

Poesia, dança, desenho¹

Larissa da Mata
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Resumo

Esse texto pretende discutir as impressões deixadas pelas *performances* de Loïe Fuller (1862-1928) nos livros *Peregrinações* (1901) de Rubén Darío, *Divagações* (1886-1887), de Stéphane Mallarmé e em Flávio de Carvalho, quem ilustrara o espetáculo dessa dançarina no Brasil em 1926. Ao criar uma cena comum entre a poesia, a dança e o desenho, Fuller questionou a autonomia que, segundo Jacques Rancière (2007), se fundamenta na materialidade das artes e na especificidade da linguagem literária.

Palavras-chave: Loïe Fuller, Flávio de Carvalho, Rubén Darío, Stéphane Mallarmé, Dança, Autonomia, *Aisthesis*.

Abstract

This essay discusses the influence that the dance performances of Loïe Fuller (1862-1928) had on the books *Peregrinations* (1901), by Rubén Darío, and *Divagations* (1886-1887), by Stéphane Mallarmé, and also on Flávio de Carvalho, who illustrated Fuller's performances in Brazil in 1926. By combining poetry, dance and design in a common scene, Fuller challenged modern autonomy, which, for Jacques Rancière (2007), is founded on the materiality of arts and on literary language specificity.

Keywords: Loïe Fuller, Flávio de Carvalho, Rubén Darío, Stéphane Mallarmé, Dance, Autonomy, *Aisthesis*.

1 Uma versão resumida deste texto foi apresentada no evento *Fluxos Literários – Ética e estética* que aconteceu na Universidade Federal de Santa Catarina em 2012 e publicada nos anais deste evento. A versão anterior ainda não contava com o material sobre a passagem de Loïe Fuller no Brasil recolhido no Arquivo Público do Estado de São Paulo, na capital desse estado, em outubro de 2012.

[...] Na dança, e deveria haver uma palavra mais adequada a isso, o corpo humano deve, apesar das limitações convencionais, expressar todas as sensações ou as emoções que experimenta. O corpo humano está pronto para expressar, e expressaria se tivesse liberdade para isso, todas as sensações, assim como o corpo de um animal. Ignorando convenções, seguindo apenas o meu próprio instinto, sou apta a traduzir as sensações que sentimos sem suspeitar que pudessem ser expressadas.²
(Loïe Fuller, *Quinze anos da vida de uma dançarina*)

Loïe Fuller ou a luz

É dessa maneira que a bailarina norte-americana Marie Louise Fuller (1862-1928, conhecida como Loïe Fuller) descreve o sentido da dança para si em sua autobiografia, *Quinze anos da vida de uma dançarina*, publicada em 1913. Fuller tornou-se uma presença marcante na modernidade francesa sugerindo, com o seu corpo em dança, a transformação do espaço, da matéria, produzindo novas afinidades entre o corpo humano e as formas animais e vegetais. Fuller foi, ainda, o modelo para as esculturas de Auguste Rodin (1840-1917) e de Lucien Lévy-Dhurmer (1865-1953), para as estatuetas de François Rupert-Carabin (1862-1932) e para a pintura de Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), apenas trazendo alguns dos exemplos da permanência da sua imagem nas artes plásticas. Também não devemos nos esquecer de que Loïe Fuller suscitou as reflexões de Rubén Darío (em *Peregrinações*) e de Stéphane Mallarmé (em *Divagações*) às quais vamos nos deter neste texto³. No

2 “[...] In the dance, and there ought to be a word better adapted to the thing, the human body should, despite conventional limitations, express all the sensations or emotions that it experiences. The human body is ready to express, and it would express if it were at liberty to do so, all sensations just as the body of an animal. Ignoring conventions, following only my own instinct, I am able to translate the sensations we have all felt without suspecting that they could be expressed.”

3 Podemos acrescentar, ainda, *A alma e a dança* de Paul Valéry, também inspirado na dançarina norte-americana, e publicado pela primeira vez em *Eupalinos* (pela Gallimard em 1923). O poeta irlandês William Butler Yeats também dedica um fragmento do poema “Mil novecentos e dezenove” à dançarina Loïe Fuller, no qual ela (ou a sua trupe) aparece como a possibilidade de renovar uma história que é datada e marcada pela violência e pela desilusão do poeta diante dos destroços encontrados durante a guerra. Os tecidos das vestes da bailarina circulam aqui entre o velho e o novo, fazendo o vento soprar e, talvez, permitindo a mudança do presente: “Quando se enrolam as dançarinas chinesas de Loïe Fuller/ Uma teia brilhante, um laço flutuante de tecido./ Parece que um dragão de ar / Caiu entre as dançarinas, as lançou em rodopio / Ou as impeliu para fora em sua rota furiosa;/ Então o Ano platônico/ Rodopia além do certo e do errado novos/ Ao invés, rodopia no velho; / Todos os homens são dançarinos e teia deles/ Vai ao clangor bárbaro de um gongo” (YEATS in: BLACK et al., 2008, p. 151). [“When Loïe Fuller’s Chinese dancers

Brasil, onde a sua companhia se apresentou em 1926, a bailarina e as dançarinas que a acompanharam também chamaram a atenção do jovem Flávio de Carvalho, que ilustrara o espetáculo para o *Diário da Noite*. Pelo fato de essa dançarina transitar entre a arte e a ciência, bem como em modalidades de expressão artística distintas que a ela se referiram e se transformaram com os seus espetáculos, Fuller talvez tenha sido o melhor exemplo para o uso da metáfora da dança como o que interliga as diversas formas de arte, que está presente no pensamento de Friedrich Nietzsche, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman e de Alain Badiou⁴.

Como veremos, as impressões deixadas por Fuller em Mallarmé, Darío e Carvalho nos levam a repensar a correlação entre a literatura e as outras artes, estabelecida pelas atuações dessa dançarina que nos remetem a uma forma de arqui-escritura, tão próxima do desenho, da imagem. Além disso, essas impressões e as performances de Fuller revisam a noção de autonomia artística e literária em diversos sentidos. Primeiramente, a despeito da proximidade dos trajes de Fuller com as formas da natureza, ela irá produzir efeitos de desnaturalização dessas imagens familiares (flor, serpente, borboleta), desencadeadas momentaneamente pela iluminação do seu corpo ondulante⁵. Essas

enwound/ A shining web, a floating ribbon of cloth, / It seemed that a dragon of air / Had fallen among dancers, had whirled them round / Or hurried them off on its own furious path; / So the platonic Year / Whirls out new right and wrong, / Whirls in the old instead; / All men are dancers and their tread / Goes to the barbarous clangour of a gong”].

4 Friedrich Nietzsche traça uma identidade entre a arte e a filosofia desde a sua primeira obra, *O nascimento da tragédia* (1872), mas também em *A gaia ciência* (1882) e em *Assim falou Zaratustra* (1883, volumes I e II; 1884, volume III; 1885, volume IV). O intuito parecia ser, desde o princípio, o de desfazer a dicotomia platônica entre a ideia e a representação e, ao mesmo tempo, tornar indiscerníveis as figuras do criador, do espectador e da criatura, especialmente na tragédia antiga (no caso do primeiro livro). Isso nos permitirá compreender nos livros posteriores o sentido que a ética representa em sua obra: o de sugerir que o poder não se insere em uma instância superior – o autor, mas também as instituições políticas e religiosas –, mas no próprio ser, no corpo. Didi-Huberman observa que nos escritos de Aby Warburg a dança sugere uma ligação intrínseca entre as belas artes, em *O bailarino de solidões* (Valência: Luis Santangel, 2008), onde discorda, no entanto, de Badiou, que afirma que a dança possa ser considerada uma “metáfora do pensamento” no seu *Pequeno manual de inestética* (publicado originalmente em 1998).

5 No verbete sobre Fuller publicado na *Enciclopédia internacional de dança*, Sally Sommer descreve a atuação da dançarina do seguinte modo: “Enquanto ela se virava e dançava, agitava no ar um material leve como gaze, bem alto. Este flutuava sobre ela assumindo formas de enormes borboletas e de flores que se expandiam e se enrolavam em si mesmas juntando-se para, por fim, flutuarem no ar como asas estendidas e pintadas em matizes pastéis. Então, a dançarina atraía o vestido de seda para perto de si, desaparecendo mais uma vez no interior do tecido, que se fechava em torno dela como as pétalas de um botão de lírio” (SOMMER, 1998, p.

metamorfoses irregulares expandem-se ao espectador, pungindo nele um instinto comum, um sentimento arqueológico, que faz com que ele e a bailarina compartilhem uma experiência de esvanecimento da forma de si e de contato com o outro. Cada um se tornará, portanto, uma imagem que se comunica com outrem a partir da necessidade, e a arte deixa, assim, de ser pensada como parte de um regime da estética e será *estésica*, como propusera o poeta Paul Valéry, tocado ele próprio por Fuller em *A alma e a dança* (1921). A autonomia entre as formas de expressão artística será, ainda, deslocada pelo que Jacques Rancière escolhe denominar de *aisthesis*, ou seja, um modo de experiência limiar entre a arte e o mundo prosaico, onde o sensível é produzido tanto pelas técnicas de reprodução, como pela arte (2011 a). Dessa maneira, o próprio mundo não estará liberto do regime de interpretação e de sensação produzido no seio do comum: pela cena, pelo véu, pelas imagens, pelo silêncio. Como a *mimesis* discutida por Erich Auerbach em *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental* (1946), a *aisthesis* não pertence a uma forma singular de expressão artística, mas se estende aos modos de identificação, descrição e interpretação da arte.

A lâmpada incandescente havia sido inventada em 1879 e, apenas alguns anos depois, Fuller já estabelecia em sua coreografia a correlação entre os movimentos da seda, manipulada com o uso de varinhas, e a harmonia de efeitos luminosos. Dessa maneira, fazia uso do véu, que havia sido um acessório da dança antiga, criando com ele um novo efeito, o de deslocar os privilégios dados à semelhança, o modelo natural de beleza, ao combiná-lo à projeção elétrica e fazer do corpo uma imagem. Vale mencionar que a dançarina possuía o próprio laboratório, onde produzia tipos de sais fosforescentes que aplicava aos tecidos das fantasias com o intuito de produzir efeitos luminosos (CURRENT; CURRENT, 1997; SOMMER, 1998). Talvez pelo interesse que demonstrou pela ciência, uma das amizades mais duradouras que viveu tenha sido a com o casal Marie e Pierre Curie, que recebeu o prêmio Nobel de Física em 1902 pela

92). [“As she turned and danced, she tossed the gossamer material high in the air. It wafted about her in the shapes of enormous butterflies and flowers that unfurled and curled in on themselves, twined upward, then floated in the air like outspread wings painted in pastel hues. The dancer then drew the silks about her, disappearing once more in the fabric, which closed around her like petals of a lily bud”]. Além disso, Fuller realizava experimentos com gases que iluminavam o seu corpo, o palco e os tecidos, que assumiam também cores variadas durante o espetáculo, por vezes simultaneamente. O vídeo dos irmãos Lumière intitulado *Dança serpentina* (1896) do espetáculo da dançarina (ou de uma impostora, não se sabe ao certo) permite compreender melhor a descrição acima.

descoberta do rádio. Quando Fuller vem ao Brasil anos depois com a sua Companhia de Bailados Fantásticos, Marie Curie visita o provinciano Rio de Janeiro e tem a sua descoberta mais uma vez reconhecida, pois preenche um espaço em branco deixado na tabela periódica de Dmitri Mendeleiev e pode ser utilizada na cura contra o câncer⁶.

Dada a fixação da bailarina norte-americana pela luz e o efeito mimetizante provocado pelo tecido, ou seja, o de fundi-la ao ambiente como um inseto, Fuller situou-se, como uma borboleta noturna, entre a metamorfose e a chama. Com isso, recorda-nos de que uma das características da imagem é a de jamais se fixar, de modo que o corpo-imagem não se constitui pela identidade definida, mas pela maleabilidade da forma⁷.

6 Os mesmos jornais que noticiam a vinda da Companhia dos Bailados Fantásticos ao Brasil tratam da passagem de Madame Curie pela América do Sul. A cientista parte de Paris ao continente americano acompanhada de sua filha em primeiro de julho de 1926, com o intuito de realizar conferências sobre “as aplicações do rádio” e o “seu valor na cura de dermatoses” (*A Gazeta*, São Paulo, 1 jul. 1926). O jornal *Correio da Manhã* traz uma imagem da cientista no Rio de Janeiro (16 jul. 1926) e, em outra matéria, trata da conferência da professora da Sorbonne na Escola Politécnica, onde também inaugura um curso sobre o rádio (21 jul. 1926).

7 Penso aqui especialmente nas breves considerações que Georges Didi-Huberman traça a respeito de Loïe Fuller em *A imagem borboleta* (2007, p. 20-22) e na concepção de imagem para esse autor nessa e em outras obras, como *A sobrevivência dos vagalumes* (publicada pela UFMG em 2011). Em *A imagem borboleta*, Georges Didi-Huberman trata do fato de esse inseto nos fornecer uma noção de imagem como “aparição”, como algo que oscila entre a morte e a vida, imago, e desloca uma ideia da representação que se fundamenta sobre a “oposição secular entre a mimesis e a fantasia”. Nesse ensaio, a borboleta aparece como uma metáfora para a imagem, por representar a impossibilidade de fixação, além de nos fazer questionar a nossa experiência como seres vivos. Para o autor, esse inseto representa uma energia sensível que, na sua manifestação, coloca em confronto os impulsos de vida e de morte. Por sua vez, Loïe Fuller inverte na dança de véus a propriedade de mimetismo de certas borboletas, na medida em que não simula uma aparência, mas uma aparição furtiva, a fulguração do voo do inseto em direção à luz: “Logicamente, as opções estéticas de Loïe Fuller – que transtornaram a Mallarmé, Rodin e Valéry – se distanciavam da simples luz diurna, a que nos permite discernir ‘claramente’ as coisas na natureza ou em um cenário. O que buscava, muito ao contrário, era o destelho de uma aparição, um destelho ‘psíquico’, um equívoco sobre a matéria e o movimento dos corpos. Loïe Fuller não se disfarçava de borboleta, como ocorre nos filminhos divertidos e muitas vezes ridículos da época; não, o que ela pretendia era mais propriamente aparecer como uma mariposa, ou seja, como uma criatura do passo e do desejo, do movimento e do consumo. Depois de criar sua dança *A borboleta* e ensaiar com todo tipo de experiências luminosas – fósforo ou rádio, em todo caso, com substâncias abrasadoras que feriam os seus olhos – Loïe Fuller acabou por ser vista como uma espécie de borboleta com um destino sem esperança, até o ponto em que se ouviu rumores de que havia morrido queimada e que as suas últimas palavras, as únicas que poderíamos imaginar como exclamadas por uma mariposa, teriam sido: A luz! A luz!” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 21). [“Lógicamente, las opciones estéticas de Loïe Fuller – que trastornaron a Mallarmé, Rodin y Valéry – se alejaban de la simple luz diurna, la que nos permite

Em *Peregrinações*, livro em que Rubén Darío relata a sua viagem à Paris e à Itália, o escritor nicaraguense descreve a surpresa que lhe causa a modernização europeia e uma Paris que lhe parece ser do mais alto grau de civilização, pois pertence a uma nação que não se curva às margens e submete ao seu poder os povos que insere em fronteiras invisíveis: “O ambiente de Paris, a luz de Paris, o espírito de Paris, são inconquistáveis; e a ambição do homem amarelo, do homem vermelho, do homem negro, que vêm a Paris é serem conquistados” (DARÍO, 1915, p. 24)⁸.

Durante a Exposição Universal de Paris, em 1900, Darío teve a oportunidade de ver as apresentações de Loïe Fuller e de Sada Yacco, bailarina japonesa que teve o início da carreira impulsionado pela norte-americana e que dançava com o corpo praticamente descoberto, assemelhando-se às pinturas de cerâmica da antiguidade (FULLER, 1913). No entanto, o autor parece confundir as impressões deixadas por Yacco e por Fuller. Ele se surpreende com a apresentação de Yacco, que cria com a mímica e com as expressões faciais uma espécie de *poema plástico*, executando cantos silenciosos com a boca aberta:

[...] O jogo artístico dessa mulher especial é a fascinação mesma. Sem uma só palavra, o gesto e o movimento fisionômicos dizem todo o argumento; *no poema plástico, o ritmo da ação revela uma infinita potência dessa arte excepcional*. E o que mais maravilha é como resulta de todo esse conjunto de detalhes silenciosos, dessa harmonia suprema na qual os olhos e a boca conduzem as duas principais vozes sem som, e da felicidade dos ombros e braços, e de todo o giro e discurso do corpo, o aparecimento lento ou súbito de sensualidade, malignidade, graça pulsante ou aveludada, dulcíssima

discernir ‘claramente’ las cosas en la naturaleza o en un escenario. Lo que buscaba, bien al contrario, era el destello de una aparición, un destello ‘psíquico’, un equívoco sobre la materia y el movimiento de los cuerpos. Loïe Fuller no se disfrazaba de mariposa, como ocurre en las películtas divertidas y a menudo ridículas de la época; no, lo que ella pretendía era más bien aparecer como una falena, es decir, como una criatura del paso y del deseo, del movimiento y del consumo. Tras crear su danza *La mariposa* y ensayar con toda clase de experiencias luminosas – fósforo o radio, en todo caso con sustancias abrasadoras que herían sus ojos – Loïe Fuller acabó por ser vista como una especie de mariposa con un destino sin esperanza, hasta el punto de que se rumoreó que había muerto quemada y que sus últimas palabras, las únicas que podían imaginarse como exclamadas por una falena, habían sido: ‘¡La luz! ¡La luz!’”].

8 “El ambiente de Paris, la luz de Paris, el espíritu de Paris, son inconquistables; y la ambición del hombre amarillo, del hombre rojo, del hombre negro, que vienen a Paris, es ser conquistados”.

ou amarga luxúria, carícia, golpe gatuno, e inconsciência absoluta de sua obra terrível e adorável [...] (DARÍO, 1915, p. 136 – grifo nosso)⁹.

Nessa passagem, Darío foi capaz de captar a qualidade da mímica de reforçar, através de gestos que não produzem ruídos, um modo de linguagem arqui-original que não se situa em qualquer tempo, mas pode retornar nos cruzamentos entre as camadas ontogênicas e filogênicas, entre a vida e a estética, o mundo e a espécie, e no encontro silencioso entre a imagem e a escrita. Além disso, no que diz respeito à afinidade entre a dança e a mímica, o autor antecipou as conclusões de Georges Didi-Huberman (2007) de que essas formas de arte podem efetuar diante dos nossos olhos alterações na matéria, no corpo. Por essa razão, enquanto observa Yacco dançar *A gueixa e o daimiô*, o texto de Darío transforma essa dançarina japonesa na borboleta Fuller: “Panira dos calcanhares de ouro, essa figura deliciosa que o lírico ceramista deixou magistralmente ‘nos flancos do vaso’. Loïe Fuller, enfim, é uma cidadã dos Estados Unidos” (DARÍO, 1915, p. 80)¹⁰. Essa transformação se opera, ainda, tendo como intermédio o poema de Albert Samain “Panira dos calcanhares de ouro”, onde não existe a crisálida como uma forma prévia da borboleta, mas a Panira e a chama:

Dá um ritmo bizarro ao tecido numeroso,
Que se alarga, ondula e se incha e se esvazia,
E se desdobra por fim em grande turbilhão...
E a Panira se torna flor, chama, borboleta! (SAMAIN
apud DARÍO, 1915, p. 79-80)¹¹.

***Aisthesis*: o poema plástico, a cena**

9 “[...] El juego artístico de esta especial mujer es la fascinación misma. Sin una sola palabra, el gesto y el movimiento fisionómicos dicen todo el argumento; *en el poema plástico, el ritmo del ademán, revela una infinita potencia en ese arte de excepción*. Y lo que más maravilla es cómo resulta de todo ese conjunto de detalles silenciosos, de esa armonía suma en que los ojos y la boca llevan las dos principales voces sin sonido, y de la felinidad de los hombros y brazos, y de todo el giro y discurso del cuerpo, el aparecimiento lento o subitáneo de sensualidad, malignidad, gracia punzante o aterciopelada, dulcísima o amarga lujuria, caricia, zarpazo gatuno, e inconsciencia absoluta de su obra terrible y adorable [...]” (grifo nosso).

10 “Panira de los talones de oro, esa figura deliciosa que el lírico ceramista ha dejado magistralmente ‘en los flancos del vaso’, Loïe Fuller, en fin, es una ciudadana de los Estados Unidos”

11 “Donne un rythme bizarre à l'étoffe nombreuse, / Qui s'élargit, ondule et se gonfle et se creuse, / Et se déploie enfin en large tourbillon... / Et Pannyre devient fleur, flamme, papillon!”

A ideia de “poema plástico” sugerida por Rubén Darío foi levada às últimas consequências por outro observador das *performances* de Loïe Fuller, o poeta Stéphane Mallarmé, que assistira à estreia dessa bailarina no ano de 1892 em Paris, no teatro *Folies-Bergère*, quando também se encontravam na plateia Auguste Rodin, William Butler Yeats e Henri de Toulouse-Lautrec (REYNOLDS, 1998). As impressões de Mallarmé são esboçadas em “Considerações sobre a arte do balé e a Loïe Fuller”, texto publicado inicialmente no *National Observer* (em 13 de maio de 1893) e depois republicado com modificações como “Outro estudo de dança. Os fundos do balé” em *Divagações* (1886-1887). Nesse livro, que o autor descreve como uma série “de notas sem objeto”, oposta aos fatos diversos dos jornais, Mallarmé utiliza a metáfora do véu e do tecido para esboçar uma concepção de escritura que procura instaurar um meio puro e ficcional, em oposição ao naturalismo, não somente no texto sobre Fuller, como nos outros poemas em prosa de *Divagações*. Em “Outro estudo de dança”, vemos como é o efeito mesmo dos tecidos na atuação de Fuller – seda, crepe chinesa a sussurrar no palco com os movimentos da dançarina – o que produz formas diversas, utilizando as possibilidades da indústria para fazer da arte um artifício:

Ao banho terrível dos tecidos se pasma, radiosa, fria, a figurante que ilustra muito tema giratório em que se estende uma trama longe desabrochada, pétala e borboleta gigantes, espriar, tudo de ordem nítida e elementar. Sua fusão às nuances velozes mudando sua fantasmagoria oxídrica de crepúsculo e de grotta, tais rapidezzes de paixões, delícia, luto, cólera: é preciso para movê-las, prismáticas, com violência ou diluídas, a vertigem de uma alma como que colocada no ar por um artifício (MALLARMÉ, 2010, p. 125).

As vestes da dançarina agitadas pelo corpo em movimento oferecem a Mallarmé uma dimensão da dança como aquilo que desencadeia uma infinidade de novos nascimentos, de princípios diversos: “[...] aparece assim como um floco, de onde soprado? furioso, a dançarina: o tablado, evitado por saltos ou duro às pontas, adquire uma virgindade de lugar não sonhado, que a figura isola, construirá, florescerá” (MALLARMÉ, 2010, p. 126). Esses começos não são apenas do corpo que baila sem jamais se concretizar, mas também do espectador fascinado pela presença

bruxuleante da dançarina e pela expansão da individualidade de ambos por meio da emoção: “Toda emoção sai de você, amplia um meio; ou sobre você se funde e o incorpora” (MALLARMÉ, 2010, p. 127).

Jacques Rancière que, como vimos, discutira o vínculo entre a noção de autonomia e os modernismos, no olhar que lança sobre Mallarmé no livro *Aisthesis* (2011) encontra uma alternativa à autonomia (literária, estética) ao focar figuras singulares como o poeta francês, mas também a própria Fuller, Charles Chaplin, Théophile Gautier e Théodore Banville que se encontram no que ele denomina de *aisthesis*. A *aisthesis* se distingue da estética, na medida em que o segundo termo se refere à categoria que designa o sentido sensível e a forma de inteligibilidade do que denominamos de arte (RANCIÈRE, 2011 a, p. 9). No entanto, se a arte designara uma forma de experiência específica do Ocidente depois do fim do século XVIII, ela passou a se caracterizar, posteriormente, pela vacilação das hierarquias das formas de vida e por uma mutação das formas da experiência sensível. Por sua vez, a *aisthesis* está primordialmente vinculada aos efeitos que a técnica causa na experiência sensível de maneira geral e na nossa percepção da arte e do mundo que a modula:

O termo *Aisthesis* designa o modo de experiência segundo o qual, nos últimos dois séculos, percebemos coisas muito diversas, pelas técnicas de produção e pelos destinos destas, como pertencentes à arte em conjunto. Trata-se do tecido da experiência sensível no seio do qual são produzidas (RANCIÈRE, 2011 a, p. 10)¹².

A *aisthesis* deve também ser compreendida como a possibilidade da arte tornar-se cena. Por meio da cena, a arte deixa de ilustrar uma ideia e passa a ser uma espécie de “máquina ótica”. Na cena, um espaço independente produzido pela mímica e pela dança, mas também, como sabemos, o fragmento característico do teatro e do cinema, o poeta francês encontra três elementos preponderantes: a figura, o lugar, a ficção. De acordo com Rancière, “a figura é a potência que isola um lugar e o constrói como um lugar próprio para suportar as aparições, as suas metamorfoses e seu esvanecimento” e “a ficção é o deslocamento

12 “Le terme *Aisthesis* désigne le mode d’expérience selon lequel depuis deux siècles, nous percevons des choses très diverses par leurs techniques de productions et leurs destinations comme appartenant en commun à l’art. Il s’agit du tissu d’expérience sensible au sein duquel elles sont produites”.

regulado dessas aparições” (RANCIÈRE, 2011 a, p. 120)¹³. Portanto, ao criar um espaço independente para a representação que se oferece como um lugar intermediário entre o espectador e o ator, mas também entre o autor e um texto que se cria e o recria incessantemente, a cena é o que constitui o espaço mesmo da *aisthesis*, produzindo o véu transparente entre a escritura e as outras formas de arte.

O argumento se completa com outras aparições do véu ao longo das divagações de Mallarmé. Em “Richard Wagner, devaneio de um poeta francês”, o autor afirma que a dança seria a única forma de escritura sumária capaz de traduzir “o fugaz e o súbito até a ideia” (MALLARMÉ, 2010, p. 102). A música de Wagner é o que vivifica o teatro do presente, abstrato e vazio, criando um *hímen* entre o drama pessoal e a música ideal¹⁴. Como Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, Mallarmé acredita que a retomada dos heróis mitológicos por Wagner é aquilo que permite a recuperação da gênese mesma da representação por meio do uso do tecido: “Alguma singular felicidade, nova e bárbara, o assenta: diante do véu movendo a sutileza da orquestração, de uma

13 [...] “la figure est la puissance qui isole un site et construit ce site comme un lieu propre à supporter des apparitions, leur métamorphoses et leur évanouissement” ; [...] “la fiction est le déplacement réglé de ces apparitions”

14 Não nos esqueçamos de que em *A disseminação* Jacques Derrida discorre acerca do caráter dúplice da linguagem e de sua potencialidade de significar entre a ação e a palavra, no silêncio e na página ainda em branco, a partir do texto “Mímica”, também parte de *Divagações*. Nesse fragmento, Mallarmé nos deixa entrever o (des)encontro entre a palavra e o sentido, sem a medialidade do som, da fala, por meio do gesto: “Assim esse PIERRÔ ASSASSINO DE SUA MULHER composto e redigido por ele mesmo, solilóquio mudo ao longo de todo o qual mantém sua alma, e pelo rosto e pelos gestos, o fantasma humano como uma página ainda não escrita” (MALLARMÉ, 2010, p. 129). A cena criada pelo mímico, nos mostra Mallarmé, consiste em um meio puro disfarçado de presente: “aqui se adiantando, lá rememorando, no futuro, no passado, *sob uma aparência falsa de presente*” (ibid., p. 130). Derrida, marcado pela herança do pensamento de Heidegger, nos esclarece como esse espaço do “entre”, daquilo que ainda não ocorreu ou não teve o seu lugar, é uma instância da negatividade que deriva do rastro da divindade ausente em cada ser ou da posição que o pai não chegará a ocupar. O meio puro consiste, assim, na ausência de fundamento (*ou do fundador*) e perfura toda a possibilidade de idealidade por conceber o próprio sujeito como o tema e o ator da cena: “Redobra, mais uma vez: o hímen, ‘*meio, puro, de ficção*’, mantém-se entre dois atos presentes que não têm lugar. Ato, atualidade, atividade, são inseparáveis do valor da presença. Apenas têm lugar no entre, no lugar, no intervalo que não é nada, a idealidade (como nada) da ideia. Nenhum ato é, pois, *consumado* (*‘Hímen... entre a consumação e a sua recordação*’), cometido como um crime” (DERRIDA, 1997, p. 324). [“Repliegue, una vez más: el hímen, ‘*medio, puro, de ficción*’, se mantiene entre dos actos presentes que no tienen lugar. Acto, actualidad, actividad son inseparables del valor de presencia. Sólo tiene lugar el entre, el lugar, el espaciamiento que no es nada, la idealidad (como nada) de la idea. Ningún acto es, pues, *perpetrado* (*‘Hímen... entre la perpetración y su recuerdo*’), cometido como un crimen”].

magnificência que decora sua gênese” (MALLARMÉ, 2010, p. 105). Já em “A crise do verso”, ele compara o véu e o templo, afirmando que a crise da literatura diz respeito a uma inquietude do véu nesse ambiente sagrado, sugerindo que a ruptura desse objeto liberte o seu uso e crie a ambiguidade da linguagem. Portanto, o véu é o que costura as dobras da linguagem, criadas por palavras similares como *ora/ouro*¹⁵, e instaura o caráter especular e enigmático desta, produzindo um jogo entre os sons e os sentidos. Isso mostra que a palavra – como afirmara Michel Foucault em “O *Mallarmé* de J.-P Richard”, ensaio sobre o poeta francês – não nomeia sem distanciar, pois é o que faz com que surja a imagem (do sujeito, do sentido), ao mesmo tempo em que se afasta do objeto que circunda¹⁶.

É nesse sentido que o instrumento de Fuller se desdobrará em leques, saias, tecidos, hímen, traçando afinidades entre aquilo que se mostra e o que se oculta, a ausência e a aparição, a ação e a iminência do movimento. A duplicidade funciona, especialmente, como o indício de que já não haveria beleza ideal, nem linguagem ideal, pois o próprio signo escapa de significar em exatidão. O véu cria, portanto, uma noção de linguagem como impressão, que é somente o que resta dos poetas: a passagem vestigial que rastreamos na leitura do texto. Esse objeto é, sobretudo, o que abarca a indistinção entre os gêneros, o que oculta tanto o sexo feminino, quanto o masculino e torna a poesia e a prosa indiscerníveis – e, por isso, figura nesses textos de Mallarmé, próximos do prosaico, mas que negam a possibilidade de se narrar a realidade com

15 Procurando discordar de que o livro deva equivaler à noção de “obra”, imutável e plena de sentido, referenciando o autor como figura de autoridade, Mallarmé escreve em “O livro, instrumento espiritual” que as páginas dobradas do jornal evocam a duplicidade de sentidos e o estranhamento causados por palavras de sons semelhantes. As suas páginas compostas de numerosas colunas, levadas pelo vento, devolveriam o dinamismo que esse poeta buscava instaurar na linguagem literária:

“[...] Ocasião de fazê-lo, quando, liberado, o jornal domina, o meu, mesmo, que afastei, esvoaça perto de rosas, ciumento querendo cobrir seu ardente e orgulhoso conciliábulo: desdobrando em meio ao maciço, o deixarei, também as palavras flores em seu mutismo e, tecnicamente, proponho, notar como esse farrapo difere do livro, ele supremo. Um jornal permanece um ponto de partida; a literatura aí se descarrega a desejo.

Ora/Ouro –” (MALLARMÉ, 2010, p. 180-181).

16 “Por isso a palavra, a verdadeira palavra, é pura: ou melhor, ela é a própria virgindade das coisas, sua integridade manifesta e como oferecida mas também seu inacessível distanciamento, sua distância sem transgressão possível. A palavra que faz surgir a imagem diz ao mesmo tempo a morte do sujeito falante e a distância do objeto falado” (FOUCAULT, 2001, p. 191).

palavras. O véu nos recorda, como a dança de Loïe Fuller, uma sorte de “escritura elementar”, a dos antigos egípcios, que criavam textos com os corpos de um “alfabeto” silencioso, não fonético, o da mímica e, por que não, da dança:

Sempre o teatro altera, de um ponto de vista especial ou literário, as artes que toma: música não concorrendo aí sem poder em profundidade e sombra, sem o canto, do relâmpago solitário e, propriamente falando, poder-se-ia não reconhecer ao Balé o nome de Dança; o qual é, querendo-se, hieróglifo. (MALLARMÉ, 2010, p. 129).

O desenho, o bailado, o começo

82

Quando Stéphane Mallarmé arrisca essa aproximação entre a dança e o hieróglifo, nos permite vislumbrar algo de uma dança silenciosa, ou de uma escrita separada da fala, que havia sido de grande interesse, por exemplo, durante o Renascimento, segundo nos recorda Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão* (de 1925, publicado em 1928), momento no qual o símbolo se torna uma tentativa de se aproximar cada vez mais da escrita dos antigos egípcios. O teórico da arte do Renascimento Leon Battista Alberti, citado por Benjamin, nos mostra como o hieróglifo representaria uma forma simples e imutável das coisas e, não por acaso, foram atribuídas, nesse período, características semelhantes à alegoria, como a afinidade entre a escrita e o desenho, também compartilhada com os ideogramas chineses (e, por isso, Benjamin fala do balé como uma escrita alegórica). Mas não podemos nos esquecer, ainda, de que há nessas formas silenciosas de escrita o lampejo de um passado não datado, no qual a história se registra pelos gestos, que faz com que nos questionemos sobre a posição que artes como a dança e o desenho ocupam em um “possível” começo dos meios de manifestação artística.

Creio que a partir das divagações de Mallarmé sobre Fuller e das considerações de Walter Benjamin sobre o hieróglifo seja possível compreender porque Flávio de Carvalho escreveria em “Os gatos de Roma” / “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, série publicada no *Diário de São Paulo* entre 1957 e 1958¹⁷, sobre algo que

17 Essa série se intitula inicialmente “Os gatos de Roma” (do número I-XXIV) e, a partir do número XXIV, “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” (até o número LXV);

escolhera designar de “bailado do silêncio”. Como vemos no texto intitulado, justamente, “Bailado do silêncio”, Carvalho se refere a um tipo de proto-dança, executada pelo primitivo amedrontado no topo da árvore. Tratava-se de um bailado de passes lentos, melancólicos e circulares, que reproduzia os movimentos de uma “fera enjaulada”. Essa forma da dança surge na floresta, que é o espaço onde a cena se situa nas reflexões carvalheanas, o da abertura da clareira. No entanto, isso se dará somente após o abandono do trágico bailado do silêncio, do homem bestificado em estado crepuscular sobre a árvore, depois do qual parte em uma marcha hesitante e nômade, abrindo ruas e estradas:

Muito antes de saber andar, o antepassado do homem bailava na floresta acompanhado pelo Soluço que também é um produto da floresta. Era o espetáculo do primeiro som produzindo o primeiro ritmo, rompendo a proto-dança de movimentos circulares in-loco, e esta dança circular teria sido um Bailado do Silêncio, o bailado da fera enjaulada (CARVALHO, 24 mar. 1957).

A proximidade com os animais foi possível durante um momento antigo na evolução da espécie humana, antes que esta estivesse capaz de se comunicar por meio da linguagem articulada.

Essa série de textos nos permite compreender a afinidade entre essa reflexão sobre a pantomima, a dança e a linguagem e a ilustração de Carvalho do espetáculo da Companhia dos Bailados Fantásticos de Loïe Fuller. Como veremos, as considerações carvalheanas sobre os gestos, o passe de dança, apresentam afinidades com o pensamento de Paul Valéry sobre a estética, disciplina que, para o intelectual francês, se situa entre a arte e a vida por estarem ambas perpassadas pelas sensações: pela dor e pelo prazer. E, nesse meio onde o sujeito está dilacerado, a um só tempo, pelo gozo e por suas feridas, pelo medo e pelo riso, já não resta espaço para categorias como o belo e a transcendência.

Na década de 1920, alguns anos após retornar ao Brasil, Flávio de Carvalho passa a ilustrar espetáculos de balé para a imprensa paulista,

denominarei todo o conjunto ao longo deste ensaio de “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” ou simplesmente de “Notas”. Esses textos foram publicados no *Diário de São Paulo* entre 6 de janeiro de 1957 e 21 de setembro de 1958, e podem ser localizados no Arquivo do Estado de São Paulo. O material de que me utilizo foi parcialmente recolhido no arquivo de Júlio Toledo no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, na Universidade de Campinas. A coleção se completou com o auxílio de Roberto Freitas, irmão de Valeska Freitas, quem gentilmente me passou os microfilmes dessa pesquisadora com textos esparsos de Flávio de Carvalho.

forma de colaboração que se estenderá até o início dos anos 1930, em periódicos como o *Jornal da Tarde*, o *Diário de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*. A primeira delas é a de Loïe Fuller, de 1926, seguida das ilustrações dos bailados de Miss Hughs, Chinita Ullman, Carleto Thieben e Josephine Baker¹⁸. Essas colaborações consistem em estudos de imagem que refletem as considerações teóricas de Flávio de Carvalho sobre o tema da dança nos seus escritos da década de 1950, como as “Notas” que acabamos de mencionar, ao abolirem a hierarquização entre os corpos e torná-los uma *imagem* onde se inscrevem a história e o trauma.

Quando o jovem Flávio de Carvalho assiste ao espetáculo de Loïe Fuller no teatro Sant’Anna, em São Paulo, do qual resulta a primeira dessas ilustrações, publicada no *Diário da Noite*, vai ao encontro do que muitos intelectuais na Europa do fim de século haviam buscado: o inusitado movimento dos tecidos, que remete ao interesse desse artista pelos trajes no estudo sobre a moda¹⁹, e a combinação entre a magia e a técnica. O conflito entre a “ciência primitiva” e a tecnologia moderna havia despertado o fascínio e a desconfiança de intelectuais como Walter Benjamin (como nos comprovam, por exemplo, *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, de 1938, e ensaios como

18 Trata-se das resenhas / ilustrações “Da técnica e estilização dos bailados” (*Diário de São Paulo*, São Paulo, 13 maio 1929), sobre o espetáculo de Miss Hughs; Bailado de Chinita (*Correio da Tarde*, 28 jul. 1931). Além disso, Carvalho é autor de estudos de movimento publicados no *Diário de São Paulo* do balé russo de De Basile, parte do suplemento de reprogravura d’*O Estado de São Paulo* em 1944. A norte-americana Josephine Baker (1906-1975) estivera no Brasil em 1929, ao mesmo tempo em que Le Corbusier, frequentando as reuniões modernistas em São Paulo na casa da pintora Tarsila do Amaral (AMARAL, 1975, p. 289, 291). A resenha de Flávio de Carvalho, cuja referência não pude localizar, refere-se ao espetáculo da musa do jazz americano em São Paulo no ano de 1929, tendo como figurino uma saia de aparência semelhante a bananas, em consonância com o impulso tropical das vanguardas primitivistas europeias (a ilustração está estampada em *A volúpia da forma*, 1984, de Luiz Carlos Daher). Por sua vez, Chinita Ullman (1904-1977) fora uma bailarina vinculada à escola expressionista alemã de dança, fazendo parte do Corpo de Baile de Mary Wigman, em Dresden, entre 1925 e 1928. De volta ao Brasil, no início dos anos 1930, a bailarina torna-se uma das fundadoras da Sociedade Pró-Arte Moderna, SPAM, centralizada no pintor lituano Lasar Segall (1891-1957). Ela foi responsável pela coreografia do baile de carnaval dessa sociedade em 1933 e assumiu a posição de bailarina principal do espetáculo. Em 1934, compõe com Kitty Bodenheimer a coreografia do Baile de Carnaval Expedição às Matas Virgens, também do SPAM, com cenário de Lasar Segall (PINHEIRO FILHO, 2008).

19 Refiro-me à série que Flávio de Carvalho publicara no *Diário de São Paulo* em 1956, intitulada “A moda e o novo homem”, que o artista pretendia reunir em livro sob o título de *Dialética da moda*. Em 2010, a Editora Azougue do Rio de Janeiro publicou esses escritos como *A moda e o novo homem*.

“Pequena história da fotografia”, de 1931, e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1936, para não mencionar muitos outros). Além disso, a ilustração de Flávio e os registros da turnê da Companhia dos Bailados Fantásticos de Loïe Fuller pelo Brasil e pela América do Sul²⁰ de algum modo preenchem uma lacuna existente nas biografias dessa dançarina (como a de Richard Current e Ewing Marcia Current, *Deusa da Luz*, publicada em 1997), nos estudos contemporâneos sobre ela e nos verbetes de dicionários de dança²¹ (concentrados especialmente na longa carreira parisiense de Fuller e nos períodos em que viveu nos Estados Unidos)²², que não deram atenção à América Latina.

20 Embora não tenha tido oportunidade de buscar material sobre a turnê da Companhia de Bailados Fantásticos em países como a Argentina e o Uruguai, algumas das resenhas nos jornais brasileiros recuperam esse registro. Esse é o caso do jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, que relata a partida da bailarina de Montevideú à capital brasileira do período, onde se apresentaria no Teatro João Caetano (previamente denominado de Teatro São Pedro). Esse periódico transcreve a entrevista dada pela Srta. Marjorie Meade, uma das bailarinas da trupe, para a *Revista Crítica* de Buenos Aires, na qual comenta o método empregado por Loïe Fuller na formação de suas dançarinas (em 6 de julho de 1926, p. 8) e, alguns dias depois, transcreve fragmentos de uma resenha sobre o espetáculo em Montevideú retirada do jornal *El Diario* antecipando o fascínio técnico que as apresentações da companhia também causariam no Brasil: “Trata-se de um espetáculo que procura impressionar o espectador, combinando a dança com fantásticos efeitos de luzes e cores, logrados, mediante inteligentes e bem combinadas projeções de potentes refletores sobre espelhos, gazes e cortinas. Sua finalidade é dupla: chega a [sic] alma do espectador com ritmo das danças e impressiona sua retina com a belíssima visualidade que dá aos trajes das bailarinas” (em *Correio da Manhã*, 8 jul. 1926, p. 8. Transcrevo a passagem atualizando a ortografia).

21 É o que posso afirmar, ao menos, a respeito dos verbetes que pude consultar sobre a dançarina na *Enciclopédia internacional de dança* (1998, verbete escrito por Sally R Sommer e publicado entre as páginas 90 e 96), no *Dicionário da dança* (1975, organizado, escrito e compilado por W. G. Raffé) e no livro de mesmo título editado em Paris por Philippe Le Moal em 2008 (“Fuller”, de Maria-Daniela Strouthou, publicado entre as páginas 169-170).

22 Como exemplo disso, podemos mencionar o livro *Loïe Fuller* (2009) de Patrizia Veroli que traz uma farta bibliografia sobre a artista e a interferência das suas descobertas em outras formas de manifestação artística como o cinema e o teatro, sobre Fuller e o feminismo, e sobre uma afinidade entre essa bailarina e o futurismo e a respeito das *performances* célebres da dançarina como *Salomé* e a *Dança serpentina*, apenas para mencionar algumas das inúmeras questões que perpassam os estudos sobre Fuller. No entanto, mesmo que Veroli cite textos sobre a escola de balé de Fuller, nenhum se concentra na passagem da Companhia pela América do Sul, que é silenciada como um período que se considera decadente na carreira de Loïe Fuller.

Já Richard Current e Marcia Ewing Current tratam em *A Deusa da luz* (1997), da importância das descobertas de Fuller para a iluminação de cenários e para as técnicas do cinema. Focam, ainda, o início da carreira dela nos Estados Unidos, quando dança com uma companhia de Chicago que pertencia a William F. Cody (popularmente conhecido como Buffalo Bill). Segundo os autores, Fuller participara de *Aladim e a lâmpada maravilhosa* que aconteceu no *Standard Theatre* de Nova Iorque no outono de 1897, espetáculo já aclamado pelos efeitos

A Companhia dos Bailados Fantásticos de Loïe Fuller vem se apresentar no Brasil, no Rio de Janeiro e em São Paulo, acompanhada pelo compositor parisiense e maestro do espetáculo Louis Hillier. Na mesma página do *Diário da Noite* em que se publica a ilustração de Carvalho, há uma entrevista com Hillier, seguida de uma caricatura assinada por Di Cavalcanti.

Nesse momento, como era de se esperar, Fuller praticamente não dançava mais e o foco lançava-se, então, sobre bailarinas mais modernas como Isadora Duncan e Josephine Baker. Além disso, a escolha pela arte *nouveau* e a afinidade com o expressionismo, características também atribuídas aos desenhos e às pinturas de Flávio de Carvalho²³, interessavam menos a uma Paris primitivista e mesmo aos Estados Unidos, onde a aluna de François Delsarte e antiga discípula de Fuller, Isadora Duncan, expressava a energia global dos corpos em conjunto, recordando a afirmação de uma unidade pela União Soviética. Signo da arte *nouveau*, Fuller suprimia com os seus espetáculos as distâncias entre a ideia e a forma, o texto e a sua interpretação, os pensamentos e os sentimentos, produzindo, ao esboçar essas afinidades, um mundo onde o

luminosos que estiveram presentes, mais tarde, na carreira dela. A respeito da personificação de Fuller como deusa da luz os autores citam uma passagem sintomática da perspectiva que a dançarina adotava do próprio trabalho: “Ela pensava usar a luz tanto quanto um músico utiliza a música, e previa que chegaria um tempo em que a luz teria todos os seus ritmos, tons, e harmonias seriam tocadas em um instrumento assim como era a música”(CURRENT; CURRENT, 1997, p. 164). [“She thought herself as using the light as much the same way a musician used sound, and she predicted that a time would come when light with all its rhythms, tones, and harmonies would be played on an instrument just as music was”].

Por sua vez, Jacques Rancière (2011) tratará em *Aisthesis* dos espetáculos de Loïe Fuller nos Estados Unidos, quando começara a chamar a atenção com as inovações tecnológicas e com o uso de tecidos em suas *performances*, já na *Dança serpentina*, além de focar a estreia dessa dançarina em Paris no Foliès-Bergère em 1892.

23 Em “O artista plástico Flávio de Carvalho” a crítica de arte brasileira Ligia Canongia afirma que esse artista teria se destacado como o único pintor expressionista brasileiro, situando-o ao lado de Oswaldo Goeldi (filho de europeus) e Lasar Segall (nascido na Lituânia). Para a autora, Carvalho aderiu a essa estética “nas dissoluções formais das figuras, na pincelada violenta e no cromatismo simbólico, nas pulsões que se realizam no ato de fazer” (1999, p. 14). No entanto, a autora afirma que ele não aderiu à *ética* expressionista por não ter acessado tão profundamente quanto os artistas alemães nem a revolução industrial, nem a primeira guerra e, talvez por isso, não tenha se afirmado contra as sociedades industriais. Entretanto, de algum modo essa “vivência ética” do expressionismo esteve presente nos textos esparsos de Flávio de Carvalho sobre artes plásticas, em *Os ossos do mundo* (1936) e nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, pois a violência extrema vivida pelo continente europeu intermedia a reflexão desse artista sobre as vanguardas modernas, o que aparentemente passa despercebido pela autora do comentário.

comum prevalece (RANCIÈRE, 2011 a).

Como vemos na entrevista de Hillier, o espetáculo de Fuller no Brasil se caracterizou pela ausência de hierarquização entre as dançarinas, pelo respeito às características e “defeitos” dos corpos de cada bailarina²⁴: “Todo mundo acha esquisito não possuímos uma figura central na *troupe*. Respondo que todas dançam igualmente. E, é curioso acrescentar, todas têm liberdade de aperfeiçoar suas interpretações” (*Diário da Noite*, 31 jul. 1926, p. 1). Essa liberdade na atuação das artistas em palco confere a cada corpo colocado em cena a decisão de executar, singularmente, a mesma potência que pode ser conservada por uma nação inteira: “Eu costumo dizer que a nossa companhia é uma república, cujos poderes são: a luz, a dança e a música, e que a liberdade (muito diversamente dos regimes políticos) é o segredo da coesão desses poderes” (*Diário da Noite*, 31 jul. 1926, p. 1).

Na ilustração feita por Flávio de Carvalho, os cinco corpos apenas se reúnem coerentemente por realizarem movimentos que representam um todo heterogêneo. Três deles estão de braços abertos, e as outras duas figuras têm os braços juntos e erguidos (a primeira, sobre a cabeça; a segunda em frente ao corpo), aparentemente preparam-se para alçarem voo ou para se abandonarem em um salto. Como observa Luiz Carlos Daher (1984), essas figuras assumem posturas e gestos semelhantes aos das bailarinas que dançam coreografias individuais na ilustração do *Painel sobre a dança*, criado como parte do projeto para o Palácio do Governo que Flávio apresentou em um concurso de 1927, sob o pseudônimo de Eficácia.

24 Sally Sommer menciona essa particularidade da companhia de Fuller no verbete que escreve sobre a bailarina para a *Enciclopédia internacional de dança* (1998). Esse mesmo aspecto, como vimos, é destacado por uma das bailarinas da trupe, Srta. Marjorie Meade, na entrevista para a *Revista Crítica* de Buenos Aires, que afirma que “O sistema de Loïe Fuller consiste em nos deixar ampla liberdade de interpretação, corrigindo somente os defeitos técnicos”. De acordo com Meade, Fuller também buscava adequar o estilo individual das bailarinas para a interpretação de cada partitura (fragmento transcrito no *Correio da Manhã*, 9 jul. 1926, p. 8).



Figura 1: Ilustração do espetáculo da Companhia de Bailados Fantásticos de Loie Fuller por Flávio de Carvalho, publicada no jornal *Diário da Noite* em 1926.



Figura 2: Ilustração do *Painel sobre a dança*, parte do projeto para o Palácio do Governo de Flávio de Carvalho, 1927. Imagem reproduzida do livro *Arquitetura e expressionismo*, 1982, de Luiz Carlos Daher.

A não hierarquização entre as dançarinas nessas ilustrações repete, também na arquitetura, a atitude do autor com relação ao poder institucional e uma fusão entre a ética e a estética, a arte e a vida, clara em outras instâncias, como nas intervenções performáticas desse artista pelas ruas de São Paulo, indo de contra fluxo à Igreja em 1931 e desfilando o seu Traje de Verão em 1956, bem como nas associações artísticas das quais participou, como o Clube dos Artistas Modernos e o Teatro da Experiência, cujo fechamento foi ordenado pela polícia na exibição de *O bailado do Deus morto* (1933), peça de Carvalho²⁵. Embora o concurso mencionado se destine a um prédio do governo, a ironia do projeto antecipava o declínio da própria instituição que pretendia representar. Carvalho sugeria uma aparência exterior de fortaleza para o edifício, circundado por holofotes e composto por um pátio para pouso de helicópteros, como vemos em depoimento dado pelo artista:

Mas o projeto era para agasalhar o governo do Estado e protegê-lo contra a eventualidade da queda do poder. Porque nesta época o poder era tomado quando o Palácio do Governo caía. Se o Palácio do Governo não caísse então o governo continuava de pé, e eu projetei o Palácio que era uma fortaleza, armado com metralhadoras, local para canhões e catapultas e coisas assim, campos de descida para helicópteros (CARVALHO, *apud*. DAHER, 1982, p. 16).

Há algo de descuidado no movimento dessas dançarinas,

25 Em 1931, Flávio de Carvalho realiza a “experiência nº 2”, que consistiu em atravessar uma procissão de Corpus Christi em São Paulo no sentido contrário vestindo um chapéu, sendo quase linchado pelos fiéis após a ousadia. No mesmo ano, Carvalho publica o livro *Experiência nº 2*, ensaio em que analisa a reação da massa de fiéis naquele evento, e os efeitos causados pelo medo de ser atacado na percepção do próprio corpo com base nos textos *Origens da família e do clã* (1922, de Sir James Frazer, e *A psicologia das massas e a análise do eu*, (1921) de Sigmund Freud. O Teatro da Experiência também fez parte do Clube dos Artistas Modernos, fundado por Carvalho, Carlos Prado, Antonio Gomide e Di Cavalcanti. A peça *O bailado do deus morto*, de autoria do primeiro deles, levou às últimas consequências a sua oposição a uma sociedade de moldes patriarcais, como a de São Paulo naquele momento, ao representar o assassinato da divindade e a devoração desta por um suposto “clã” e um retorno ao matriarcado primitivo. Em 1956, Flávio de Carvalho novamente desfila pelas ruas de São Paulo, dessa vez vestindo o traje de verão masculino, o *New Look*, chamando a atenção da imprensa paulistana. Composto por uma saia plissada acima dos joelhos, meia arrastão e sandálias de couro, o traje fora confeccionado com o objetivo de libertar os homens de vestuários como calças e ternos, inadequados ao clima tropical.

de intuitivo, de desvario ou de delírio, decorrente talvez de uma interpretação expressionista da dança, explicaria o artista em certa ocasião²⁶. Mas fundamentalmente, com o gesto nesses desenhos, como vimos na atitude política prioritariamente anti-institucional implicada no caso do *Painel sobre a dança*, Carvalho se vale de um declínio de noções como a verdade e a moral, aproximando-se muito mais de uma compreensão da genealogia nietzscheana como jogo. Não nos esqueçamos, portanto, de que o gesto pode ser considerado uma medialidade pura que, sem finalidade, nada produz e não se direciona a um alvo. Sendo caracterizado pelo que o atura e o suporta, ele se torna uma coincidência entre o espaço do *ethos* e o humano, substituindo a moralidade por um meio independente; ele é, portanto, o momento exato em que podemos captar o sujeito em jogo, na instância mesma da ética, ou seja, o próprio corpo²⁷.

A escrita que dança e gesticula

A partir dessas ilustrações de Flávio de Carvalho, gostaria de resgatar a proximidade entre a dança, a mímica e a escritura para esse autor em alguns textos da série das “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”. Nesse conjunto de textos, Flávio de Carvalho torna obscura a margem que distingue a ficção da teoria, ao apanhar conceitos e exemplos de ciências como psicanálise, filosofia, neurologia e antropologia, incorporados aos textos como narrativas que nem sempre

26 Segundo uma passagem transcrita por Luiz Carlos Daher em *Arquitetura e expressionismo* da explicação de Flávio de Carvalho a respeito do *Painel sobre a dança*: “Os tempos dos movimentos individuais não correspondem uns com os outros, porém o conjunto representa uma aglomeração organizada que procura simbolizar expressionisticamente alguma coisa da dança em geral” (CARVALHO *apud* DAHER, 1982, p. 13). Daher não fornece a referência do comentário transcrito.

27 Podemos ver em *Meios sem fim* (publicado originalmente em 1996) que Giorgio Agamben compreende o gesto, a partir da sua leitura das obras de Aristóteles e de Marcus Terentius Varro, como aquilo que institui o espaço do ser manifestar-se eticamente: “O que é novidade em Varro é a identificação de um terceiro tipo de ação junto às outras duas; se produzir é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, então o gesto rompe com a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moralidade e apresenta, ao invés disso, meios que, *como tal*, escapam da órbita da medialidade sem se tornarem, por essa razão, fins” (AGAMBEN, 2000, p. 57 – grifo do autor). [“What is new in Varro is the identification of a third type of action alongside the other two if producing is a means in view of an end and praxis is an end without means, the gesture then breaks with the false alternative between ends and means that paralyzes morality and presents instead means that, *as such*, evades the orbit of mediality without becoming, for this reason, ends”].

fazem menção aos autores lidos, como Sir James Frazer, Henri Bergson, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Melanie Klein, Roger Caillois, etc. Além disso, as noções reelaboradas por Carvalho como a de mimetismo e a de estética, dentre outras, nem sempre aparecem de maneira regular no conjunto dos textos, que se caracteriza pela heterogeneidade, pela repetição e pela reiteração das ideias.

Por essa razão, poderíamos sugerir a hipótese de que o conjunto das “Notas” nos impele a pensar a escrita de Carvalho como um pensamento em mutação, anterior à fala e à escritura, ao recuperar uma proximidade entre a palavra, o sujeito e a imagem como os ideogramas chineses. Nesse sentido, as “Notas” formam um livro que baila, pois, como em um movimento de dança, cada texto visto individualmente carrega em si uma ideia, um conceito, que estabelece relações com os outros textos em uma *performance* que nos recorda os corpos das ilustrações que acabamos de ver. Essas conexões são semelhantes, no âmbito do sentido, às determinadas por ideogramas distintos, como signos-imagens, dentro de uma sentença. Dessa maneira, há uma espécie de repetição como seria natural esperarmos em um livro, mas que não se dá de modo regular ou linear e que conserva, por vezes, em cada nova aparição, uma estrutura semelhante à de um texto anterior da série, à qual se acrescenta um conceito distinto, reelaborando o sentido de sua primeira aparição.

Em *Ideograma: Lógica, poesia, linguagem* (1977), Haroldo de Campos trata da influência do sinólogo norte-americano Ernst Fenollosa (1853-1908) na literatura moderna, de Ezra Pound e de James Joyce, mas também em *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade. Para Fenollosa, o ideograma chinês funciona como um espelho da natureza que conserva, por isso, um caráter evolutivo. Tal definição deve ser aproximada de seu caráter de picturalidade, bem como da falta de normas gramaticais, que permitem que essa escrita funcione de acordo com uma dinâmica de processos naturais de relação, estabelecida pela “transferência de energia” (FENOLLOSA, *apud.* CAMPOS, 1977, p. 37). Portanto, Fenollosa estaria interessado, fundamentalmente, na relação entre os signos e no processo de composição poética, no qual a combinação de dois elementos não produziria um terceiro, mas sugere a existência de uma relação fundamental entre ambos. Essa relação pode ser compreendida por meio de uma teoria da tradução, onde a passagem de uma língua à outra se daria como a transferência de forças ou como a preservação de uma energia potencial comum às diversas línguas,

tornada visível pelo contato entre elas. Além disso, é impossível não percebermos nos ideogramas a presença de um ritmo gestual, decorrente da máxima concentração de significados e da repetição. Tal ritmo faz com que os chineses tenham a impressão de apreender, por meio da escrita, o universo através dos traços essenciais cujas combinações revelariam “as leis dinâmicas da transformação” (CHENG *apud* CAMPOS, 1977, p. 50-51).

Ora, com a estrutura desses textos e com o método empregado, o artista Flávio de Carvalho parece se valer de uma conexão entre o estético e o poético sugerida pelo intelectual francês Paul Valéry durante os anos 1930. Vale recordar que a obra de Valéry está, por um lado, em débito com a do autor de *O lance de dados* e, filosoficamente, com o Henri Bergson de *A evolução criativa*, a partir da crença no vínculo entre a inteligência e a sensibilidade. Para Valéry e para Carvalho, o sujeito consiste em uma combinação entre a matéria e a imagem, manifestando-se no mundo como a emergência de parte da atividade descontínua e dos próprios movimentos. Desse modo, o organismo parece conter uma sorte de vida e de energia que poderia também circular por outros mecanismos e em outros meios (tais como a linguagem) e o corpo adquire a capacidade de deslocar a sua estrutura, assumindo uma forma que é tão maleável quanto a perspectiva que adota para analisar a si mesmo.

Valéry também via na dança uma metáfora para o espaço *comum* do estético e acreditava que o papel dela seria o de traduzir aquilo que é fugaz, fugidio, para uma ideia ou pensamento²⁸. Impelido a discutir a estética no texto que levará água para o ensaio “A estética infinita”, de 1934, o poeta afirma ser impossível fornecer ao público uma definição para estética. Parte da indeterminação desta decorre do fato de não pertencer propriamente ao campo do pensamento puro, dialeticamente

28 Paul Valéry esboça as suas reflexões sobre a dança em “A filosofia da dança”, texto em que observa a apresentação da bailarina Madame Argentina. Segundo ele, a dança seria capaz de restabelecer a vizinhança entre a filosofia e as imagens ao produzir um espaço puro como o da cena e criar um tempo diverso do que conhecemos no cotidiano, abrindo uma janela a um mundo novo, como diria Flávio de Carvalho. Nesse tempo que é outro, o corpo da dançarina e o do filósofo/observador que divide a posição de um sujeito de margens borradas cujo corpo se consome com a rapidez de uma chama antes de assumir novas formas: “Ou o nosso filósofo quase pode comparar também a dançarina a uma chama ou, por essa razão, a qualquer fenômeno que é visivelmente sustentável pelo consumo intenso de uma energia superior” (VALÉRY, 1964, p. 203). [“Or our philosopher may just as well compare the dancer to a flame or, for that matter, to any phenomenon that is visibly sustained by the intense consumption of a superior energy”].

separado da matéria. Além disso, a estética não pode ser meramente compreendida como o centro de uma preocupação metafísica, onde estariam as noções de belo e de verdade, já que os seus efeitos pertenceriam à ordem do improvável. Dada a proximidade intensa da estética com a vida, conclui que a primeira possa ser dividida em dois campos: o da *estésica*, onde ele inclui as sensações que não têm uma função fisiológica uniforme e bem definida, e a *poiética*, uma concepção do ato humano como um todo que, por um lado, trata da invenção e da composição e, por outro, do exame de técnicas, métodos, instrumentos, materiais e condições de análise. Valéry privilegiará a sensação porque, segundo ele, ao contrário do que propunha a filosofia dialética, haveria certa forma de prazer que escapa à descrição com palavras e que torna a estética infinita, movimentando-se, portanto, em função do desejo e da necessidade: “Para justificar a palavra *infinito* e dar a esta um significado preciso, precisamos apenas recordar que na ordem estética a *satisfação* revive a *necessidade*, a *resposta* renova a *exigência*, a *presença* gera a *ausência* e a *posse* ocasiona o *desejo*” (VALÉRY, 1964, p. 81 – grifo do autor)²⁹. Ao submeter o homem ao seu desejo e a um presente disfarçado que se configura como o retorno infinito da imagem, o encontro entre o *estésico* e o *poiético*, Valéry não deixa de reelaborar com palavras distintas a intuição de que ele mesmo se valera em outro ensaio de que a dança e a poesia somente podem existir durante a ação: “Recitar poesia é entrar em uma dança verbal” (VALÉRY, 1964, p. 208)³⁰.

Em “Vila Júlia. O sonambulismo da história” (13 jan. 1957), Flávio de Carvalho define a estética como uma abertura a um mundo distinto do cotidiano, sugerindo que arte deva construir um espaço independente da realidade e fugir das narrativas lineares, representativas. Entretanto, essa instância independente não é “pura” como para Mallarmé, pois se localiza, justamente, no cruzamento das “camadas filogênicas” da humanidade, no mesmo lugar onde se situa a emoção provocada pela arte e pela imagem. Dessa maneira, o espaço da *estésica* e da *aisthesis* é compartilhado, para Flávio de Carvalho, com a ciência; a sua “ciência ficcional” investiga, nesses textos, o desenvolvimento biológico dos seres e as rupturas deste desenvolvimento durante o curso, o surgimento da arte por meio dos gestos, da dança e da pantomima, a aquisição da

29 “To justify the word *infinite* and give it a precise meaning, we need only recall that in aesthetic order *satisfaction* revives *need*, *response* renews *demand*, *presence* generates *absence*, and *possession* gives rise to *desire*”.

30 “To recite poetry is to enter into a verbal dance”

linguagem pela criança e pelo homem primitivo. Ele trata, portanto, de um homem que se situa ainda “atrás da linguagem” e que, por isso, busca outras formas de expressão primordiais, fazendo do corpo uma proto-escritura, na qual inscreve as suas debilidades mentais e físicas.

Em diversos textos da série, Flávio de Carvalho discorre a respeito do desenvolvimento da linguagem humana, por meio dos gestos (da pantomima), da emissão de vogais à formação de sons mais complexos, a partir de fontes como o naturalista inglês Charles Darwin. Em “Antes da linguagem”, texto publicado em 16 de fevereiro de 1958, o autor sugere a hipótese de que a escrita nasce antes da fala e, portanto, antecede a formação da linguagem articulada. Assim como ele formula a existência de uma escrita por monumentos, por gestos silenciosos, haveria também uma pantomima sonora, pois o homem primitivo, esquizofrênico e melancólico, escuta antes de poder falar. Ele (o primitivo) executa esses sons em um “pedaço de madeira oca” seguindo puramente os instintos e impulsos, “como se os sons soltados pelo inimigo fossem motivos convidativos para que novos sons aparecessem sob os golpes inexoráveis do ator, que ensaiava os primeiros passos da linguagem enigmática” (CARVALHO, 16 fev. 1958). Esse modo de expressão consiste em um método de escrita que grava no espaço uma mensagem por meio de sons, utilizada pelo primitivo-ator no mundo perdido e pelos índios amazônicos ainda nos dias de hoje: “Esta escrita de sons executada através do espaço precedeu todas as outras formas de escrita; as escritas pela ereção de monumentos, pelos sinais nas rochas, todas feitas para memorizar e que antecederam a formação da linguagem” (CARVALHO, 16 fev. 1958).

Por sua vez, em “A pantomima e o espelho”, Flávio de Carvalho realiza uma genealogia da pantomima entre os povos primitivos. A pantomima, ou seja, o gesto ou a mímica, também nos recorda uma forma de expressão não-narrativa, que recusa a linearidade do enredo se atualizando incessantemente a cada novo movimento. Como sabemos, o gesto borra o *princípio* que o *motivou* e a origem desse primeiro movimento, oferecendo a possibilidade de uma forma singular de memória, ainda mais intensamente que a palavra, pois ele fala da passagem do tempo pelo corpo, da memória e do esquecimento³¹.

31 Luís da Câmara Cascudo, em *História dos nossos gestos*, recorda que Virgílio afirmara que a voz e o gesto possuíam o mesmo valor. No entanto, para o estudioso do folclore brasileiro, o espaço do gesto é o espaço do silêncio e por isso se pergunta se teria havido algum momento na história do homem em que teria sido silencioso (a resposta é dada, como estamos vendo,

Segundo Carvalho, a pantomima dos tempos primitivos pode ser considerada uma precursora da escrita, visto surgir de uma necessidade do homem registrar os fatos:

A Pantomima criava a atitude-monumento e a pose-estátua, fáceis de serem memorizadas. A gesticulação da Pantomima apontava para a criação do monumento que tem a mesma função prolongadora e a longo alcance que viria ter a escrita (CARVALHO, 23 jun. 1957).

Carvalho trata, portanto, das estratégias encontradas pelo homem primitivo para rememorar o passado antes mesmo do surgimento da história, ou seja, uma alternativa para resguardar o tempo sem o uso das palavras. Por essa razão, o autor aponta, ainda, a descoberta dos gregos antigos de uma proximidade entre o desenho e a palavra, designados por eles com a mesma expressão³². Portanto, ele estava consciente de que essa relação entre desenho e palavra, desenho e gesto presente na ilustração do bailado de Fuller, também pode ser encontrada em uma forma de escrita singular, a dos ideogramas chineses, uma escritura por imagens, assim como os hieróglifos egípcios:

As bengalas com nós (protótipo do lenço com nós), o Quipo do antigo peruano (bengalas com nós e cordas coloridas), o cinto enfeitado com contas do índio norte-americano, os rosários nascidos do desejo de castigar, os dolmens, os menhires, os círculos de pedra, etc., enfim toda a sobrevivência antropomórfica [...] são as primeiras imagens-ídolo e monumentos criados para perpetuar e memorizar a Pantomima e foram eles que deram origem à primeira manifestação escrita, isto é, pictogramas (imagens-pantomimas), ideogramas (imagens-ideias) e hieróglifos (CARVALHO, 23 jun. 1957).

por Flávio de Carvalho). Concluindo que o gesto é anterior à palavra, Cascudo vê na mímica uma capacidade expressiva muito mais intensa que a da palavra e no gesto a capacidade de persistir no tempo quando a palavra, por outro lado, teria modificado o seu sentido muitas vezes: “Os *Gestos* são moedinhas de circulação indispensável e diária, mas ignoramos sua emissão no Tempo. Não é possível precisar a data da cunhagem mas tentei revelar as coincidências da presença anterior na comunicação humana. Nada mais” (CASCUDO, 2010, p. 19).

32 “São os primeiros monumentos do homem que deram origem à escrita. Muitos são os fatos encontrados na etnografia que apontam para esta origem singular da escrita, da palavra e da marcha. Os gregos indicavam as palavras desenho e escrita com o mesmo nome, fato este que aponta para uma ligação antiga entre os dois” (CARVALHO, 23 jun. 1957).

Ora, na China antiga, a caligrafia fora considerada uma arte tão importante quanto a pintura e funcionava como uma linguagem de enigmas, visto não ser importante a mensagem transmitida, mas a marca do autor em cada traço pintado “como o ritmo dos gestos” (CHENG, 1985, p. 59)³³. Os ideogramas chineses funcionam como um espelho da natureza e são, por isso, pictóricos, assim como se desviam do controle por normas gramaticais (FENOLLOSA *apud* CAMPOS, 1977, p. 37). No entanto, não haveria aqui uma simples reprodução da forma (naturalismo), pois a caligrafia chinesa, escritura ideogramática, irá se constituir não somente pelo signo pintado, como também pelo espaço em branco que o circunda, por esse vazio que é, em si, cheio de significados. Como nos faz compreender o sinólogo François Cheng, professor de chinês de Jacques Lacan, o vazio constitutivo dessa forma de escrita reflete uma cosmologia definida, baseada nos princípios vitais como yin-yang e em um nascimento sem Deus, que acompanhou as filosofias taoísta e confucionista. Ele nos remete, como a página branca de Stéphane Mallarmé e o bailado silencioso do mundo perdido de Flávio de Carvalho, a uma compreensão do pensamento no estado mesmo da gênese, de produção de devires. O vazio permite, ao mesmo tempo, analogias com o organismo humano, com o já criado, nos demonstrando que a totalidade da criatura jamais se conclui, mas está em trânsito constante. Portanto, a caligrafia chinesa nos propõe um princípio distinto da semelhança, que irá privilegiar o distanciamento com relação ao modelo representado e o destaque das expressões (corporais, faciais). Em suma, a valorização de *um modo de ser* em detrimento do *quê* ou de quem se é, evocando assim semelhanças mais profundas do que as superficiais.

Retornemos, agora, ao que afirmei no princípio consistir na hipótese que impulsionou este texto: a de que as impressões deixadas por Loïe Fuller nos autores mencionados nos levariam a compreender a arte a partir de uma dimensão que transcende a autonomia entre os diversos modos de expressão, concatenando elos perdidos entre a dança e o pensamento, a pintura e o desenho, a escrita e o gesto, a fala e o silêncio. Segundo Rancière em *Políticas da literatura* (cuja edição original é de

33 Vale recordar que a escultora Maria Martins, a quem Flávio de Carvalho pretendia dedicar uma sala especial na Bienal junto a Tarsila do Amaral em 1973 (projeto que, infelizmente, não pôde concluir, pois ele faleceu antes disso), ressaltara os mesmos aspectos acerca da caligrafia chinesa que François Cheng em seu livro *Ásia Maior: o planeta China*, publicado pela Civilização Brasileira em 1958.

2007), a autonomia, como paradigma característico da modernidade, é o que se funda na materialidade das artes e na especificidade da linguagem literária; essa especificidade, no entanto, passa a ser questionada quando compreendemos que o modernismo busca, justamente, apagar os limites entre interior e exterior e instaurar a escritura como um discurso que faz da interpretação uma decifração da memória, do tempo³⁴. Isso nos sugere que um pensamento sobre a literatura como dança, da arte como palavra, será aquele capaz de sobrepor a invisibilidade do tempo sobre a representatividade da imagem e da linguagem, nos logrando a cada novo olhar e a cada nova aparição. Lembremos que, segundo Rancière, Loïe Fuller se tornou mais famosa no continente americano graças às impostoras – que nos recordavam, no entanto, da potencialidade de um *original* que resiste como impressão nos textos, nas imagens que nos remetem *aos efeitos* produzidos por essa dançarina.

34 Rancière comenta esse aspecto contraditório do modernismo – o de fundamentar-se na materialidade e na distinção entre as artes que, todavia, recusa com os seus procedimentos estéticos – a partir da obra de Gustave Flaubert em “A política da literatura”, capítulo do livro que leva o mesmo título: “E então ele [Flaubert] teve que procurar fora da literatura a natureza política inerente a esta, a sua ‘politicidade’, que aclamou como se fosse baseada no uso específico da linguagem. Esse círculo vicioso não é um erro individual. Está conectado ao desejo de ancorar a especificidade da literatura na linguagem. Tal desejo está ligado às simplificações do paradigma modernista das artes, que tenta ancorar a autonomia das artes na própria materialidade destas. Por isso, requer a alegação de uma especificidade material. Mas essa especificidade material se prova impossível de ser encontrada. Na verdade, as funções comunicativas e as funções poéticas da linguagem nunca deixam de se sobrepor, tanto na comunicação ordinária, que está engatinhando com tropos, como na prática poética, que pode perfeitamente trazer afirmações transparentes para o seu proveito” (RANCIÈRE, 2011 b, p. 6). [“And so he [Flaubert] had to look outside literature for literature’s inherently political nature, its ‘politicity’, which he had claimed was based on its specific use of language. This vicious circle is not some individual mistake. It is connected to the desire to anchor the specificity of literature in language. Such a desire is connected to the simplifications of the modernist paradigm of the arts. That paradigm tries to anchor the autonomy of the arts in their own materiality. It thereby requires the claim of a material specificity. But this material specificity proves impossible to find. The communicational functions and the poetic functions of language actually never cease to overlap, as much in ordinary communication, which is crawling with tropes, as in poetic practice, which is able to turn perfectly transparent utterances to its own advantage”].

Referências

AGAMBEN, Giorgio. "Notes on gesture". In: _____. *Means without end. Notes on politics*. Tradução de Vincenzo Binetti and Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, Universidade de São Paulo, 1975.

CARVALHO, Flávio Rezende de. "Dançando (Impressões do bailado de Loïe Fuller, pelo engenheiro Flávio de R. Carvalho)". In: *Diário da Noite*, São Paulo, p.1, 31 jul. 1926.

_____. "II – Os gatos de Roma. Vila Júlia. Sonambulismo da História". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 13 jan. 1957.

_____. "XXIII – Os gatos de Roma. A pantomima e o espelho". In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 23 jun. 1957.

_____. "LI – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. Antes da linguagem". In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 16 fev. 1958.

CHENG, François. *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Tradução de Amelia Hernández. Caracas: Monte Ávila, 1985.

CAMPOS, Haroldo. *Ideograma: Lógica, poesia, linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, USP, 1977.

CANONGIA, Ligia. "O artista plástico Flávio de Carvalho". In: MATTAR, Denise (Curadora). *Flávio de Carvalho. 100 anos de um revolucionário romântico*. Rio de Janeiro: CCBB, 1999 (p. 13-16).

CASCUDO, Luís da Câmara. *História dos nossos gestos*. São Paulo: Global, 2010.

"COMPANHIA de Bailados Fantásticos Loïe Fuller". In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 8, 8 jul. 1926. Telas & palcos.

CURRENT, Richard N., CURRENT, Ewing Marcia. *Loïe Fuller: Goddess of light*. Boston: Northeastern University Press, 1997.

DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo: Projeto, 1982.

_____. *Flávio de Carvalho. A volúpia da forma*. São Paulo: Edições "K": MWM Motores, 1984.

DANÇA, música, phantasia. In: *Diário da Noite*, São Paulo, 31 jul. 1926.

DARÍO, Rubén. *Peregrinaciones*. Prólogo de Justo Sierra. Paris; México: Librería de Ch. Bouret, 1901.

DERRIDA, Jacques. "La doble sesión". In: _____. *La disseminación*. 7 ed. Tradução de José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1997 (p. 265 - 426).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*. Tradução de Juan José Lahuerta. Barcelona: Muditó & Co., 2007.

_____. *El bailar de soledades*. Tradução de Dolores Aguilera. Valência: Luis Santangel, 2008.

_____. *A sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

“ESTREIA hoje no Rio a Companhia de Bailados Fantásticos Loïe Fuller. Telas & palcos”. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.8, 9 jul. 1926.

FOUCAULT, Michel. « O Mallarmé de J.-P. Richard (1964) ». In: _____. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 183-193 (Ditos & escritos III).

FULLER, Loïe. *Fifteen years of a dancer life*. Introdução de Anatole France. Londres: H. Jeckins Limited, 1913.

LE MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la Danse*. Paris: Larousse, 2008.

“MADAME Curie embarcou para a América do Sul”. In: *A Gazeta*, São Paulo, 1 jul. 1926.

“MADAME Curie inaugurou ontem na Escola Polythecnica o seu curso sobre radio”. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1926.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: UFSC, 2010.

“OS BAILADOS Fantásticos da troupe de Loïe Fuller”. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.8, 6 jul. 1926. Telas & palcos.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. *Lasar Segall: arte em sociedade*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis*. Scènes du régime esthétique de l’art. Paris: Éditions Galilée, 2011 a.

_____. *The politics of literature*. Tradução de Julie Rose. Polity: Cambridge, Reino Unido; Malden, Estados Unidos, 2011 b.

RAFFE, W. G (org.). *Dictionary of the dance*. Compilador: W. G. Raffé; Assistente: M.E. Purdon. Nova Iorque, Barns and Company. Londres: Thomas Yoseloff, 1975.

REYNOLDS, Dee. “The dancer as a woman: Loïe Fuller and Stéphane Mallarmé”. In: HOBBS, Richard (Org.). *Impressions of French modernity*. Art and literature in France 1850-1900. Nova Iorque: Manchester University, 1998 (p. 156 – 172).

SOMMER, Sally R. FULLER, Loïe. In: *International encyclopedia of dance: a project of dances perspectives foundation*. Founding Ed. Selma Jeanne Cohen. Area Ed. George Dorris et. al. Consultants, Thomas F.

Kelly et. al. Nova Iorque: Oxford University Press, 1998, p. 90 – 96.

VALÉRY, Paul. *Dance and the soul*. Tradução de Dorothy Bussy. Londres: J. Lehmann, 1951.

_____. *Aesthetics*. Tradução de Ralph Manheim. Intr. Herbert Read. Nova York: Parthenon Books, Random House, 1964.

VEROLI, Patrizia. *Loïe Fuller*. Palermo: L'Epos, 2009.

YEATS, William Butler. “Nineteen hundred and nineteen”. In: BLACK, Joseph et al. (Org.). *The Broadview anthology of British literature*. Ontário, Canadá; Plymouth, Reino Unido; Sidney, Austrália: Broadview Press, 2008. V. 6 A (p. 151-153).