

DOSSIÊ

Michel Poivert

Traduzido por Fernanda Verissimo

Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia?

Resumo

A noção de imagem encenada é aqui colocada em perspectiva no plano teórico e histórico. No plano histórico, trata-se de mostrar como a encenação da fotografia corresponde a uma história do *tableau vivant* desde o século XIX. Contrariamente ao que se costuma pensar, a fotografia posada não é o resultado das exigências técnicas da duração da pose. Não se trata de um arcaísmo, mas sim de uma estética onde o fotógrafo pensa o espaço da representação como uma espécie de palco de teatro sobre o qual os modelos vêm atuar. Assim, a estética da imagem encenada repousa sobre uma ideia de imagem na qual o fotógrafo é reduzido à função de operador e onde o espectador é colocado em contato com o palco através de uma espécie de tela neutra. Não se trata verdadeiramente de um "gênero", mas de uma fotografia antimoderna, rejeitando o naturalismo e as aplicações da fotografia à informação. Mais fundamentalmente, a imagem encenada nos lembra que a relação entre fotografia e teatro, intuída por Roland Barthes em *A câmara clara*, repousa sobre uma problemática simétrica: o teatro a partir das teorias de Diderot até Jean-Paul Sartre foi pensado como uma imagem.

Palavras-chave

Fotografia. Imagem encenada. Teatralidade. *Tableau vivant*.

A invenção do *tableau vivant* como objeto da história da arte traduz menos a reabilitação de uma prática artística esquecida, e traída por seu próprio caráter efêmero, do que a preocupação coletiva de valorizar a práxis. Último capítulo, com ar de origem, de uma historicização da *performance*, a história do *tableau vivant* encontra aquela da fotografia e aponta um tipo de imagem ainda difícil de ser definida. Enquanto trabalhava em uma tese sobre o pictorialismo, no final dos anos 1980, encontrei pela primeira vez os famosos *tableaux vivants* com as narrativas de Pierre de Lano sobre os bailes à fantasia do Segundo Império.¹ A relação entre fotografia e *tableaux vivants* tornava-se uma evidência, mas foi preciso tempo para perceber o que esta relação produziu.

Desejo mostrar aqui que *tableau vivant*, fotografia e teatro compõem uma aliança inédita que permite perceber um sistema singular da imagem. Não é mais possível olhar uma fotografia posada apenas como o resultado de uma exigência técnica (a duração da pose) quando levamos em consideração a importância da estética do *tableau vivant* no século XIX – mas também mais tarde e, talvez, até à fotografia mais contemporânea. Através daquilo que chamaremos por enquanto de conjugação do *tableau vivant* e da fotografia, é toda a questão da teatralidade na fotografia que toma corpo historicamente e muda a visão habitualmente admitida de um arcaísmo dos primeiros tempos da fotografia, para perceber na fotografia interpretada um modelo estético antinaturalista. Este modelo, que acreditamos ter força de paradigma, se cristaliza em um tipo de imagem fotográfica particular, tão disseminada quanto curiosamente rechaçada – aquela da imagem “encenada”.

Quando me concentrei sobre a questão da fotografia posada e de sua teatralidade, no início dos anos 2000, surgiu a necessidade de nomear aquilo que seria então descrito como uma imagem interpretada – ou seja, aquela que não podemos definir falando somente de encenação *pelo* fotógrafo – e que consagra o papel do espectador. Meu *corpus* é triplo: a fotografia do século XIX, onde as durações da pose parecem determinar a estética da encenação “por necessidade”; a fotografia pictorialista dos anos 1900, onde a pose é uma escolha estética em oposição àquela dos entusiastas do instantâneo; e a fotografia surrealista, onde a encenação opera sobre um modo geral da interpretação crítica. Enquanto se desenvolvem, já há alguns anos, novos trabalhos sobre os “poderes” da imagem e sua “performatividade”,² a noção de imagem encenada coloca simetricamente a questão do modo de

1. Pierre de Lano, *Les Bals travestis et les tableaux vivants sous le second Empire*, com vinte e cinco aquarelas de L. Lebègue, Paris, H. Simonis Empis, 1893.

2. Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne e Alain Dierkens (organizadores), *La Performance des images*, Bruxelas, Éditions de l'Université de Bruxelles (coleção *Problèmes d'histoire des religions*, n.19), 2009, 258 p.

construção das imagens engendradas por uma ação (sua interpretação). Enquanto os especialistas do poder das imagens estudam os fenômenos da crença, a análise das imagens encenadas tende a definir uma categoria de imagem cujo artifício impede a crença – uma espécie de imagem agnóstica.

AS IMAGENS NAS QUAIS NÃO SE ACREDITA

Em cada *corpus* mencionado, a teatralidade das encenações mantém uma relação com o teatro e com suas teorias, mas ela também afirma uma forma específica, um modo de estilização próprio da fotografia que encontramos em vários períodos. De tal modo que esta estilização, feita de estatismo e de disponibilidade ao olhar, pouco a pouco se impõe ao historiador como uma presença permanente. Além da aparência formal, este “estilo” teatral contém e exprime uma concepção da imagem e da relação que ela mantém com a realidade. Assim, para o fotógrafo, não se trata de colocar o registro como sua intenção final – a primazia da captação no sistema da representação – mas de traduzir a execução de uma pose. Ao registro daquilo que surge conforme o paradigma instantaneísta, ele opõe a tradução daquilo que é interpretado. Contudo, não se trata nesta imagem de reeditar aquilo que pode ser percebido, de aprisionar uma representação que já aconteceu (como reproduzir precisamente um *tableau vivant* ou documentar uma *performance*, por exemplo), mas de fazer da imagem a própria execução daquilo que se interpreta. O termo imagem encenada pode assim incluir esta dupla instância paradoxal do artifício e da operação de registro naquilo que ela contém de automatização. A condição encenada da fotografia é deste modo expressa em sua exibição – a estilização teatral – enquanto continua mascarada num instantâneo, paradigma que determina as condições de um naturalismo do registro: observar um real bruto através da estilização da suspensão.

A imagem encenada define-se como uma construção por engendramento. Nisto ela apresenta as características de um ato fotográfico, mas que não se situaria do lado do operador. A teatralidade das atitudes dos personagens traduz esta origem invertida da imagem, o espectador tem a sensação de que os “atores”, ou, na verdade, os modelos que agem, interpretam a imagem, ou seja, a engendram por sua presença interpretada. Ainda que o fotógrafo possa ser considerado corretamente como diretor, a imagem se completa verdadeiramente pela interpretação. Artificial e resistente à autoridade única do autor, a imagem encenada coloca um problema para a condição moderna da fotografia e revela o que teve de ser mascarado e abandonado em nome do progresso e da arte: a grande figura do antinaturalismo que, em fotografia, se oferece como um contramodelo frente àquele, essencialista, de uma imagem natural produzida pela impressão físico-química (a luz e os sais de prata).

Publicado pela primeira vez no estudo que acompanhava a exposição *L'Om-bre du temps*, a noção de imagem encenada fechava o ensaio intitulado “a condição

moderna da fotografia”.³ Ela não despertou grande interesse teórico desde então, a não ser muito recentemente, e precisamente no estudo do *tableau vivant* empreendido por Carole Halimi⁴ ou na história das relações entre fotografia e pintura proposta por Dominique de Font-Réaulx.⁵ Por outro lado, a fotografia contemporânea atualizou este tipo de imagem e impõe ao gosto esta estilização teatral, levando-a da margem ao centro como uma espécie de sinal de arte – o que chamei de “destino da imagem encenada” na reedição aumentada de *La Photographie contemporaine*.⁶ Ainda assim, o antinaturalismo, como registro, é tão difícil de ser admitido que necessita não apenas de uma história, mas também de uma teoria (teoria a ser desenvolvida, que seria aquela das imagens nas quais *não se acredita*), o que não impede que ele suscite sempre uma forma de aversão. Compreende-se que a expressão “imagem encenada” permita indicar uma relação entre o modelo e o espectador pois, neste tipo de imagem, o fotógrafo usa todo o seu talento para não aparecer – exceto, eventualmente, ao interpretar ele mesmo um papel *como* ator. O fotógrafo não “estiliza” pela originalidade do olhar, mas pela concepção de uma cena. Trata-se de interpretar a transparência fotográfica – o próprio fato de que a fotografia é um registro mecânico – mas ao serviço de uma cena suscetível de escapar de qualquer realismo. Uma espécie de duplo regime, paradoxal, do verdadeiro e do falso. É este o ponto nevrálgico. Podemos nos referir aqui ao que explicava Michel Foucault à propósito do teatro e da filosofia: esta última, em sua tradição platônica, não pode consagrar uma forma artística como o teatro, que é precisamente o lugar onde o verdadeiro e o falso são indistintos.⁷ A fotografia teatralizada, se aceitamos este adjetivo, está nessa situação onde o desconforto que ela impõe à Razão – do verdadeiro pois registrado, mas falso pois representado – não consegue ser resolvido.

A questão foi colocada no cinema para qualificar a estética de um teatro filmado que, ainda que pudesse parecer arcaico já que artificial, traduziu-se em verdadeiro estilo que a *Nouvelle Vague*, principalmente, tornou célebre. André Bazin⁸ sobre o plano crítico e, em seguida, Gilles Deleuze sobre o plano estético, trataram perfeitamente destes “poderes do falso”.⁹ Na fotografia, a questão continuou em aberto.

Finalmente, essas fotografias representadas resumiam-se a dois fatores desqualificadores: uma pose forçada pela técnica (arcaísmo), uma referência recorrente à pintura (pictorialismo). Em suma, a fotografia representada é inaceitável e, ainda assim, presente em todas as épocas e particularmente apreciada pelos artistas. Está aí a profunda intuição de Roland Barthes, afirmando que a fotografia se aproxima da arte não pela pintura, mas pelo teatro.¹⁰ Mas esta pista, ainda que pertinente e extremamente fértil, por muito tempo tropeçou no fato de que o teatro e, mais precisamente, a teatralidade, tinha má reputação em matéria de crítica de arte. Não por seu antinaturalismo, mas porque a teatralidade podia significar uma forma de comprometimento com o público. Reconhecemos aqui o peso que teve, por muito tempo, a teoria de Michael Fried¹¹ sobre esta noção de teatralidade, qualificando

3. Michel Poivert, “La condition moderne de la photographie”, *L'ombre du temps*, catálogo de exposição, francês-inglês, Jeu de Paume, 28 de setembro a 28 de novembro de 2005, Paris, Éditions du jeu de Paume, 2005, p. 14-39.

4. Carole Halimi, *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XXe – XXIe siècles)*, tese de doutorado em História da Arte, orientada por J.-C. Lebensztejn, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011.

5. Dominique De Font-Réaulx, *Peinture et photographie, les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Flammarion, Paris, 2012.

6. Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, Flammarion, 2010.

7. Michel Foucault, *La scène de la philosophie*, entrevista com M. Watanabe, 22 de abril de 1978, *Dits et Ecrits*, tomo III, texto n° 234.

8. Bazin, André, “Théâtre et cinéma” [1951], *Qu'est-ce que le cinéma?*, 12ª edição, Paris, Les Éditions du Cerf, 2000, p. 129-178.

9. Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'Image-Temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 165-202.

10. Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Édition de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980.

11. Michael Fried, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduzido do inglês por Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2006. Cf. igualmente *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne I*, traduzido do inglês por Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990.

desta maneira o caráter espetacular das formas artísticas que, desde o minimalismo dos anos 1960, solicita o espectador para existir como obra, na contramão dos valores de autonomia e de reflexividade da obra de arte.

RECOLOCAR A QUESTÃO DO QUADRO

Parece essencial recolocar a questão do quadro na fotografia a partir daquilo que o teatro fez com a noção de quadro e daquilo que o gênero de arte efêmera do *tableau vivant* instituiu na história do gosto. Compreender também que, de Diderot à Sartre, o teatro é pensado *como uma imagem*, para além da mutação que ele impôs à ideia de quadro. A expressão imagem encenada permite apreender a representação fotográfica no interior da história do moderno e, desse modo, retirá-la da margem à qual foi isolada pelo paradigma triunfante da instantaneidade. A imagem posada e representada propõe uma estática e um dispositivo crítico que se opõem ao naturalismo e à ficção ilusionista. A imagem encenada é uma imagem que impõe à consciência do espectador a natureza refletida da representação ao afirmar seu caráter artificial. É uma imagem política e democrática: ela não é uma armadilha, mas sim uma partilha, e é por isso que ela joga com o distanciamento como estilo, esta distância que deve ser percorrida de um lado e de outro pelo ator e pelo espectador. Para usar um termo sartriano, é uma imagem de “participação” e, para voltar a Barthes e sua definição do teatro como arte dióptrica (que calcula a parte vista das coisas), diremos que a imagem encenada consagra o espectador.¹²

Ao induzir culturalmente o pictural, a noção de quadro em fotografia frequentemente deforma a análise da imagem ao postular o paralelo foto-pintura.¹³ Deve-se primeiramente extrair da pintura a noção de quadro para colocar a questão da fotografia interpretada, e se referir ao quadro como dispositivo que conheceu uma grande transformação com sua adoção pelo teatro do século XVIII e com as teorias reformistas de Diderot. O que acontece com a noção de quadro ao se ver importada às problemáticas estéticas do teatro é justamente sua “saída do pictural”: ao acabar com os assentos sobre o palco, ao instituir a teoria da quarta parede, ao distanciar o palco do público e, finalmente, ao desqualificar a eloquência em benefício da pantomima, a incorporação do quadro ao teatro constrói este último como imagem.

A moda do *tableau vivant*, imobilizando uma cena e representando algum célebre quadro pintado (ou até mesmo uma escultura), cristaliza esta “imagificação” do teatro. Em 1884, o tratado de Becq de Fouquières¹⁴ resume bem esta concepção do teatro como imagem pelo lado da própria teoria do teatro e não somente pelo seu dispositivo de recepção: “nem o autor, nem o diretor, nem os atores devem apegar-se à reprodução da realidade, mas somente da imagem que é a representação ideal do real”,¹⁵ e isso num contexto de triunfo do

12. Barthes, Roland, “Diderot, Brecht, Eisenstein”, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

13. Sobre a proposição da “forma-quadro” nos anos 1980, cf. J.-F. Chevrier, “Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie”, *Photo-kunst. Du xxe au xixe siècle, aller et retour / Arbeiten aus 150 Jahren*, catálogo de exposição, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Verlag Cantz, 1989. O texto visava romper com esta analogia quadro-pintura mas não levava em conta o teatro – sobre este ponto, conferir: Frantz, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, P.U.F, 1998; de fato, a noção de quadro não foi apenas enriquecida, mas mudou depois de sua adoção pelo teatro.

14. Louis Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène: Essai d'esthétique théâtrale*, Paris, G. Charpentier et Cie Editeurs, 1884. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204285r.pdf>>.

15. *Ibid.*, p. 185

naturalismo defendido por Zola. O fenômeno estará, de fato, totalmente consumado a partir do início do século XIX com a difusão do tratado póstumo *Paradoxe sur le comédien*¹⁶ de Diderot, que postula o corte entre o afeto do ator e o papel do personagem. Becq de Fouquièrre o resume bem ao falar da “imagem subjetiva” criada pelo ator sobre seu papel. O que ele imita é uma imagem mental, não real: “Assim, é precisamente na fixação desta imagem subjetiva e na dificuldade de transformá-la em imagem objetiva que os atores podem sempre evoluir. Esta imagem é o modelo do qual o teatro nos deve a cópia mais marcante”.¹⁷ Um século mais tarde, Sartre propõe uma teoria simétrica a esta, o trabalho do ator se torna um *analogon*, questão a qual voltaremos.

O que o quadro significa, uma vez passado pela reforma do teatro, é a imagem. E se ele vai constituir um modelo para a fotografia do século XIX e, de modos diferentes, mas recorrentes, também para o século seguinte, é justamente em virtude de que o conceito de quadro se distendeu até abranger a noção de imagem como fato de consciência. Neste estágio, finalmente, é preciso repetir que não podemos nos equivocar ao falar de teatralidade em fotografia. A problemática do espectador é essencial se ela é bem compreendida: o teatro enquanto imagem consagra o espectador, como Barthes compreendera bem sobre o *tableau vivant* que nos transforma em *voyeur*.¹⁸ Esta distinção entre espectador e *voyeur* é fundamental e explica a confusão friediana: falar de espectador implica falar de espetáculo (o que Fried chama teatralidade é o espetacular), mas falar de *voyeur* implica falar de focalização, ou seja, do ato de quem olha.

POR UMA HISTORIOGRAFIA DA IMAGEM ENCENADA

Ao identificarmos a imagem encenada como um paradigma reprovado a partir do sucesso do naturalismo instantaneísta (ou seja, ao final do século XIX), ou como um rejeitado do modernismo (no meio do século XX), ou, de certo modo, como um fracasso, podemos pensar em produzir sua história.

É aí que o *tableau vivant* vem tomar seu lugar na história específica da fotografia. Ao inserir-se a partir do século XVIII na estética do teatro (e contribuindo a pensá-lo como uma imagem), o *tableau vivant* forma uma figura até então despercebida das origens da fotografia. Estética da imobilidade, do silêncio e do “enquadramento”, mas igualmente da “reprodução”, um *tableau vivant* já é uma fotografia. A partir de então, não surpreende que a fotografia forme um casal quase incestuoso com o *tableau vivant* desde sua invenção nos anos 1830.

O exemplo inaugural, intenso e trágico, é aquele do autorretrato de Hippolyte Bayard afogado (datado de fevereiro de 1840). Ao interpretar seu suicídio e explicar seu gesto em um texto com função de libreto, Bayard se inscreve

16. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *Œuvres esthétiques*, P. Vernière (org.), Paris, Classique Garnier, 1968, reedição Dunod, 1994. Redigido entre 1873 e 1877, publicado postumamente em 1830.

17. *Idem*.

18. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Ed. du Seuil, 1971, p. 159: “Frente ao *tableau vivant* – e é precisamente frente ao *tableau vivant* que eu me coloco – há por definição, pela própria finalidade do gênero, um espectador, um feticista, um perverso”.



Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé*, 1840, positivo direto sobre papel, 25,6 x 21,5 cm, Société française de photographie.

imediatamente no teatro moderno: ele afasta os gêneros da tragédia e da comédia para encenar um drama.¹⁹ Em pleno sucesso do *Paradoxe sur le comédien*, repensar o trabalho dos atores ao modo da pantomima é um engajamento por um novo teatro. A imobilidade e o gesto, o drama moderno do inventor confrontado ao fracasso de seu reconhecimento pelo Estado (Bayard interpreta seu próprio papel e, como indica o texto no verso da imagem, ele situa a ficção de sua morte: o corpo no necrotério, visitado pelos curiosos como era comum na Paris romântica) tudo leva o “afogado” a se tornar um destaque da era dos pioneiros da fotografia. A intenção de Bayard pode ser compreendida por sua *entourage*. Ele não constrói esta imagem sem refletir precisamente a influência da invenção da fotografia sobre o teatro reformado: é amigo íntimo do ator da *comédie française* Edmond Geoffroy, que à época fazia sucesso nos palcos parisienses ao emular seu suicídio na interpretação de *Chatterton*, de Alfred de Vigny, figura do poeta romântico sacrificado. Toda a obra de Bayard será teatral em sua forma e conteúdo. Mas em sua geração, a relação com o *tableau vivant* como prática autônoma torna-se ainda mais marcante com figuras célebres como a Comtesse de Castiglione na França, Lady Clementina

19. Michel Poivert, “Hippolyte Bayard en ‘suicidé de la société’. Le point de vue du mort”, *ArtPress*, edição especial “Fictions d’artistes”, abril de 2002, p. 22-25.

Hawarden na Inglaterra e sua compatriota Julia Margaret Cameron.²⁰ Um pouco menos conhecido, mas central nesta geração, o conde Olympe Aguado²¹ traz uma dimensão crítica e política às encenações fotográficas que realiza. Sua série consagrada à Napoleão III contém *Admiration!*, que é uma obra prima do gênero: audácia de um grupo visto de costas, especulação de uma imagem dentro de outra imagem, ironia de uma paródia de cena da corte. O que Aguado assinala mais fortemente aqui, em uma historiografia da imagem encenada, é provavelmente o papel do riso e do humor, e a importância que eles ganharam a partir das ideias de Hobbes, de Stendhal²² e de Baudelaire.²³ O riso é moderno, e a imagem encenada, por seu caráter artificial, inventa de uma certa maneira o burlesco em imagem, tanto quanto ele se institui sobre os palcos com o sucesso da pantomima e, especialmente, do Pierrot. Nadar o compreende bem com sua série consagrada ao mímico Jean-Baptiste Debureau.²⁴ O suicídio de Pierrot e a angústia que o atormentava por seu erro de juventude (o assassinato) estão ali para lembrar que Pierrot é um personagem dramaticamente moderno e não um bufão; as caretas de Debureau não são simplesmente grotescas, e o fato de que Nadar o faça interpretar o papel de fotógrafo em uma imagem célebre não deve ser subestimada.

A pantomima marca o sucesso conjunto do teatro reformado e do *tableau vivant* e está também no centro das relações entre a arte e a fotografia, mas não necessariamente onde se espera. Podemos evocar aqui o trabalho do médico Guillaume Duchenne de Boulogne.²⁵ Este trabalho sobre os mecanismos da face, seu recurso à eletrificação dos rostos e à captação fotográfica das expressões, formou um repertório de modelos para os alunos da escola de belas artes de Paris. Mas é na parte dita “estética” de seu tratado que ele não hesita em fazer com que seus modelos interpretem cenas do teatro shakesperiano. A associação da demonstração científica e das lições que ela pode dar à arte é exemplar nas recomendações que faz Duchenne de Boulogne sobre a figura do Laocoonte. Considerando que a célebre escultura era “falsa” no tratamento morfológico da dor, ele não hesita em fazer moldar uma correção da cabeça do personagem antes de tirar uma fotografia que fará parte de seus quadros sinópticos. Quadros nos quais Darwin vem recolher as imagens que servem ao seu tratado sobre a evolução. Duchenne está em boa companhia fotográfica, ao lado daquele que talvez melhor encarne o *tableau vivant* fotográfico: o pintor e fotógrafo Oscar Rejlander. Diretor habilidoso e montador de negativo, Rejlander é também um ator em suas próprias imagens, nas quais ele declina todas as expressões (até o riso de crianças pequenas) ao mesmo tempo em que compõe seu famoso *Two ways of life*, gigantesca montagem que foi o centro da exposição de Manchester em 1857 e adquirida pela rainha.²⁶ O sucesso científico e artístico destes *tableaux vivants* e destas construções fotográficas não pode

20. Michel Poivert, “Aux origines de l’image performée: la mise en scène photographique au XIXe siècle”, *Autour du Symbolisme – Photographie et peinture au XIXe siècle*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelas, Bozar Books, 2004, p. 22-32.

21. *Olympe Aguado, photographe* (1827-1894), Musées de Strasbourg, 1997.

22. Stendhal, *Du rire – Essai philosophique sur un sujet difficile et autres essais*, Éditions Rivages de bolso, “Petite Bibliothèque”, 2005.

23. Charles Baudelaire, “De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques” (1868), *Critique d’art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, coleção Folio ensaios, 1992, p. 185-203.

24. *Nadar, les années créatrices*, catálogo de exposição, Musée d’Orsay, Paris, ed. Réunion des musées nationaux, 1995.

25. Catherine Mathon (org.), *Duchenne de Boulogne* (1806-1875), catálogo de exposição, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1999.

26. Michel Poivert, “La volonté d’art, 1857-1917: de la photographie victorienne au mouvement pictorialiste”, in M. Poivert e A. Gunthert (orgs.), *L’Art de la photographie des origines à nos jours*, com André Gunthert e outros, Citadelles et Mazenod, 2007, p. 179-227.

ser relegada ao nível de curiosidade como a historiografia o fez por muito tempo, pois se existe uma dimensão que teve dificuldade em sobreviver ao paradigma da instantaneidade, algumas décadas mais tarde, foi certamente aquela do anacronismo. Pois é preciso admitir que, ao adicionar à intenção teatral a questão do costume de época (medieval, por exemplo), a imagem encenada passa definitivamente para o lado do antimoderno. Ainda assim, é essencial compreender que a teatralidade na fotografia não é em absoluto “suportada” como uma necessidade e um arcaísmo, mas sim totalmente “escolhida” e até reivindicada como uma opção estética maior, em virtude do modelo que constitui o teatro moderno e o *tableau vivant*, que é uma espécie de resultado ao mesmo tempo especulativo e lúdico no qual a fotografia nascente pode se reconhecer.

A ruptura produzida pelo aperfeiçoamento da instantaneidade graças à melhora simultânea das emulsões fotossensíveis (gelatina-brometo de prata) e do progresso dos obturadores, não marca, paradoxalmente, o fim de um modelo teatral. Mas será agora aquele do teatro naturalista que se impõe. Inimigo do “falso” e militante do “verdadeiro”, Zola propõe ao mesmo tempo uma teoria do teatro naturalista e uma prática assídua da fotografia instantânea.²⁷ Respondendo aos argumentos de seus adversários, zombando do que considera atitudes falsas de dirigir-se ao público, ele se apropria dos princípios de Diderot fazendo da quarta parede não mais uma distância, mas uma retórica da verdade onde a figura de costas assinala a audácia naturalista ao incluir o espectador na pirâmide visual da perspectiva. Em fotografia, em especial na prática familiar do instantâneo, também se cria um pequeno teatro do cotidiano onde os personagens trocam olhares com a objetiva (a partir do momento em que se viram em direção à objetiva eles atestam a inclusão do espectador em um espaço unificado) e têm interrompidas as suas piruetas, que não os separam tanto assim daquilo que Zola detesta nos atores românticos, qualificados de “marionetes mecânicas”. Estes efeitos de verdade instantânea permitem liquidar o estilo posado para afirmar o caráter mais verossímil da interrupção dos gestos: salto, corridas, dança... formam uma gramática de corpos suspensos que a acuidade natural do olho jamais permite ser percebida.²⁸ Ou seja, o paradoxo de construir um naturalismo sobre o invisível, mas, ainda assim, a lógica de fazer de uma convenção (a interrupção) o novo equivalente da experiência visual.

O humor tão bem caracterizado por Bergson, esta “mecânica aplicada no vivo”,²⁹ vem se oferecer como a “vida” enfim registrada tal e qual, e mergulha de facto as poses prolongadas pelas encenações fotográficas nas profundezas da técnica. Não é suficientemente dito que o paradigma do instantâneo no qual vemos o precursor do cinema, ou ainda a modernização do gênero pictural, é sobretudo um equivalente do teatro naturalista, tanto a própria ideia de teatro parece se opor à fotografia como “imagem natural”.

27. Emile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier, 1881, disponível em <http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Naturalisme_au_th%C3%A9%C3%A2tre>; Massin, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979.

28. André Gunther, *La conquête de l'instantané*, tese de doutorado em história da arte, sob orientação de Louis Marin/Hubert Damisch, EHESS, 1999, disponível em <<http://culturevisuelle.org/blog/4354>>.

29. Henri Bergson, *Le Rire* [1899], PUF, “Quadrige”, 1940, 9ª edição, 1997.

A partir de então, o quadro “vivo” torna-se redundante com a capacidade alcançada pela fotografia de produzir suas próprias imagens “vivas”. A fotografia se torna o modelo do naturalismo, ela forma uma espécie de contraste para todos aqueles que querem pensar um teatro autônomo, longe da ideia do simples reflexo da vida – em suma, que declara seus artifícios como formas refletidas. Devemos à Edward Gordon Craig (1872-1966) a introdução desta nova teoria do teatro que rechaça o modelo fotográfico. “Bem longe de rivalizar em zelo com o fotógrafo, me esforçarei, afirma Gordon Craig, para alcançar qualquer coisa de totalmente oposto à vida tangível, real, do modo que a vemos”.³⁰ A ideia é aquela do gesto necessário e simbólico contra o natural, agora encarnado pelo instantâneo fotográfico. Para aquilo que será o teatro de vanguarda e a ideia tão cara à Gordon Craig do ator como “supra-marionete”, o paradigma instantaneísta é recusado, de forma comparável ao descrédito da fotografia encenada nas culturas conjugadas da fotografia e do cinema.

Onde está, então, a possibilidade de exprimir pela imagem encenada um sentimento artístico? Do lado dos “pictorialistas”, sem qualquer dúvida, onde a pose procede de uma estética da desaceleração que corresponde bem à segunda tese de Bergson sobre o riso e o movimento.³¹ O riso emana do instantâneo como mecanização do vivo e como figura da “distração”, assim como é no movimento contínuo que se exprime “o equivalente emocional”.³² Na virada do século, a dialética do movimento e da estática se encontra em todos os campos. Instantaneidade ou cinema nascente, fotografia artística, teatro naturalista e vanguarda mecanomórfica herdada de Craig (principalmente em Meyerhold) colocam, na verdade, a grande questão da natureza da percepção. É exatamente isto que está em jogo na tentativa de definição da imagem pela psicologia do final do século XIX ao início do século XX. A imagem só é então definida no terreno do fato de consciência. A compreensão da imaginação deve ser retomada frente à profusão de imagens técnicas e às novas formas de experiências do real. A concepção da representação como imagem sacode a escola psicológica e pede uma nova definição para aquilo que se deve compreender por “imagem” como um fato de percepção.

30. Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre* (1911), Belval, Circé, coll. Penser le théâtre, 1999, p. 91-92.

31. Michel Poivert, “Le sacrifice du présent. Pictorialisme et modernité”, *Études photographiques*, n° 8, novembro 2000, p. 92-110.

32. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1888], PUF, Quadrige, 4ª edição, 1991, p. 11.

ÀS ORIGENS DE UMA TEORIA DA FOTOGRAFIA?

A historiografia da imagem encenada se deixa entrever nas relações da fotografia com as teorias do teatro e com suas próprias práticas. Mas mais fundamentalmente, no meio dos anos 1930, elas ecoam fortemente as considerações filosóficas e estéticas de uma verdadeira redefinição do que entendemos por “imagem”. Esta correlação entre encenação e fotografia produz um híbrido que, em sua instabilidade ao mesmo tempo de imagem mental (imitativa, simbólica

ou ficcional) e factual (seu médium concebido como “transparente”), dificulta a compreensão do espectador. Esta dissonância visual se traduz pela exibição de um cociente de artifício que desqualifica a imagem encenada de acordo com os padrões do moderno (seja ele naturalista ou, mais tarde, formalista), mas que traduz, no fundo, uma dificuldade de pensar juntos – de aproximá-los ao ponto de confundi-los – os fatos de percepção e os fatos psíquicos.

É em Sartre que se joga a questão desta aproximação, num trabalho que visa ultrapassar a psicofisiologia da virada dos séculos XIX e XX e a concorrer também com a autoridade de Bergson – e não nos surpreende ver que a redefinição da imagem fora do psicologismo não deixa de apelar à questão fotográfica. Esta última, citada tanto quanto os “quadros” pelo filósofo, considera as imagens como “coisas” que não podemos mais dissociar do fato de consciência. A fotografia de acordo com Sartre é emblemática de uma matéria que é também uma imagem mental. Trata-se então de romper com uma tradição, de Taine à Bergson, que compreende a imagem mental como uma “sensação renascente”, uma forma de memória que atualiza a consciência. Para Sartre, em 1936, tratava-se de ligar a percepção e o fato de consciência para conceber a imagem globalmente, pois se para ele, no plano metafórico, “a imagem mental [é] ela mesma uma fotografia”,³³ ela deve unir-se à percepção.

Em *L'Imagination*, Sartre defende a colocação “da nova e delicada questão das relações da imagem mental com a imagem material (quadro, foto, etc.)”,³⁴ e em *L'Imaginaire*, alguns anos mais tarde, ele vai mais longe ao analisar a fotografia do retrato de Pierre para concluir: “A foto não é mais o objeto concreto que me fornece a percepção: ela serve de matéria à imagem”.³⁵ O espectador de uma fotografia enquanto imagem é particular, ativo: “A consciência imagética que produzimos frente a uma fotografia é um ato e esse ato abarca a consciência [...] nós temos consciência, de certa forma, de *animar* a foto, de emprestar-lhe vida para dela fazer uma imagem”.³⁶ Este equivalente da percepção, Sartre chama de *analogon*. Não existe, então, um “mundo de imagens” de um lado e um “mundo de coisas” de outra, mas uma aproximação dos dois.

A questão do papel do espectador diante da imagem é novamente evocada por Sartre em 1960, quando ele reflete sobre a questão do distanciamento e procura se distinguir de Brecht. Ele coloca em princípio a analogia do teatro e da imagem, afirmando que “não há outra imagem no teatro além da imagem do ato [e conclui] o teatro sendo uma imagem, os gestos são a imagem da ação”.³⁷ O trabalho do ator (que sempre foi pensado como uma imitação, ou seja, uma imagem como coisa e não como fato de consciência) é agora também definido como *analogon*.³⁸ Esta equivalência do corpo do ator e da fotografia como *analogon* é por si só notável (e *analogon* não se aplica, então, para transparência ou evidência, mas sim para equivalente), e faz pensar na imagem encenada

33. Jean-Paul Sartre, *L'Imagination* [1936], PUF, Quadrige, 9ª edição, 1983, p. 149.

34. *Ibid.*, p. 158.

35. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* [1940], Gallimard, folio essai, ed. 2005, p. 47.

36. *Ibid.*, p. 54-55.

37. Jean-Paul Sartre, “Théâtre épique et théâtre dramatique [1960]”, *Un théâtre de situations*, Gallimard, folio essai, p. 129.

38. Jean-Paul Sartre, “L'acteur”, *ibid.*, p. 221.

como uma espécie de imagem que seria exatamente o ponto de junção da fotografia e do teatro sob a bandeira do conceito de *analogon* – tendo esta noção um papel central na compreensão da fotografia a partir das análises semiológicas de Barthes na mesma época. Em “Le message photographique” (1961), a fotografia em sua parte “denotada” é justamente este *analogon* do qual fala Sartre. Não abandonamos de fato a *episteme* teatral, pois devemos lembrar que Barthes é uma de suas figuras críticas dos anos 1950, e que ele alimenta pelo *tableau vivant*, a partir de uma memória de infância, uma fascinação confessada.³⁹ Que ele perceba mais tarde, em *A câmara clara*, esta maneira que a fotografia tem de “tocar” na arte pelo teatro está, provavelmente, relacionado a isso, assim como o fato dessa obra célebre ser dedicada ao *L’Imaginaire* de Sartre parece indicar uma verdadeira genealogia da teoria da fotografia. Deste modo, então, a imagem interpretada teria permitido ao teatro e à fotografia a construção de suas teorias.

Finalmente, se imagem encenada pode ser o nome das fotografias interpretadas, é menos para caracterizar uma espécie de *tableau vivant* fotográfico do que para tentar uma genealogia não só de uma teoria da fotografia, mas também de uma concepção do teatro como imagem, ou ainda da noção de imagem na virada dos séculos XIX e XX, e de perceber uma ontologia singular da imagem que se constrói por ela mesma, e que deveria ser chamada de maneira mais ampla de “imagem-acontecimento”. É possível, então, ligar o *tableau vivant* em sua pragmática performativa às imagens que, na época contemporânea, podem ser chamadas de encenadas já que pensadas de modo internalista por aquele que as compõe. Imagens-acontecimentos que contêm o princípio enunciado por Alain Badiou na própria definição de acontecimento como relação da apresentação e da representação.⁴⁰ Tudo isso pediria uma grande pesquisa sobre nossas necessidades atuais em matéria de teoria da imagem no novo ambiente de sua ecologia digital. A atualização de um dispositivo reprovado como a imagem encenada pela primeira modernidade da fotografia, talvez seja uma maneira de refletir sobre as questões presentes da imagem construída.

39. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., “criança, o autor destas páginas assistiu várias vezes, por ocasião de bazares de caridade religiosos e provincianos, a grandes *tableaux vivants* – por exemplo, *A Bela Adormecida*”, p. 158.

40. Alain Badiou, *L’Être et l’événement*, Paris, Le Seuil, 1988.

Michel Poivert

Professor na Universidade de Paris 1, Michel Poivert é especialista em fotografia pictórica, à qual ele consagrou uma tese de doutorado em história da arte.