

TEATRO DE TAUNAY E FOTOGRAFIAS DE JEAN COCTEAU: CERCO AOS GESTOS E FORMAS DE ARTE

Rosana Campos Leite Mendes¹

Este trabalho procura dimensionar as relações entre a fotografia e a literatura, assinalando o visual e o literário evidenciados, em gestos, já pela câmera. A partir da peça de *teatro Da mão a Boca de Perde a Sopa* (1971), do escritor Visconde de Taunay e de fotografias tiradas pelo artista Jean Cocteau, em 12 de agosto de 1916, próximas ao Café de La Rotonde, em Monterpanasse, Paris, pretendemos verificar a escrita e fotografia originadas em uma “dita” realidade. Esta, contudo, convoca o olho do espectador ao interior de um mundo não tão definido, porém preenchido por objetos e imagens de um cotidiano, que, ao mesmo tempo em que é captado como um instantâneo enquadrado, também assume formas de em constante movimento.

Palavras-chave: Cocteau; fotografia; Visconde de Taunay; literatura.

Falar de uma arte literária é relatar, em muitos momentos, dimensões motivadoras e formadoras da própria ideia de arte. E, o entendimento da lógica desviante de continuarmos a ler ficção em contraposição a outros textos denominados de científicos ou mais pragmáticos demonstram a necessidade de narrativas, em nossas experiências, de maneira involuntária. A percepção a esse mundo do criado e ficcionado instaura fascínio e imagens que ocasionam, muitas das vezes, num perturbador encantamento. Se tradicionalmente é reverberado há muito que um texto fictício, a partir da metade do século XVIII, é dito “literário” quando advém de um ato de fingimento, Hansen (2005) nos lembra de que “ficção é a figura fingida do possível assim determinado por comparação com a coisa, ação (...) definidos como reais e verdadeiros”.

Por esse caminho, a visão de uma escrita literária em sua conexão com outras práticas artísticas e objetos culturais é o que se propõe quando intentamos abordar a literatura como um “movimento” em direção a tudo que a estimula e a transforma. As fotografias e como elas surgem, descritas, em uma obra literária ou como elas nos dão a ver imagens de círculos literários e artísticos possibilitam atestar certas características de materialidade trazidas à tona por uma nova técnica. Ou seja, o uso de imagens fotográficas ou mostras de uso da fotografia como forma de salientar modos de invenção de uma literatura que privilegia, em dado momento, o aparecimento da fotografia e dos acontecimentos que nela surgem.

¹ Doutoranda da Universidade de Brasília-UnB/ ESP/FAPEMAT rocamposs@uol.com.br

Neste texto, busca-se falar, não diretamente do campo da fotografia e da literatura dispostos enquanto campos visual e literário compartilhados em um mesmo texto, mas sim do caminho que enfoca o gênero fotográfico recortado em gestos que inscrevem a presença da fotografia na sociedade no final do século XIX e início do XX. Pretende-se, também, abordar a questão da ressonância que esta trouxe, entre outras coisas, como a possibilidade de se ter "imagens próprias" como um produto a se fixar, como sujeito da história, que marca um espaço, sobretudo com o corpo, o rosto e o retrato cotidiano dispostos em uma imagem.

A invenção da fotografia ou o que poderíamos chamar da fixação da imagem obtida pela câmara escura nos chega, por muitos caminhos, lugares e pelo olhar pesquisador de inúmeras pessoas no século XIX. E, ainda que houvesse vozes de lugares tais como França, Inglaterra, Alemanha, Espanha, Estados Unidos, Noruega, Suíça e até um franco-brasileiro, Hércules Florence a reclamar a "invenção do processo", os franceses Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) e Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833), com a invenção do daguerreótipo desde 1829, tem esse processo tornado público pela Academia de Ciências da França em 1839 e patentado pela Inglaterra no mesmo ano. Também, o inglês William Fox Talbot (1800-1877), em 1841, com a sua "calotipia" ou "talbotipia" tem o processo patentado. O que se vê, por essa época, é a procura por técnicas de reprodução mais rápidas de fixação da imagem. Mais precisamente, a representação da realidade por meio da realização da imagem fotográfica.

Com esse processo em escala industrial, o produto "imagens fotográficas" rapidamente passa a ser massificado e, primordialmente, desejado pela sociedade. A fotografia mais do que um artefato de projeção da realidade, do corpo e do rosto retratado, ancora-se em um processo no qual a verossimilhança alcançava um patamar elevado no terreno da visualidade. Conforme nos aponta FABRIS (2011), ainda que "fidelidade fotográfica" imponha um novo emblema à prática artística tradicional, muitos fotógrafos desejosos de reconhecimento na figura de artistas, irão para o campo da fotografia alegórica, cuja meta era transferir, à imagem fotográfica, as funções sociais e culturais de elevação e *status* já alcançada pela pintura, em séculos anteriores enquanto arte de primeira grandeza. Ela nos diz ainda:

Os fotógrafos partidários da fotografia "de alta qualidade artística" enveredam francamente pelo caminho da alegoria, da imitação da

pintura holandesa e inglesa, das expressões contemporâneas, compondo naturezas mortas, cenas de gênero e religiosas e buscando inspiração em poemas e figuras literárias, lendárias e heroicas. Se os fotógrafos se empenham nesse tipo de produção à procura do *status* que lhes era negado pelo sistema artístico, a crítica, por sua vez, não exibe mais tanta hostilidade. Elogia aqueles que buscam temas mais elevados do que a “mera reprodução da realidade”. Para pôr a fotografia a salvo da acusação de ser uma “arte mecânica”, a crítica incentiva os fotógrafos a representarem temas históricos, literários e anedóticos, por serem ricos de imaginação. (FABRIS, 2011, p.19)

Ao longo da vida, Alfredo d’Escragnolle Taunay, descendente de Nicolas Antoine Taunay, integrante do grupo de artistas franceses que fundaram, em 1816 a Academia de Belas-Artes, desde sua infância, tem visão privilegiada para a paisagem e os encantos naturais. Com aproximações ao desenho e à pintura e com a sensibilidade artística manifesta em sua escrita, como viajante do sertão e homem da cidade, tem uma obra literária extensa. Romances, contos, diários de guerra, cenas de viagem, cartas de campanha, teatro, peças de música e livro de memórias que, segundo CANDIDO (2003) resumem sua obra. Para este autor, a obra de Taunay poderia ser vista pelas palavras que o acompanharam: impressões e lembranças. E mesmo como romancista do século XIX deve-se dar o crédito de sua singularidade. Reconhecido como autor de romances, contos, novelas e obras teatrais, também cultuou grande paixão pela música. Taunay também como um registro que necessita do olhar, traduz a natureza observada. Todavia, não deixa de lado o sensível observador que em suas Memórias (2004), afirma quase que como uma fotografia, ter absorvido, com detalhes e olhar curioso, o que estava ao seu redor. E como um “caleidoscópio” que se figura como um aparelho óptico, do século XIX, que por meio de um tubo com fragmentos de vidro colorido se transmuta o olhar para variados efeitos visuais, ele diz:

Que poder de rememoração o meu! Ainda hoje tenho presente aos olhos tudo aquilo que parece, ficou estereotipado na minha retina. (...) De tanto interesse teria sido contemplar de perto, examinar, ver todos aqueles aspectos da serra com pausa e vagar, tirando de muitos pontos cuidadosos desenhos ou, quando não, os contornos e perfis mais grandiosos e pitorescamente mais originais nas suas linhas; mas era-me pouco o tempo a caminhar, caminhar! (...) Tudo passava ante o meu olhar embelezado rápida e fugazmente como que num colossal caleidoscópio. (TAUNAY, 2004, p.347)

Ao rigoroso descritor do pormenor contrapõe-se o sensível paisagista impressionado pelas imagens que lhe são apresentadas para desvendar. No entanto, o artista se posiciona de modo semelhante ao “descobridor” fiel aos princípios estéticos vigentes e portando-se de certa forma, como o intérprete da natureza que observara. De vertente significativa, neste sentido, é a constatação que faz em trecho das suas *Memórias*: “Com a educação artística que recebera de meu pai (...) era eu o único dentre os companheiros, e, portanto de toda a força expedicionária, que ia olhando para os encantos dos grandes quadros naturais e lhes dando o devido apreço” (TAUNAY, 2004, p.131).

De notória incursão pelas artes de uma forma geral, também se aproxima da arte dramática e escreve textos em linguagem teatral no século XIX. Ao fazer isso, revela mais uma de suas facetas interartísticas. *Da mão a boca se perde a sopa* (1874), aparece em *Histórias Brasileiras*, pelas mãos de seu pseudônimo mais conhecido: Sylvio Dinarte. A história é um provérbio em um ato, ou seja, uma pequena comédia que tem por tema o provérbio que lhe dá título. As cenas se passam no Rio de Janeiro, na casa do capitalista Manoel Ribeiro, casado com D. Rita e a época é 1871. A guerra do Paraguai havia terminado há pouco e o que se vê são oportunidades de especulação no mercado do café e do algodão. O casal tem uma filha, Isabel, que é disputada num mesmo dia por três pretendentes: Miguel Faria (dos negócios); Alfredo Rocha (o poeta pobre e primo) e Inácio Lemos (filho do sócio de Manoel Ribeiro). Nesse intercurso, importante considerar que já por essas épocas do século XIX, Taunay já incluía em seu texto a fotografia como imagem que se oferece ao olhar. O objeto fotografado, no caso, serve de uma constituição de existência na qual nada pode ser alterado ou recusado. O estranhamento do objeto fotográfico está como um detalhe que fixa e aprofunda a evidência. O que está posto é a cena VII a qual os personagens Siqueira e Faria estão a conversar, na sala, e começam a dialogar e folhear um álbum de retratos. Faria, ao referir-se aos medos e ansiedade de Siqueira com relação às incertezas que os negócios com o algodão e o café poderiam sofrer na bolsa de mercadorias, diz a este, sobre probabilidades e certezas apontando uma fotografia no álbum. Ele diz:

FARIA. - Mas não é provável, e só é provável aquilo que um homem sério prevê... O mais é anomalia. (*Batendo n'uma folha do álbum*) Eis-aqui um fato. Estão n'este álbum dois retratos... um defronte do outro, como que a se namorarem...
SIQUEIRA (*distraído*).- De quem são?

FARIA. - Um é o de minha noiva; o outro é o do tal primo, o poeta. Não é possível que estes dois jovens fotografados tenham inclinação um para o outro?

SIQUEIRA. - Com efeito...

FARIA. - Mas o que é provável? E' que a moça tenha considerado que ela não nasceu para casar com um rapaz muito rico de versos, mas pobre de dinheiro... Ela poderá deixar-se namorar, namorá-lo mesmo, mas casar-se... fia-se mais fino... Isto é o que o simples bom senso mostra... (TAUNAY, 1874, p.67)

Nesse sentido, conforme nos diz GRANJEIRO (2000), nem um mero retrato escapava de gestos para se "montar" a reprodução do próprio rosto ou do corpo retratado. Desde o principal problema apresentado nos salões de poses envidraçados como a penetração da luz excessiva sobre o modelo, o que poderia ocasionar em imagens inexpressivas, de pouca naturalidade e por consequência de pouca harmonia, até a simples presença de luz exterior em dias de muito sol poderia dar um arranjo ao cliente ou modelo uma composição pouco natural. No caso, a luz poderia "enfear ou embelezar" um rosto masculino que necessitava de postura mais enérgica ou, no caso, os rostos femininos e de garotos que apresentavam traços mais suaves. Já para as pessoas com traços mais salientes esta mesma iluminação deveria ser evitada de forma a realçar os traços dessa pessoa. Ou seja, omitir ou destacar características físicas também era uma preocupação que deveria estar condicionada ao posicionamento de uma câmera com exatidão e também no olhar do fotógrafo.

Esta "recriação da realidade" nos faz pensar acerca da fotografia enquanto reprodução da realidade. Esta "realidade incontestável" é recriada em retratos tanto em acordo com materiais disponíveis, no momento da captura da imagem, ou o que se escolhe como para demonstrar os desejos e sonhos das pessoas fotografadas. O que poderíamos ter como tornar "visível a existência" começa a ser disponibilizado para a sociedade e deixa testemunhos. O chamado "retrato fotográfico" traça panoramas vivos e nos dá descrição visual pormenorizada da existência. O retrato passa a ser por essa lógica, mais um "atestado de sucesso" e de posições a se "declarar". Esse desejo de individualização e personalização da figura retratada ou encenada, com fugacidade, dá a fotografia condições de aparato técnico privilegiado na construção da imagem. Como bem atestou BARTHES (1980), a fotografia "não fala daquilo que não é mais", mas apenas e com certeza daquilo que foi. Ela carrega uma sutileza que decide e ratifica a presença. E, quando vemos uma fotografia e não lembramos daquela pose, momento e vestimenta, certamente não poderemos negar a materialidade daquele momento

apreendido. Contudo, o que fica entre certeza e não lembrança gera uma angústia de uma linguagem (a fotográfica) que não me permite atestar aquele tempo como um "certificado de presença".

Em outro percurso, e também fotográfico, temos a figura de Jean Cocteau (1889-1963) trazida por Billy Klüver. Cocteau em suas distintas vertentes, sempre esteve com formas de artes diversas: poesia, romances, teatro, dança, filme e pintura. Klüver (1997), diz:

Não é de surpreender que, quando teve acesso a uma máquina fotográfica e a um assunto que lhe interessou, ele se dedicasse entusiasticamente à fotografia. Cocteau levou uma câmera para o *front*, em maio de 1916, e tirava fotografias de seus companheiros soldados, enviando-as de volta a Paris, a fim de serem reveladas, er dando um jeito de conseguir rolos de filme virgem. (KLUVER, 1997, p.19)

De volta a Paris, em agosto de 1916, levando consigo sua máquina fotográfica, tira fotografias de um grupo bastante relacionado ao mundo artístico da época em Montparnasse. São eles: Erik Satie e Valentine Gross e principalmente de Picasso e de um grupo de artistas que se encontrava com ele naquele instante. Entre eles: Max Jacob, Modigliani, Moïse Kisling e outros. De acordo com Kluver (1997), Cocteau ao capturar esse instante essencial por meio da fotografia, talvez tenha dado uma nova dimensão a uma cena fotográfica. No caso, o de um realismo com funções de documentário. Ele nos diz:

Cocteau, casualmente, fotografou o grupo, enquanto eles se movimentavam de um lado para o outro, cumprimentavam-se, riam e brincavam, afastavam-se dele, faziam palhaçadas para a máquina fotográfica, ou apenas ficavam sentados à mesa do café. A fotografia amadorística dos primeiros tempos tendia a ser estática, distante, fotos de amigos, ou membros da família que certamente posavam para a ocasião. E seu aspecto era disso mesmo. O tempo parava e a foto era tirada. (KLUVER, 1997, p.20)

Jean Cocteau, considerado um artista completo, teve bastante ênfase nas vanguardas europeias. Em sua obra considerada um "autorretrato" literário, *A dificuldade de Ser* (1983) traça para o leitor o perfil e pensamentos acerca de suas inúmeras vertentes interartísticas. Tal qual a fotografia esteve em seu cotidiano, assim

como Taunay, também rememora sobre suas experiências com o teatro. Ele diz sobre quando é questionado sobre escrever peças de teatro:

Por que você escreve peças de teatro? Pergunta-me o romancista. Por que você escreve romances? Pergunta-me o dramaturgo. Por que você faz filmes? Pergunta-me o poeta. Por que você desenha? Pergunta-me o crítico. Por que você escreve? Pergunta-me o desenhista. Sim, por quê? Eu me pergunto. Provavelmente para que a minha semente se espalhe por toda a parte. Eu conheço mal o sopro que me habita, mas ele não é suave. (COCTEAU, 2015, p.60)

Nesse sentido, No que se refere ao acontecimento estético, e a reflexão em torno do captado como um instantâneo enquadrado, também assume formas de constante movimento. Taunay e Cocteau, salvo resguardarmos as épocas distintas, colocaram em jogo uma ficcionalidade de possibilidades e de novos gestos que já se instauravam diante da câmera. O gesto, como fato e movimento que ampara dois jovens fotografados, em um álbum de retratos na segunda metade do século XIX, também se faz presente em fotografias tiradas por Cocteau. As ruas, a cena e os personagens dão, pela fotografia, aquilo que é essencial e é dado por um olho estético. Trata-se, entre outras coisas, de uma modalidade do visível que expõe também o que atordoa e também convulsiona enquanto beleza ao olhar. O que está presente aos olhos, o que se põe à retina já reveste as cenas de uma cidade que viria a se montar como uma crônica revestida pelas lentes fotográficas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland – A câmara clara: nota sobre a fotografia; tradução Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015.

CANDIDO, Antonio – *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2012.

COCTEAU, Jean – *A dificuldade de ser*; tradução Wellington Júnio Costa, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015.

FABRIS, Annateresa – *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume 2*; São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2013.

GRANGEIRO, Cândido Domingues – *As artes de um negócio: a febre photographica São Paulo: 1862-1886*, Campinas, Mercado das Letras; São Paulo, Fapesp, 2000.

KLÜVER, Billy – *Um dia com Picasso: vinte e nove fotografias de Jean Cocteau* ; tradução Sonia Coutinho, Rio de Janeiro, José Olympio, 2003.

MORETTI, Franco (Org.) – *O Romance, 1: a cultura do romance*, São Paulo, Cosac Naify, 2009.

TAUNAY, Alfredo D'Escragnolle Taunay, Visconde de – *Memórias*; Edição de Sérgio Medeiros, São Paulo, Iluminuras, 2004.