geravam curiosidade, pois ela era “americana e parisiense, coreógrafa e bailarina, cientista e artista, mercadora e musa e mais tarde empresária quando produziu não apenas uma popular trupe teatral japonesa dirigida por Sada Yacco e seu marido, Otojiro Kawakami, mas introduziu Isadora Duncan em Paris” (ALBRIGHT apud CAVRELL, 2015, p. 99). Loïe Fuller era a novidade porque vinha da América, mas habitava e se desenvolvia no Velho Mundo. A condição de Fuller enquanto mulher que cresceu nos Estados Unidos, num contexto majoritariamente *protestante* parece ser crucial no entendimento das influências exercidas por Fuller enquanto uma artista, produtora, diretora, criadora ao final do século XIX.

A ênfase nas doutrinas da igualdade espiritual, na inviolabilidade da liberdade de consciência religiosa, e na responsabilidade de cada indivíduo pela sua própria salvação, estimulou o individualismo e a independência do pensamento, que levou as mulheres protestantes a cedo descobrirem a paradoxalidade do seu estatuto de subordinação social, e a começarem a questionar os papéis tradicionais que lhes eram socialmente impostos. Foram esses factores que fizeram surgir mulheres de fortes convicções e grande poder de argumentação, como as britânicas e norte-americanas [...], e que explicam o facto de ter sido nas nações protestantes que as mulheres primeiro conseguiram o direito de voto e outros importantes direitos civis. (ABREU, 2002, p. 468)

Esse contexto de reivindicações por direitos tem sua origem em meados do século XVII, e Loïe Fuller acaba por ser uma reverberação, uma consequência desses movimentos. Algumas das origens desses movimentos sufragistas universais, que também se tornaram movimentos de mulheres sufragistas em busca de direitos civis, são bem explicados por Zina Abreu (2002), também no seguinte trecho:

O conflito de lealdades entre 'o dever de Obediência a Governantes' e 'o dever de Obediência a Deus' deu lugar à associação 'dos deveres dos Cristãos para com Deus' aos 'direitos e liberdades civis' do indivíduo, que transmutou 'o dever de o povo resistir aos governantes por motivos de Fé' em 'direito de os cidadãos resistirem aos governantes na esfera civil'. Durante o século XVII, essa associação acabou por transformar a luta dos protestantes britânicos fundamentalistas pela 'liberdade de consciência religiosa' em luta pela 'liberdade e por direitos políticos e civis'. Subsequentemente, essa simbiose de doutrinas religiosas com teorias políticas evoluiu para 'teorias de governo por consentimento, expresso pelo sufrágio universal', que tiveram como consequência mais imediata a decapitação de Carlos I (1649), o derrube da Monarquia e a implantação de um governo republicano — o *Commonwealth* —, de que Oliver Cromwell foi um dos principais protagonistas. Teve como expressão mais vanguardista o ideário político que emergiu do extremismo político e religioso seiscentista, sobretudo entre os *Levellers*, que foram os verdadeiros arautos da ideologia democrática, nomeadamente das teorias dos 'direitos naturais e inalienáveis do indivíduo', que o filósofo inglês John Locke sistematizou no seu *Second Treatise on Civil Government* (1690), obra que se tornou fonte de inspiração para conceituados pensadores políticos, como o norte-americano Thomas Jefferson e o francês Montesquieu, importantes mentores intelectuais da Revolução de Independência da América (1776) e da Revolução Francesa (1789). (ABREU, 2002, p. 446)

Ou seja, o contexto que Fuller cresceu e vivia era propício ao seu desenvolvimento de autonomia e independência enquanto mulher, no qual as reivindicações por direitos de igualdade era crescente. De acordo com Cavrell (2015, p. 96) “[...] Fuller se tornou um símbolo não só para o crescimento das mulheres como cidadãs poderosas, em constante luta e conquista, mas também como inovadoras inteligentes e experientes em suas áreas”. Ela era não só sintoma/consequência, mas também estímulo; não só reflexo de uma sociedade, mas também refratamento das potências que a sociedade tem.

Apesar e a partir desse poder de influenciar a sociedade, Fuller é registrada como um emaranhado de paradoxos tanto pela sociedade da época, que a admira numa relação de idolatria quase vista no número de matérias nos jornais que diziam seus espetáculos estarem sempre lotados, ao mesmo tempo que, na figura de alguns de historiadores de dança, não há reconhecimento da mesma enquanto uma dançarina importante para a história da dança por seus gestos e movimentos; Fuller somente é considerada por tais historiadores enquanto uma personalidade que auxiliou o desenvolvimento de iluminação elétrica. No Brasil, essa relação paradoxal entre idolatria e desdém pode ser observada na revista “Kosmos” de Junho de 1904, na crítica de Arthur Azevedo (1904, p. 39), na qual o mesmo diz:

Chamo aquilo danças porque toda a gente assim diz, mas a verdade é que a arte coreographica entra ali como Pilatos no Credo. São quadros vivos, ou plasticos, o que quiserem, que nenhum interesse despertariam si não fossem os efeitos da luz elétrica. [...] O espectáculo tem alguma coisa de mysterioso e phantastico, muito de regalar o espirito e arregalar os olhos; as almas um tanto inclinadas ao devaneio e á poesia acham um encanto profundo e penetrante naquella sucessão de cores que se confundem e se desfazem suavemente umas nas outras, e naquelle fogo fingido, cujas labaredas envolvem, acariciam e beijam uma sombra de mulher. Uma sombra, sim, uma visão, uma forma vaga e indecisa; nenhum espectador do Lyrico ficou sabendo ao certo si Loïe Fuller é feia ou bonita, nem que idade pouco mais ou menos terá. Isto não quer dizer que as espectadoras não a achassem velha e feia.

Albright (2007, p. 121) é assertiva ao pontuar em seu livro que o arcabouço cultural de muitos dos críticos de artes em suas críticas, sobre Loïe Fuller e outras artistas mulheres, quando recaem sobre sua aparência, o faziam pelo seu conhecimento limitado calcado em misoginia e homofobia – pois segundo a visão desses críticos, Fuller não correspondia aos modelos de beleza; Albright pontua em seguida o quanto a aparição de Fuller de modo sexualizado em certas fotografias mostra, ao contrário, o fascínio e a popularidade sobre a beleza de Fuller, apresentando-a enquanto parcela dos padrões de beleza de sua época. Essa discussão sobre o poder da escrita sobre dança no final do século XIX, começo do século XX, é abordada por Townsend (apud Albright, 2007, p. 147), que diz que “ao tomar posse da palavra, a dançarina passa a problematizar seus status de artista e de obra em uma cajadada. Por meio da combinação de performance, autobiografia, e publicidade, as mulheres artistas reconceituaram a figura da dançarina enquanto reescreviam as estéticas de feminilidade e da sexualidade das mulheres”².

Retomando uma ideia descrita alguns parágrafos acima: Loïe Fuller era uma figura misteriosa, instigante, *pois* paradoxal – tinha gostos vistos como masculinizados, ao se tratar por exemplo de iluminação e eletricidade, ao mesmo tempo que era sedutoramente feminina, especialmente no que confere suas qualidades artísticas. Isso gerava (e ainda gera) ambiguidades e confusões, pois quando tratada em determinados textos sobre dança como

² Tradução do autor do original: “As the dancer takes up the word, she problematizes her status as work of art and artist in one. Through a combination of performance, autobiography, and publicity, women artists reconceptualized the figure of the dancer while rewriting the aesthetics of femininity and women’s sexuality”

dançarina, ela não era dançarina, mas uma pessoa das ciências; quando tratada como pessoa das ciências, era uma musa; quando musa, era tratada como incerta se bonita ou feia. Ou seja, o paradoxo que recai sobre Fuller ainda nos dias de hoje, por meio de livros como de Paul Bourcier (2001) e de Jack Anderson (1981) sobre história da dança não a tratam como a dançarina com os devidos méritos de inventividade e genialidade não apenas conceitual, mas também corporal/gestual, os quais Albright (2007) e Cavrell (2015) o fazem constantemente.

Infelizmente, a posição social das mulheres e a representação cultural da dança nos music halls e teatros regionais ideologicamente separava criação estética e estudos científicos (junto dos usuais binarismos corpo/mente, racional/irracional, masculino/feminino, e assim por diante). Como resultado, o complexo entrelaçamento entre expressão [...] e estudos [...] de Loie Fuller foram tratados de modo simplista, sempre relegando sua obra a apenas um dos lados da equação. Evoluindo na imaginação do público, passando de uma atração de variedades novecentista para uma das principais artistas no ápice do século XIX, Fuller tornou-se sinônimo de luz elétrica, perspicácia teatral, inquisição científica, e, eventualmente, empreendedora, tornando-a assim vista como uma mulher fantástica – mas sequer próximo de ser uma dançarina. (ALBRIGHT, 2007, p. 24)³

Além de uma mulher ao final do século XIX, Loie Fuller apresentava uma outra característica que, ao imaginarmos como seriam os contextos socio-culturais da época, nos parece surreal: Loie Fuller era abertamente lésbica. Além da parceria afetiva, Gabrielle Bloch, conhecida como Gab Soréré, auxiliava Fuller profissionalmente – tanto o foi que o filme póstumo de 1934 sobre os trabalhos de Loie Fuller contou com direção artística de Gab Soréré ao lado de Busby Berkley. Fuller dedica um capítulo de sua autobiografia a Gab (FULLER, 1913, p. 250). Sem entrar em muitos detalhes de sua vida íntima com Gab, mas abertamente vivendo junto dela, inclusive à sociedade parisiense, Fuller desperta mais um tipo de curiosidade sobre seus

³Tradução do autor para o trecho: “Unfortunately, the social position of women and the cultural representation of dance in music halls and regional theaters ideologically separated aesthetic creation from scientific study (along with the usual binaries of Body/Mind, rational/irrational, male/female, and so forth). As a result, Fuller’s complex interweaving of expression (“This was a moment of intense emotion”) and study (“A play of colours in the draperies that could be mathematically and systematically calculated”) has generally been oversimplified, relegating her work to only one side of the equation. Evolving in the public’s imagination from a nineteenth-century variety-hall performer to a leading artist at the cusp of a new century, Fuller becomes associated with electrical lightning, theatrical acumen, scientific inquiry, and, eventually, entrepreneurship, thus fashioning her in their eye as an extraordinary woman - but not quite a dancer.”ALBRIGHT, 2007:24.

espectadores sobre sua vida íntima. Para Julie Ann Townsend (apud ALBRIGHT, 2007, p. 47) os primeiros trabalhos de Loïe Fuller, como as danças serpentinas, podem ser direcionados a uma resposta sobre sua sexualidade, em que havia um modo de se esconder completamente por detrás de longos tecidos, ao mesmo tempo, de conduzir os tecidos de tal modo que estes poderiam ser lidos como “dobras e contornos dos lábios vaginais”. Uma leitura que, sem os devidos cuidados, podem soar cristalizantes e restritivas de significados. A julgar pelos títulos das obras, as relações são metafóricas e desenvolvidas principalmente na mente do espectador, pois, num primeiro momento, tais títulos pareciam restringir a possibilidade de interpretações – afinal as danças serpentinas eram tidas como abstratas. Além da relação com os títulos, a duração da possível sugestividade deixava dúvidas sobre sua significação. Segundo Cavrell (2015, p.95) “as imagens possivelmente tocaram referências lésbicas, porque, seguramente, desarmavam visões convencionais heterossexuais. O pano aparecia como uma vulva, sedutoramente abrindo e fechando, embora nunca por tempo suficiente para estabilizar a sua interpretação”.

Em uma crítica denominada “Crônica da Lesbofobia Ordinária”, Aude Fonvielle (2017) nos mostra como o fato de Loïe Fuller ser lésbica abertamente, uma ousadia para sua época, é ainda hoje pouco abordado, ou por vezes falsificado, como no filme de Stephanlé Di Giusto “La Danseuse” (2016) - um filme que se propõe a recontar a história de vida de Loïe Fuller:

A audácia de Loïe Fuller também foi a de viver abertamente sua homossexualidade, especialmente com Gabrielle Bloch, que foi sua companheira por muitos anos. Essa liberdade e ousadia, Stéphanie Di Giusto não hesitou em traí-las, falsificando no filme a vida íntima de Loïe Fuller, querendo a todo custo colocá-la no registro heterossexual... É ela mesma quem o diz: “Tomei também a liberdade de inventar o personagem de Louis d’Orsay, interpretado por Gaspard Ulliel. Eu precisava de uma presença masculina neste filme povoado por mulheres. Loïe Fuller era homossexual e era importante para mim que isso não se tornasse o tema do filme. Louis d’Orsay me toca profundamente: é o homem sacrificado do filme.” [Trecho do comunicado de imprensa.] (FONVILLE, 2017, p.02)

Torna-se inevitável pensar na crueldade que é a invisibilização de uma característica constituinte de um ser humano, e mais, a invisibilização de tal ser humano, que teve uma repercussão histórica, em uma revisitação sobre a

história. Mesmo quando viva, Fuller passou por uma série de invisibilizações, como por exemplo, os direitos autorais sobre suas danças serpentinas, largamente imitadas ao redor do mundo – no Brasil, imitadoras suas apresentaram-se no Rio de Janeiro anos antes da vinda da Loïe Fuller (AZEVEDO, 1904, p. 39). As ideias de Fuller eram roubadas, até mesmo o nome da coreógrafa era usurpado e reivindicado por suas imitadoras (que as vezes se diziam irmãs ou as únicas autorizadas a imitar a verdadeira Loïe Fuller). Após rejeição da corte da patente sobre as danças serpentinas em si, por não poderem enquadrá-la como um texto de teatro é protegido pelos direitos autorais, por acharem tal dança demasiado abstrata, Fuller passou a patentear seus aparatos tecnológicos de iluminação e de figurino (ALBRIGHT, 2007, p. 185). Fuller poderia ter caído no esquecimento em sua própria época, absorvida por suas imitadoras (e até imitadores), mas ela tinha convicção na sua construção laboriosa de suas danças serpentinas, o que a destacava

Para ser uma artista em sua área é preciso experiência de vida. Sua profissão é tão cheia de detalhes que você nunca termina de aprender algo. Não deixo nada ao acaso. Eu direciono meus iluminadores, direciono eles a iluminarem onde é preciso, e eles o precisam fazer com uma exatidão mecânica, como um relógio... Tema, estilo, tempo, tudo difere de uma dança para outra. Uma dança não é construída em um dia. (New York Times, March 1st, 1896.) (FULLER apud ALBRIGHT, 2007, p. 39)⁴

Olhar para todo o fenômeno Loïe Fuller (mulher, artista, lésbica, cientista, americana, plagiada) em seu enquadramento cronológico, especialmente sobre seu desenvolvimento artístico na dança, de 1892 a 1928, nos aponta para, apesar de uma contextualização precedente, sinais do que estava em desenvolvimento enquanto direitos humanos. A partir de Fuller, faz sentido destacar o liberalismo econômico como impulsionador dos direitos individuais, não apenas econômicos, mas também políticos, que mobilizou grupo de minorias em suas lutas por igualdade de direitos políticos.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos surge em 1948, dirigida pela Organização das Nações Unidas, três anos após as atrocidades

⁴Tradução do autor para: To be an artist at your business calls for life's experience. Your profession is so full of subtleties that you have never done learning. I leave nothing to chance. I drill my light man, drill them to throw the light so, or so, and they have to do their business with the exactitude of clockwork.... Theme, style, time, all differ in one dance from another. A dance is not built up in a day. (New York Times, March 1st, 1896.) (FULLER apud ALBRIGHT, 2007: 39).

cometidas durante a II Guerra Mundial pelo regime Nazista terem chegado a seu fim (apesar do fato não ser explicitamente mencionado no texto da Declaração Universal dos Direitos Humanos). Segundo Antoon De Baets (2010), a Declaração não tem força legal, mas como “única mais importante declaração de ética, sua autoridade é sem paralelo” (2010, p.87), traduzida para mais de trezentas línguas e adotada como base para inúmeras constituições e legislações em diferentes países.

Tal como observado nos princípios do sufrágio universal, pontuados por Abreu (2002), a Declaração Universal dos Direitos Humanos ressalta a importância do compromisso ético do ser humano, especialmente no que confere seus direitos – não tanto no que constituem seus deveres pois segundo De Baets (2002, p.108) “a DUDH deu um tratamento minimalista ao dever porque Estados (particularmente os ditatoriais) estão sempre tentados a usar a convocação de seus cidadãos ao dever como um pretexto para abusar de seu poder e violar-lhes os direitos”. Tal como no sufrágio, os direitos humanos autorizam a rebelião contra poderes tiranos, em prol da individualidade e da liberdade de pensamento e opinião – sem deixar também de ser econômico.

A análise minuciosa proposta por De Baets (2010) fornece dados interessantes sobre as relações entre história, historicidade, e o papel do historiador partindo da visão estabelecida pela Declaração dos Direitos Humanos. Dadas as afinidades não apenas com esta pesquisa específica, que abarca a historicidade dentro da dança, pode-se pensar também o que implicou para a área de conhecimento da dança, ao longo dos mais de setenta anos de Declaração Universal dos Direitos Humanos, e no que tal declaração afetou os fazeres artísticos, especificamente em dança. De Baets (2010) destaca alguns artigos fundamentais para a garantia de direitos dos historiadores e da pesquisa e ensino em história: artigo 19, artigo 20, artigo 22, artigo 26 e artigo 27.

De acordo com o artigo 19 “Todo ser humano tem direito à liberdade de opinião e expressão; este direito inclui a liberdade de, sem interferência, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e ideias por quaisquer meios e independentemente de fronteiras”. Dentro da área de dança, no que concerne à Loïe Fuller e as danças serpentinas, isso implicaria não somente na

expressividade buscada por Loïe Fuller na realização de suas danças, mas no direito à interpretação do público que assistia aos seus espetáculos (como receptores de informações). A problemática gerada por este artigo reside nas *ideias*, conforme visto anteriormente, tão presentes na obra de Loïe Fuller. Tal problemática ocorre, pois os limites entre transmitir e receber informações e ideias, e o quanto essas moldam as opiniões dos indivíduos e suas ideias próprias, não estabelece limites plausíveis. A autoria sobre uma determinada ideia apenas se constitui como direito a partir da condensação em um formato palpável, ou melhor, a uma materialização, formatação que possa ser compreendida pelos poderes legais responsáveis pela manutenção e fiscalização dos direitos autorais em cada Estado. Por exemplo, no caso de Fuller, não só suas imitadoras realizavam performances descaradamente plagiando-a, como vídeos/pequenos filmes começaram a ser feitos sob o título de danças serpentinadas, mas contando apenas com imitadoras. Mesmo com limites nebulosos sob a égide de danças abstratas das danças de Fuller, a proteção autoral é garantida pelo artigo 27 da DUDH, no qual, “1. Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do processo científico e de seus benefícios.” e “2. Todo ser humano tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autor”.

Importante situar uma das propostas sobre a qual De Baets (2010) se debruça: é o da responsabilidade histórica, do compromisso com uma verdade histórica pautada pelo conhecimento científico, evitando-se, o que neste artigo vem-se propondo que é o anacronismo histórico. Este se dá quando conceitos posteriores são utilizados para mediar conhecimentos do passado de modo a julgá-lo a partir somente destes conceitos. Ou seja, seria uma irresponsabilidade histórica inferir os conhecimentos sobre direitos humanos no contexto de Loïe Fuller sem situar (ou ao menos pontuar) o contexto específico de Fuller e (algumas) éticas que regiam seus fazeres artísticos.

Albright (2007), com sua pesquisa aprofundada em dados provenientes de diversas fontes de conhecimento, olha para o passado com uma nova lente, e sem ignorar o que fora descrito no período antes dela, sobre outras lentes e

perspectivas, repensa a história. Ela atualiza para seu contexto e não cai em anacronismos, pois apresenta as situações correspondentes aos respectivos contextos: o que ela faz a respeito de Loïe Fuller é praticamente uma reparação histórica sobre críticas que não discerniam o fazer artístico da figura da mulher, tida pelas construções sociais de sua época, como alguém inferior.

Considerações Finais

O estudo que vem sendo desenvolvido sobre Loïe Fuller, e sobre suas danças serpentinas vem auxiliando na compreensão radical da dança moderna norte-americana e europeia (radical enquanto raízes). A revisão histórica se faz necessária a partir de parâmetros que não ignorem ou abominem a história recente: deve-se olhar com justeza aos dados anteriores, citá-los para então contrapo-los e acrescentar os dados provenientes dos filtros que se fazem relevantes no momento da atualização histórica. É importante que essa atualização não invisibilize o que aconteceu no passado, como por exemplo foi feito por Stéphanie Di Giusto em no filme “La Danseuse” conforme comenta Fonvieille (2017).

Apesar do conhecimento histórico não ser um *dever*, ele é um direito. Esse direito constitui o direito à memória, à informação, ao desenvolvimento da sua personalidade e de sua individualidade. A Declaração Universal dos Direitos Humanos não menciona diretamente a homossexualidade ou o grupo que hoje genericamente conhece-se como LGBTQIA+, ou Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros, Transsexuais, Queer, Interssexo, assexuados, e outros. Pelo artigo 7 da DUDH, todos têm direito a igual proteção contra qualquer discriminação e contra qualquer incitamento a qualquer discriminação. Logo, pessoas do movimento LGBTQIA+ tem seus direitos garantidos pelas Declaração – ainda que os Estados e governantes sigam a bel prazer interpretações sobre a DUDH.

Como dito anteriormente, faz-se importante ressaltar as características de Fuller enquanto parte constituinte da histórica da dança cênica Ocidental (norte-americana, europeia, com influência na América do Sul e na África), pois ela pode influenciar diferentes gerações, enquanto mulher e lésbica, artista cientista e, a partir de cada um e em todos seus paradoxos. Suas influências

deveriam ser asseguradas pelo Artigo 22 da DUDH, no qual “todo ser humano, como membro da sociedade, tem direito à segurança social e à realização, pelo esforço nacional, pela cooperação internacional e de acordo com a organização e recursos de cada Estado, dos direitos econômicos, sociais e culturais indispensáveis à sua dignidade e ao livre desenvolvimento da sua personalidade”.

Mesmo Albright (2007) ao realizar uma atualização da história de Loïe Fuller, esta pretendeu direcionar menos o olhar sobre a homossexualidade da artista do que sobre o desenvolvimento corporal nos trabalhos artísticos. Apesar dessa relevância pontuada por Albright, a mesma não deixa de pontuar a importância da relação da homossexualidade sobre os trabalhos artísticos de Fuller, pontuado principalmente por Julie Ann Townsend. Essa relação de importância é pontuada por exemplo no trecho em que a autora diz que “o que é importante para mim nas Danças Serpentina da Loïe Fuller não é, afinal, a apresentação dela enquanto lésbica, senão a ação disso enquanto transformação/formatação/aparição; não a sexualidade performada, mas a performatividade do desejo; não a representação, mas o ato de tornar presente”⁵ (ALBRIGHT, 2007, p. 49).

A representatividade de Loïe Fuller já perpassa três séculos distintos, e graças aos acessos pelos meios tecnológicos, informações e pesquisas sobre a coreógrafa e suas danças, é possível estabelecer diálogos cada vez mais profícuos entre memória, história e dança. Isso possibilita que sejam feitas releituras, reapropriações sobre o que fora criado, ressignificações sobre os processos de criação, e estabelecer vínculos entre os fazeres artísticos e os contextos sociais que se habita, de modo a refletir e a refratar o que se é, a projetar o que se é e difundir o que se pode ser. A exemplo disso, Loïe Fuller “[...] ofereceu ao público um novo tipo de teatro psicológico, realocando o espetáculo de Charcot sobre a histeria com uma visão estética feminina que incorpora/materializa forças inconscientes” (LYONNET apud ALBRIGHT, 2007, p. 106).

⁵ Tradução do autor para: “What is important to me in Fuller's Serpentine dance is not, in the end, the staging of her identity as a lesbian, but rather the enactment of it's taking shape; not the sexuality performed, but the performativity of desire; not the representation, but the *act* of making present”. (ALBRIGHT, 2007, p. 49).

Assim, segue-se a investigação e estudos teórico-práticos sobre Loïe Fuller e as danças serpentinadas, com uma atualização das mesmas para o contexto específico do pesquisador, vislumbrando afinidades técnicas dos processos de criação, ou melhor, na tentativa de enfatizar e atualizar os interesses que as danças serpentinadas geravam e que de modo a uma lógica similar ainda podem gerar. Para isso, além da pesquisa bibliográfica, vem se mostrando eficiente e necessária a pesquisa sobre movimentos corporais dançados, a exploração de diferentes iluminações, a experimentação com diferentes tecidos, a busca por músicas contemporâneas e por músicas que influenciaram Loïe Fuller para observação do que pode ser mantido e como ser mantido. Enfim, tais investigações práticas encontram-se ainda em processo, e a partir do estabelecimento planejado de objetivos, os parâmetros de criação são afirmados, ou negados ou postergados, de acordo com as respostas proporcionadas pelo ambiente de criação.

Referências

ABREU, Zina. **Luta das mulheres pelo direito de voto movimentos sufragistas na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos**. In: "ARQUIPÉLAGO. História". ISSN 0871-7664. 2ª série, vol. 6 (2002): 443-469. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.3/380>. Acesso em: 30 dez. 2019.

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Traces of light: absence and presence in the work of Loïe Fuller**. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.

ANDERSON, Jack. **Dança**. Lisboa: Verbo, imp. 1981.

AZEVEDO, Arthur. Theatros. **Kósmos**, Rio de Janeiro, Ano I, nº6, p. 39.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Tradução Marina Appenzeller. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Declaração Universal dos Direitos Humanos – DUDH. Assembleia Geral da ONU, *A/Res/3/217A* (10 de dezembro de 1948).

DE BAETS, Antoon. O impacto da declaração universal dos direitos humanos no estudo da história. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 86-114, jan. 2011. ISSN 1983-9928. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/200>. Acesso em: 31 dez. 2019. doi: <https://doi.org/10.15848/hh.v0i5.200>.

FONVIEILLE, Aude. Crônica da lesbofobia ordinária. **Erevista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. ISSN: 2316-8102.

FULLER, Loïe. **Fifteen years of a dancer's life:** with some account of her distinguished friends. Londres: Hebert Jenkins Limited, 1913.

LISTA, Giovanni. **Loïe Fuller:** danseuse de la Belle époque. Paris: Librairie de la danse, Stock/Editions d'art Somogy, 1994.