

UMA RENOVADORA DA DANÇA

Roger Marx



Koloman Moser, **Loie Fuller**, Aquarela, 1900

Sobre a dança, tal como a antiguidade a entendeu, sobre a dança que foi amada por filósofos, poetas e deuses, nada chegou até os nossos dias; para se ter alguma ideia, era necessário recorrer aos monumentos – e que imagem poderiam oferecer os mármores, a terracota, os vasos, as pedras gravadas, senão uma representação imóvel, morta? Do Novo Mundo, contudo, surge uma artista que ressuscita os espetáculos em que o paganismo se reinventou durante tantos séculos. Foi realmente um milagre esse renascimento

inesperado de uma arte expressiva e humana, que revela tanto da mímica quanto da coreografia, em que cada movimento se torna sinal e verbo¹.

Longe de se restringir ao formulário estreito da dança moderna, o seu domínio não tem outros limites senão os da própria realidade e da vida. Toda latitude evolui de acordo com o instinto, tendo como única condição a de observar as leis da cadência; ao coro a escolha de usar gestos familiares, à bailarina a de pontuar a graça dos passos e volteios pelo ritmo de sua veste expandida – véu, túnica ou manto. Assim fará Loïe Fuller; mas, gloriosa de ter reencontrado o segredo do passado, ela deseja colorir essa estatuária animada, que suas danças sugerem a todo instante a ilusão.

I

Se buscarmos pesquisar acerca da carreira e recapitular a existência da artista, veremos que tudo é simples e maravilhoso, tal como a lenda. O início vaticina tão pouco um renome universal, que uma vontade estrangeira parece ter feito de Loïe Fuller o instrumento de um propósito misterioso. Ela estreia ainda bem criança no teatro e desde então não largou mais os palcos. Encontramo-la nas Américas, amada pelo seu ânimo, pelo encanto de sua dicção, pela ingenuidade do sorriso; mais tarde, a atriz trabalhará a voz e conseguirá um emprego de cantora. Em uma ópera-cômica, ela atreve-se a dançar, e logo os destinos se realizam, e surge a extraordinária aventura que há de revelar Loïe Fuller para si mesma.

Se não fosse a fábula poética pela qual a tradição explica a organização do capitel com folhas de acanto, não saberíamos encontrar uma outra criação também devida ao capricho de uma providencial fortuna. Das Índias veio um véu com lantejoulas, tão leve e tão fino que, pela manhã, ao nascer do sol, a atriz cede ao desejo de experimentar os efeitos. Ela

¹ “[A dança consiste] numa arte destinada a imitar os caracteres por intermédio da representação, incluindo esta as diversas acções bem como todas as circunstâncias a estas inerentes.” (Platão, “Livro II”, § 655 d, **Leis, Volume 1**, Tradução do francês para o português de Carlos Humberto Gomes, Lisboa, Edições 70, 2004, p. 132). “[A finalidade da dança] consiste numa certa ciência mimética, demonstrativa, explicativa do que se quer significar e elucidativa do que é obscuro.”; “A dança propõe-se mostrar e interpretar [personagens], introduzindo ora um apaixonado, ora alguém furioso, ora um louco, ora outro amargurado, e tudo isso em diversas tonalidades.” (Luciano de Samósata, “A Dança”, § 36 e 67, **Luciano II**, Tradução do grego para o português de Custódio Magueijo, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 205 e 215).

Performatus

envolve-se no flexível tecido que se acomoda ao corpo, abraça as formas, molda os contornos. Sua imagem refletida pelo espelho a surpreende e a retém longamente; ela caminha, inclina-se e gira, o ar estremece as vastas mangas em dobras, enquanto o sol, ao dardejar seus raios no tecido, opaliza o brilho de reflexos sedosos e empresta aos ramos de metal o brilho das pedras preciosas. Ora, a projeção de uma luz viva em tecidos com ondas móveis constitui o próprio princípio das novas danças. Loïe Fuller gostaria de certificar que elas devem tudo ao acaso, até mesmo as aquisições cuja invenção foi sendo enriquecida e que alcançou o grau de perfeição que conhecemos. Não atribuamos esses felizes acidentes apenas ao despertar da vocação; uma vez consciente, ela permitiu à artista reatar com as bailarinas heroicas que inspiraram aos Peônios sua vitória, aos escultores de Tânagra suas figuras, aos pintores a decoração das cerâmicas preciosas e a ilustração mural das cidades pompeanas.

O momento em que Loïe Fuller vai buscar em Paris a consagração de seu gênio foi no inverno do ano 1892, durante o qual nosso gosto atestava uma lassidão pelos subtendidos da coreografia *fin de siècle* e pelo exotismo dos rodopios muçulmanos, monótonos como as melopeias que os acompanham. Em vão, alguém teria esperado alguma ajuda dos teatros do Estado; a ciência do balé aí vegeta e está sujeita a regras tão rígidas quanto obsoletas. Loïe Fuller iria levar a diversão desejada para um meio de tantas repetições e extravagâncias.

Um mesmo culto da natureza, fervoroso e apaixonado, determina a concordância entre o gesto e os fogos matizados pelo suor, dos quais ele se enaltece. A gênese de cada criação remonta aos reinos e aos elementos, aos estados da atmosfera, ao percurso dos astros, às fases do ano. Essas origens justificam as aparências de meteoro, pássaro e inseto frequentemente escolhidos; elas explicam também a realização dessas "moças-flores" que já havia imaginado o sonho de um Walter Crane ou de um Richard Wagner. A magia da arte transfigura mais de um espetáculo habitual: a fúria do furacão, uma torrente que se evade e arde, uma flama que se eleva e sobe aos céus. Nossa vista é distraída pelos jogos opostos das luzes: os raios do sol cintilam e se disseminam em pó de diamante, ou colorem-se como que através de um vitral; as delicadas carícias do sol nascente contrastam com as agonias rubras dos crepúsculos; as variegações do arco-íris dão lugar às débeis claridades do luar. A alegria ou a melancolia das estações traduz-se em ficções quase reais: uma chuva de flores,

Performatus

o agitar-se das folhas de ouro perseguidas pelo vento frio e, finalmente, a queda despreocupada dos flocos que enterram o ser e o mundo sob uma mortalha de cinza branco.



Loïe Fuller em uma imagem lunar fotografada por Benjamin J. Falk por volta de 1898

Coloquem de lado algumas flexões do busto para trás, uma imitação passageira e bastante vaga do insubmisso sapateado andaluz, os meneios, as contorções, os arqueamentos ou os movimentos circulares do quadril; a mesma coisa vale para os *pointes*, *jetés-battus*, *entrechats* e exercícios de ginástica desarticuladora nos quais, na Ópera de Paris, se exteriorizam todas as agitações e emoções. Nossas bailarinas procuram vestir-se com vestidos curtos; aqui, pelo contrário, só o rosto emerge de uma longa túnica que toca o chão e mal marca a cintura; a animação e o voo das dobras flutuantes proporcionam a Loïe Fuller o texto e as variações de sua arte. Pouco importam os arranjos dos vestidos e o simbolismo fácil! As bordas podem engrinaldar-se de colmeias e de rosas,

as abas armoriar-se com serpentes tortuosas de escamas prateadas, ou então constelar-se de borboletas ostentando o espelho de suas asas oceladas – o detalhe é o de menos, sem contradição. O melhor é colocar alguma ordem na memória, evocar a sala mergulhada na sombra densa, depois as vigas e o palco cobertos de tecidos fúnebres. De repente, logo após os toques de um curto prelúdio, a aparição escapa da noite; ela nasce para a vida e para a luz sob a projeção adamantina; ela se destaca de um fundo de luto, reveste a brancura do cristal, depois deixa-a para percorrer a gama das cores e emprestar o brilho das pedras preciosas.

Outrora, durante a exposição que comemorou o centenário da Revolução, as fontes, dos canteiros de Champ-de-Mars, foram tingidas com matizes cambiantes; mas desta vez, no lugar do jato que irrompe, se empenacha e cai esparso em cascatas regulares, é o ser humano, é o gesto feminino que se colore e se diversifica. O gracioso fantasma mostra-se, esquiva-se e reaparece; ele caminha nas ondas policromáticas dos eflúvios elétricos; roça o chão com a leveza da libélula, saltita, e mal pousa como um pássaro e já desliza e sacode as asas trêmulas como se fosse um morcego. A música detém-se na languidez do adágio, e compraz-se nas gravidades do modo menor, e vemos Loïe Fuller rodar, dir-se-ia como que levada pela antiga Fortuna, logo após abrir os braços em cruz, fender o espaço e oferecer os véus estendidos ao vento que as infla, semelhante à *feiticeira* que interpelou Charles Baudelaire:

*Quando vais, sacudindo no ar a saia larga,
És como a bela nau que rumo às ondas larga,
Cheia de véus soltos ao vento,
Seguindo um ritmo doce e preguiçoso e lento²*

Do lado do teatro, uma fogueira escondida derrama o feixe de raios e rendilha de púrpura as bordas do manto que a dançarina projeta ao encontro das luzes sinistras, com oscilações de pêndulo e de balanços do incensório em busca do céu. Tomada de pavor, os joelhos dobram-se; por meio dos desvios das fugas e da audácia dos giros, perceberemos as

² Nota da Tradução: Charles Baudelaire, “A Bela Nau”, **As Flores do Mal**, Tradução do francês para o português de Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 231.

flutuações de uma vontade à deriva; assustada ou desconfiada, o temor afasta-a e a fascinação aproxima-a, agachada, em direção ao braseiro ardente, até que Agni dominador a obrigue a recuar sem piedade, prostrada, vencida pelas claridades ofuscantes. Agora, um joelho no chão, a outra perna estendida descoberta a metade, o torso revirado, arqueado, a cabeleira roçando o solo, ela comunica aos tecidos o fluxo e o refluxo do mar, a torrente das vagas que arrebetam³.

Um enérgico esforço reergue Loïe Fuller, uma outra a rodeia; ela gira, e sua saia estria-se, sulca-se como a dos dervixes. E eis a dançarina no meio do palco balançando, com os braços alongados por hastes, suas amplas mangas, em círculos, desenhando “S” paralelos e imensos; ei-la levantando o tecido acima de seus ombros, eriçando-o em colunas, torcendo-o em espirais, curvando-o em volutas, dando-lhe a ondulação de águas agitadas, de ondas que se avolumam, incham, e escavam e rodopiam, furiosas, sob as rajadas do ciclone. À medida que o ritmo se acelera, que a cadência se precipita e que a infantil criatura desaparece entre os redemoinhos que a cercam, mais rapidamente os tons mudam e se cruzam, os tons escarlates e de folhagem, azuis e de sangue; mais rapidamente eles se degradam e se misturam: do topázio ao lápis-lazúli, do rubi à safira, da pedra de lua à água-marinha. O tecido, vertiginosamente borbulhante, colore-se com todas as iridescências, com todas as nuances do prisma decomposto, e a visão nunca é tão fulgurante, tão carregada quando no momento em que ela vai desaparecer, precipitar-se no nada, e devolver o poder às trevas.

II

Ninguém esqueceu as gloriosas obras que a heroica decapitação de São João Batista inspirou. O conto de Flaubert é hoje considerado um clássico; já a gravura propagou essa fantástica “Salomé” inventada por Gustave Moreau e que J.-K. Huysmans se apropriou

³ Também a este respeito, é provável que a concepção de Loïe Fuller se identifique com a da antiguidade. Luciano de Samósata fala em seu tratado (§ 19, p. 198) de um dançarino “capaz de se transformar, de se metamorfosear em tudo, como na fluidez da água e na impetuosidade do fogo, pela rapidez do movimento”; em outra parte (§ 57, p. 211), ele exigirá que “[o dançarino] não desconhecerá as metamorfoses míticas: pessoas transformadas em árvores, ou em feras, ou em aves”. Ateneu finalmente menciona “uma dança da flor e uma dança do incêndio”.

Performatus

em *Às Avessas*. Sobre o drama, a Legenda Dourada de Jacques de Voragine retrata os acontecimentos com uma simplicidade emocionante: “Herodes, vendo que as pessoas estavam seguindo São João Batista, mandou prendê-lo, com a intenção de matá-lo, mas ele temia o povo. Herodíade desejava, como Herodes, a morte do santo; ambos então combinaram que, no dia do seu próprio aniversário, Herodes daria um banquete a todos os senhores da Galiléia, e faria um juramento de dar à filha de Herodíade, que viria dançar diante dele, o que ela lhe pedisse, e que ela pedisse a cabeça de São João; Herodes fingiria então muito pesar, mas ele diria que não podia violar o juramento. A coisa aconteceu tal como foi combinado...” Desse texto, referido pelo escritor e pelo pintor, Loïe Fuller não faz caso; ela tende a pensar, com Alfred de Vigny, que o interessante é inovar até com os anais, e recriar uma figura dotando-a de uma vida diferente do da história. No entanto, excetuando Salomé, os personagens do balé não fogem do papel que a tradição lhes assinala; encontramos assim nos palcos como no livro e na aquarela um Herodes cansado, irresoluto, latejando de cobiça; Herodíade, incerta de seu poder, ansiosa, sedenta de vingança; São João Batista, pastor de almas, enternecedor e tão cativante que, no seu primeiro encontro, Salomé fica fascinada. Um milagre da fé substitui a lendária Salomé, sedenta de sangue e voluptuosidade, numa Salomé mística, quase cândida. É para São João Batista que ela dança, que ela implora proteção contra o desejo ávido do tetrarca; e quando Herodes, enlouquecido de impaciência, ordena a decapitação, é somente aí que Salomé cede, se sacrifica, se oferece em troca da graça; mas já o carrasco estende a cabeça ensanguentada em que nimba uma auréola divina, e, diante da aparição aterrorizante, Salomé desmaia, fulminada.

Para aqueles que desconheciam seu passado como atriz, Loïe Fuller revelou-se uma mímica incomparável, com um gesto cheio de autoridade, com uma máscara móvel de um poder de expressão soberana. No seu rosto, a piedade, a raiva, o pavor, as angústias refletiam-se com energia surpreendente. O episódio em que Salomé resiste à violência de Herodes é de uma beleza de linhas admiravelmente tempestuosa! Entre o braço que a rodeia e a abraça, ela contorce-se, flutua, escorre, escapa. A exaltação furiosa da luta é seguida por poses de calma e devaneios, por atitudes de prece e de lisonja. Observem os gestos curtos, de uma puerilidade ingênua, que traduzem o deslumbramento de Salomé em frente aos cofres repletos de joias; e, ao contemplarmos em êxtase em meio as flores,

poderíamos muito bem descrevê-la como impúbere, tanto sua graça foi realçada por uma juventude requintada.



Loïe Fuller em uma fotografia publicitária para seu espetáculo *Salomé* na cidade de Paris em 1895

Na dança realizada pelas ordens de Herodes, Loïe Fuller está vestida com uma gaze alaranjada, um véu da mesma textura oculta-lhe dos olhares o peito, o rosto: ela maneja-o maravilhosamente, lança-o e o faz ziguezaguear com a rapidez do relâmpago, entre os raios dos faróis elétricos, ela ajoelha-se, e forma um arco sob o qual desliza, furtiva, e se engasta no fino tecido como um ídolo. No instante seguinte, ela surge com um vestido preto constelado de aço, e, sedutora sem saber, desperta e atíça a paixão de Herodes; por meio de uma sedução satânica, ela agita echarpes lamês que cintilam claridades infernais dos centros subterrâneos, depois, de maneira nervosa, debate-se, e a frase de Flaubert vem à memória: “Seus braços arredondados chamam alguém que sempre foge...”

Uma vez que o decreto fatal lhe é revelado, não são mais movimentos de graça, mas saltos bruscos, ameaçadores, apelos ansiosos às divindades vingadoras. Aterrorizada pela crueldade de Herodes, Salomé repete então, suplicante e trágica, a dança que encantou o tetrarca e pelo qual ela espera comprar a salvação do mártir. Não, nunca uma deusa

exprimiu isso de forma mais patética, mais pungente do que com aqueles passos vacilantes, vagamente esboçados, no desfalecimento de uma agonia.

III



Loïe Fuller na posição inicial da *Dança do Fogo* em 1896

Paris, de quem Loïe Fuller solicitou o renome, não demorou em torná-la a sua renovadora da dança. Passaram-se anos antes que ela pudesse tomar novamente a estrada e saborear a ovação de multidões sob outros céus. A história do teatro não registrou uma expedição mais triunfante, nem um nome que se tornou tão popular do Oriente ao Ocidente, sem distinção de latitude ou de raça. O orgulho de se submeter ao entusiasmo das regiões barbarescas não impediu Paris de permanecer uma segunda pátria e de ser o árbitro das pesquisas de um cérebro em incessante trabalho. Loïe Fuller voltou inesperadamente, oferecendo aqui e ali o resultado de suas descobertas – no Folies-Bergère, no teatro Athénée, no Olympia, no Casino, em Marigny, no Hipódromo, exceto durante a última Exposição Internacional, onde, cercada por atrizes japonesas, num teatro

construído a partir de seus planos e erigido como ela queria, ela desafiou a banalidade ambiente com o paradoxo de cenas inesquecíveis.

Em todas os palcos, encontravam-na, una e diversa, em busca de progresso e de descobertas capazes de despistar o plágio: um jogo de espelhos veio multiplicar sua imagem e simular a presença de um coro de bailarinas; do alto do friso caíram cortinas de tule, atrás das quais a dançarina, envolta em nuvens, mal se adivinhava no halo de uma região de névoas; mais tarde, a projeção ininterrupta de panoramas celestes, oceânicos ou terrestres permitiu especificar o significado de suas danças e de situá-las num ambiente apropriado, variável a cada segundo.

Atrações tão complicadas e que exigem o acordo de inúmeras vontades não avançam sem o prelúdio secreto dos preparativos lentos; daí os experimentos de um apaixonante interesse, inspirações muitas vezes geniais, permanecendo em um estado de rascunho e sitiando a lembrança com a insistência de um sonho que nunca se torna realidade ou se acaba; daí os ensaios de dia e de noite, durante os quais a artista, assumindo a dupla tarefa de engenheira e de contrarregra, se pôs a disciplinar os maquinistas, eletricitistas, obteve e regulou a coincidência dos esforços, a fim de que, numa sucessão planejada, movimentos e cores se respondessem simultaneamente. No entanto, a despeito da heroína de tantas lutas e penas, dos recursos férteis dentre os quais a engenhosidade americana, Loïe Fuller nunca subjuga com mais veemência do que quando repudia o artifício das decorações interpostas e permanece simplesmente paralela à natureza – como aconteceu, por exemplo, na dança do fogo e do lírio.

Novamente o pensamento refluía às épocas que conheceram os ritos dos Arias, as imolações a Moloch, o misterioso culto dos Telquines e Cabiros; ela detinha-se nas lendas que encantaram os primeiros helênicos: Prometeu, arrebatador da centelha divina, Zeus e Afrodite castigando com prazer a presunção de Faetonte ou a curiosidade de Psiquê. Um mito, renovado da antiguidade, celebrava as represálias do fogo e de seus estragos como expiação da imanente temeridade. A lei do destino verificava-se de forma a expor a sequência das falhas fatais: a angústia causada pelo *elemento-flagelo* e, após o primeiro susto, a tentação funesta, a terrível voluptuosidade das ignições e incandescências; a audácia aumenta e submete-se impunemente ao encanto, e, passo a passo, o contato estabelece-se; e logo a vingança dissemina-se, o incêndio propaga-se, o desastre realiza-se.

Vítima e presa, a moderna Pandora abrasa-se e consome-se; da fonte viva brota, vagueia e circula a púrpura retalhada das chamas ondulantes; rápidas, vorazes, elas tendem as pontas de suas línguas, torcem suas bandeiras ardentes, em seguida vacilam, abaixam-se, enfumam-se, para morrer de repente, como se apaga um vulcão, como cai uma estrela – com a instantaneidade de um cataclismo que alastraria na terra devastada a desolação de uma noite sem fim.

A satânica visão da geena dá lugar ao encantamento de um Tempe resserenado, em que, por um fenômeno de mimetismo maravilhoso, e de acordo com uma ficção cara a Grandville, a flora ganha vida e humaniza-se. Loie Fuller não reproduz imediatamente o exterior da planta; em primeiro lugar, na brancura imaculada, no pedestal que a eleva e a aumenta desproporcionalmente, ela se parece antes com um arcanjo quando um lento gesto do voo desune e estende as plumas de suas largas asas; mas, assim que o ímpeto mais rápido sobe em espiral e orla a gaze levantada, o aspecto muda e o arabesco das linhas imita, entre a abertura de uma corola, um lírio gigantesco; em torno do pistilo que representa o corpo da dançarina, as pétalas gravitam, erguem-se e compõem um cálice movente; expandindo-se e contraindo-se alternadamente, elas favorecem uma palingênese fantástica que justapõe, em um símbolo único, a mulher e a natureza, que ilumina com um sorriso de graça a carne frágil das flores.

Acrescentar à criação, suscitar emoções breves e intensas, não seria isso realizar o desejo de uma geração curiosa de emoções novas? E deveríamos nos surpreender que a devoção se voltasse para a mensageira de beleza e de bem-aventurança? Nenhum tributo faltou à sua glória: nem o canto das odes, nem os comentários da crítica, nem a rivalidade dos mestres ávidos em fixar a imagem avistada entre vapores deslumbrantes. Uma biblioteca e um museu não seriam demais para reunir e guardar as transcrições com as quais se deleitaram as letras e as artes de ambos os continentes; mas, em relação a tais puros espetáculos, o lustre de uma apoteose não poderia constituir um fim exclusivo: o filósofo quis enxergar neles um emblema das forças cósmicas, uma alegoria da metempsicose de Platão, do transformismo de Darwin; a eles novamente o privilégio de conduzir a curiosidade do estudioso ao estudo das leis comuns acerca da emissão de ondas luminosas e sonoras.

Fora do domínio especulativo, o estímulo da excitação óptica, já depurada pela análise impressionista dos ambientes diurnos, pertence às vibrações e às irradiações artificiais; a técnica dos pintores se esforçou em tornar possível o choque, a fusão dos tons que se aquecem e se exasperam, como em certos vasos flamejados, pelo simples fato da aproximação e do contraste. Inesperados problemas de estática solicitaram o escultor, e, deste modo, um admirável repertório de movimentos inobservados se abriu ao seu estudo. Quantas lições iriam fornecer o jato e as dobras dos tecidos volantes! Ao seguir os movimentos do corpo e prolongar o gesto, elas incitavam a descoberta das ligações entre a roupa e a armadura; elas estimulavam a busca de figuras em que todas as partes, animadas por uma só respiração, ofereceriam o desenvolvimento de uma harmoniosa unidade. Não existe ninguém, desde o ornamentista atrás de um estilo futuro, que não tenha retirado daí temas inéditos – tanto é verdade que, para todos os animadores da matéria, para todos os poetas do desenho, da forma e da nuance se estendeu o proveito das sugestões benéficas.

Para erguer de sua degradação uma arte profanada e restaurá-la a nobreza, Loïe Fuller remontou à primavera da humanidade. As histórias dos antigos atestam como essa assimilação foi integral, pois são de fato as danças de hoje que elas anunciam. A expressão de ar-tecido – *ventus textilis* – tão encantadoramente imaginada por Petrônio, torna perfeita a elevação de tecidos dilatados, e o naturalista Plínio descreve, antecipadamente, a diversidade das iluminações ao descrever os vasos múrrinos: “seu aspecto é um clarão, suas tonalidades possuem os reflexos comparáveis aos do arco celeste”. Encontros tão singulares assim merecem ser lembrados na medida em que confirmam uma paridade de concepção realmente absoluta. Outros, ao longo dos séculos, puderam reanimar as graças familiares à Hélade. Penso nessa inglesa que Goethe nos fala em sua *Viagem à Itália*, que buscava no cavaleiro Hamilton “a ilusão de todos os antigos”; penso igualmente nas tentativas feitas em 1881 pelas irmãs Fonta e quinze anos depois por Maurice Emmanuel, quando ele criou corifeus para restaurar, em detalhe, o mecanismo, os passos e os movimentos da orquéstica. Bem perto de nós, uma discípula talentosa de Loïe Fuller também conheceu a embriaguez do sucesso e das migrações distantes. Sua arte não tem as mesmas ambições nem a mesma envergadura. A poesia do símbolo, o pitoresco da cor, o arremesso dos véus lhe são estranhos; ela dedica-se em vivificar certas representações figuradas nos livros e exumadas do solo ático. Ágil e robusta, flexível e nervosa, casta,

embora quase nua, Isadora Duncan reencontrou as energias elementares e a elasticidade primitiva da bacante. Ela desejou apresentar, e expressou, os transportes da mênade, que, com os pés descalços, de pernas nuas, com os braços nus, o pescoço jogado para trás, com os olhos selvagens, tende ao céu imaginárias serpentes. Nessas reconstituições, que lembram o cenário do campo, do bosque, da floresta, há graça, alegria, um frescor afável; o gesto escande a medida de uma melodia delicada, e a euritmia do movimento preserva uma preciosa pureza.

Tampouco esqueceremos que Isadora Duncan dirigiu escolas, formou coros e ensinou o quanto contém de beleza o corpo feminino, desde a infância e em todas as idades, nos exercícios livres e organizados da corrida, do jogo e da ação. No entanto, foi a arqueologia que a levou ao sentido dionisíaco da natureza, e mais de um traço documental revela o esforço dócil da erudição paciente. Em Loïe Fuller, pelo contrário, tudo é espontâneo e fácil; se ela se une ao passado, é em virtude de um chamado generoso do instinto. Os paralelos, ao exaltar a sua glória, designam nela a “iniciada” das primeiras Eras, que um erro do destino lançou, estrangeira, em nossa civilização envelhecida. A não ser que a sua intuição seja unicamente a revelação do espírito e a inteligência da beleza; e parece ser esse o enigma de seu gênio. Seus dons insignes de mímica, de bailarina, só irrompem assim tão magnificamente porque obedecem aos conselhos de uma imaginação estética. Graças a Loïe Fuller, a dança tornou-se a “poesia sem palavras” de Simônides, ou a arte digna de unir, segundo Lamennais, “a música à estatuária e à pintura”. Acima de tudo, somos gratos à artista por ter realizado o espetáculo ideal que Stéphane Mallarmé imaginou um dia: um espetáculo mudo, que escapa às definições do espaço como do tempo, e cujo prestígio, imperioso para todos, arrebatou em um mesmo êxtase tanto os mais soberbos quanto os mais humildes.

PARA CITAR ESTA PUBLICAÇÃO

MARX, Roger. “Uma Renovadora da Dança”. Trad. de Fernando L. Costa. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 6, n. 19, jan. 2018. ISSN: 2316-8102.

Tradução do francês para o português de Fernando L. Costa

Revisão ortográfica de Marcio Honorio de Godoy

Edição de Mãe Paulo | © 2018 eRevista Performatus