

# Poesia e Fotografia: a verdade em negativo nas obras de Ana Cristina César e Francesca Woodman

*Ermelinda Maria Araújo Ferreira*  
*Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)*

## **Resumo:**

O problema das biografias é sempre o da revelação dos negativos das fotografias que não desejamos que sejam profanadas por olhares desinvestidos de afetos. O afeto é tudo o que resgata, em solidariedade e compaixão, as verdades mais pungentes, profundamente humanas, de nossas experiências como invasores de corpos. Por isso as biografias nos atraem, imantadas pelo mesmo segredo que nos afasta da pose, da máscara, do estereótipo, da beleza esquemática, da obviedade. As biografias nos atraem porque nelas encontramos, para além da confirmação do que transforma uma vida comum numa vida exemplar, indícios do mistério que constitui uma vida, qualquer vida – a nossa própria vida. O mistério que nos devolve – em negativos que quase sempre nos nivelam a todos em precariedade, vagas sombras em branco-e-preto nas quais somos reduzidos às mesmas formas e contornos – a nossa única realidade de seres para a morte. Momentaneamente distraídos da condenação, agimos. Registramos nossas impressões, usando para isso um suporte qualquer: a palavra poética, a imagem fotográfica. As artistas que selecionamos para o nosso estudo são tão mais verdadeiras quanto mais suas obras pendem para um incômodo confessionalismo, onde o mistério do ser coincide com a aparente realidade do fazer; quando pendem para aquela “expressão da verdade” que Barthes chama de “ar”, suplemento impossível da identidade, algo que é dado gratuitamente e que “exprime o sujeito na medida em que ele não atribui importância a si mesmo”.

**Palavras-chave:** Biografia; Poesia; Fotografia; Corpo; Afeto; Ana C.; Francesca Woodman.

## **Abstract:**

The problem of biographies is always the possibility of the revelation of that intimacy we don't want to expose to the indifferent eyes of others. It is only the affection what can rescue, in solidarity and compassion, the poignant, deeply human truths of our experiences as bodies' invaders. That's why biographies attract us so much: they are magnetized by the same secret that separates us from the pose, the mask, the stereotype, the schematic beauty, the obviousness. Biographies attract us because they are full of the mystery clues that constitutes a life, any life – our life. The mystery that gives us back our only reality of beings to death. Momentarily distracted from condemnation, we act, recording our impressions in some support: the poetic word, the photographic image. The truth in the works of the artists selected for our study is the more evident the more they hang down to an uncomfortable confessionalism, where the mystery of being coincides with the apparent reality of doing. It's only there we can identify the “air” that Barthes recognizes as “the impossible supplement of identity”, something that is freely given and able to “expresses the self insofar as it does not focus itself”.

**Keywords:** Biography; Poetry, Photography; Body; Affect; Ana C.; Francesca Woodman.

## Sobre a ética do olhar

*O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. É que a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos, esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade. E eis a obsedante questão: quando vemos o que está diante de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um em, um dentro? Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui. Assim começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta*

*Georges Didi-Huberman, O que vemos, o que nos olha*

*Observo, horrorizado, o futuro anterior em que a morte é a aposta. Dando-me o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia diz-me a morte no futuro. O que me fere é a descoberta desta equivalência. ... Estas duas meninas ..., como elas estão vivas! Têm toda a vida diante delas; mas também estão mortas (hoje), elas estão portanto já mortas (ontem).*

*Roland Barthes, A câmera clara*

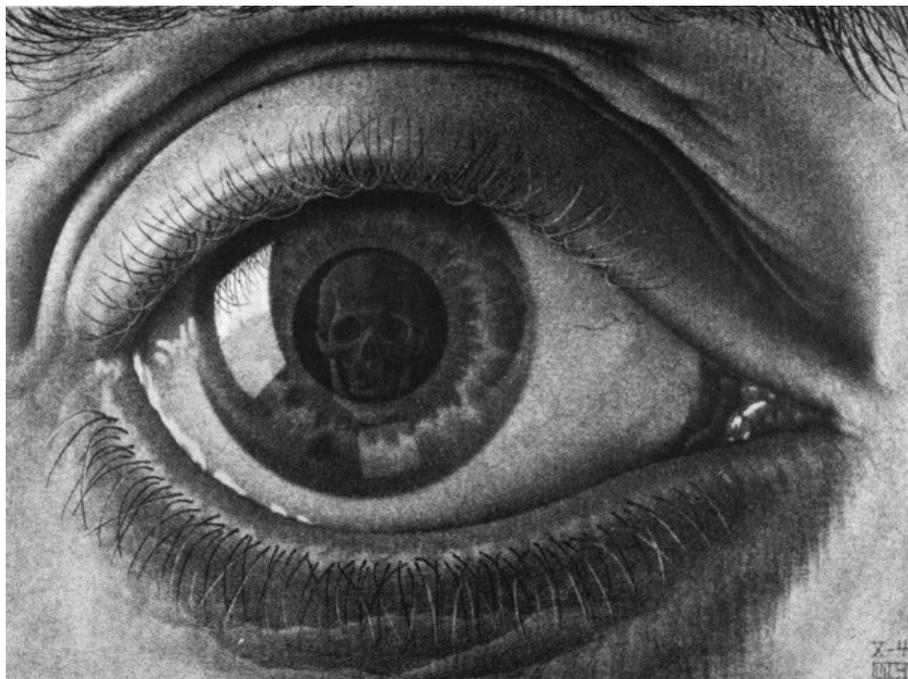


Ana Cristina César (1952-1983) e Francesca Woodmann (1958-1981)

**P**ostas lado a lado, um tanto arbitrariamente, as fotografias dessas duas belas mulheres dialogam em silêncio. Impressiona, em ambas, a profundidade do olhar, entre sedutor e melancólico. Mas não é tanto a aura de inocência que as circunda – e que é própria da extrema juventude –, nem o frescor de suas faces, nem a atitude natural e despojada com que encaram a câmera o que nos captura mais intensamente nestas imagens. É a presença indisfarçável de uma sombra de tristeza que parece atravessar suas expressões; toldando, por um momento, a nossa visão de seus rostos luminosos. Como diz Didi-Huberman, expostos à contemplação, esses rostos nos respondem; sentimos a presença de uma intensidade que a fotografia capturou, e que Roland Barthes define como “ar”:

O *ar* de um rosto é indecomponível (a partir do momento em que posso decompor, eu provo ou recuso; em suma, afasto-me da fotografia que, por natureza, é toda *evidência*: a evidência é aquilo que não quer ser decomposto). O ar não é um dado esquemático, intelectual, como o é uma silhueta. O ar também não é uma simples analogia – por muito avançada que seja – como o é a “semelhança”. Não, o ar é essa coisa exorbitante que leva do corpo à alma – *animula*, pequena alma individual, para uns boa, para outros má. ... O ar é, assim, a sombra luminosa que acompanha o corpo; se a foto não consegue mostrar esse ar, então o corpo vai sem sombra, e, uma vez cortada essa sombra, como no Mito da Mulher sem Sombra, nada mais resta do que um corpo estéril. (BARTHES, p. 149; 151)

Decididamente, não há esterilidade nestes retratos, pois o que eles nos devolvem é tudo menos a identidade grosseira, civil, sem aura, *desalmada* das representações realistas, convencionais, históricas ou científicas. Sombrios, esses retratos escapam ao mito da mulher sem mistério de que fala Barthes, revelando exatamente o seu oposto: a Mulher Enigma, fora do tempo, a Mulher Efégie, que anuncia a sua condenação (mas também a nossa condenação), expondo-a implacavelmente do alto da aparente exuberância da vida, da aparente impressão de eternidade que conferem a juventude e a beleza registradas em suas superfícies. Como no desenho *Eye*, de M.C. Escher, somos observados, do fundo desses retratos, pelo que absolutamente não deveria estar lá, pelo seu paradoxo extremo, o futuro anterior das modelos, e o nosso próprio e inelutável fim:



*Eye*, de Escher

Destituída da presença da sombra da realidade implacável da morte, a arte torna-se mero ornamento, objeto decorativo. Distraído pelo encantamento hipnótico e sedutor do belo, e arregimentado pela alienação da fama, da fortuna, da promessa de perenidade, o artista deixa de coincidir consigo mesmo: torna-se incapaz de “dar à alma transparente a sua sombra clara”. Como diz Barthes, é quando se dá “ares” de importância que a arte perde em expressão de verdade; e é também quando o artista “morre para sempre” (BARTHES, 1980, p. 151). Escapa-lhe a ética do fazer, que Barthes identifica ainda com o conceito do “ar”: “Talvez o ar seja, definitivamente, qualquer coisa de moral, trazendo misteriosamente para o rosto o reflexo de um valor da vida? (BARTHES, 1980, p. 153).

A marca da perda, do medo da perda, e também da coragem do enfrentamento direto deste medo, perpassa a obra literária e a obra fotográfica dessas artistas, infiltrando-se conscientemente em suas produções. Não a perda de bens materiais e imateriais, a perda de entes queridos ou de amores presentes e defuntos, mas a perda da alma, da essência, da verdade. O conflito entre o desejo de capturar esse “ar” e as demandas sociais e culturais de nossa época, tão virtualizada, fantasmagorizada, destituída de apreço à aura, talvez tenha conduzido essas artistas a uma atitude extrema, que supera em silêncio a eloquência da palavra e rouba à imagem toda a

impressão de luz: o suicídio. Diante de seus retratos, não há como não indagar: como criaturas tão belas, tão talentosas, tão bem-aventuradas recorrem a um expediente em geral reservado aos desesperados?

Diz Barthes: “Ao pretender obrigar-me a comentar as fotos de uma reportagem sobre as “urgências”, vou dissecando as notas que tomo. O quê, nada a dizer da morte, do suicídio, do ferimento, do acidente? Não, nada a dizer destas fotos em que vejo blusas brancas, macas, corpos estendidos no chão, bocados de vidro, etc. Ah, se houvesse apenas um olhar, o olhar de um sujeito, se alguém, na fotografia, me olhasse!”. (BARTHES, 1980, p. 153). A mesma angústia acomete Susan Sontag, em *Diante da dor dos outros*, ao comentar uma fotografia de guerra de Jeff Wall, de 1992, intitulada “Conversa de soldados mortos (visão após uma emboscada contra uma patrulha do Exército Vermelho perto de Moqor, no Afeganistão, no inverno de 1986)”:



Jeff Wall, *Conversa de soldados mortos* (1992).

Montagem fictícia sobre uma guerra selvagem, cujos horrores Wall se atribuiu a tarefa de imaginar. Treze soldados russos, em pesados uniformes de inverno, estão espalhados por uma encosta, feridos, com crânios abertos e mãos destruídas, dispostos como se numa amistosa conversa entre eles.

Tragados pela imagem, tão denunciadora, poderíamos até imaginar que os soldados vão virar-se e falar conosco. Mas não, nenhum deles dirige os olhos para fora da imagem. Não há nenhuma ameaça de protesto. Não estão prestes a berrar para nós, para que demos um basta a essa abominação da guerra. ... Esses mortos se mostram completamente desinteressados pelos vivos: por aqueles que tiraram suas vidas, por testemunhas – e por nós. Por que deveriam procurar o nosso olhar? O que teriam a nos dizer? “*Nós*” – esse “*nós*” é qualquer um que nunca passou por nada parecido com o que eles sofreram – *não compreendemos*. Nós não percebemos. Não podemos, na verdade, imaginar como é isso. (SONTAG, 2003, p. 104).

## Quando criar não cura

*Escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas. Pecar por excesso de realidade ou de imaginação é a mesma coisa: em ambos os casos é um pai que se vai buscar no final da viagem, como no seio do sonho, numa concepção infantil de literatura. Mas a literatura segue a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau. As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu.*

*Gilles Deleuze, Crítica e clínica*

Há, talvez, nos retratos frontais de Ana C. e Francesca Woodman – apesar deste olhar tão direto que, em ambas, nos captura a atenção; tão intenso que parece nos contemplar mais fundo do que nós a ele –, também algo da indiferença dos que já morreram porque desistiram de investir num diálogo impossível, dos que sucumbiram à conclusão de que a arte não nos aproxima, não nos humaniza, não nos comunica e não nos franqueia o alívio de nossas almas. Como nas fotografias de guerra, as nossas lutas íntimas não encontram alívio na expressão artística, na transfiguração estética; não somos curados do mal-estar de existir pela nossa maior ou melhor capacidade de falar sobre ele, seja em palavras, seja em imagens. A sombra que paira sobre o límpido olhar destas meninas, ainda tão vivas nos retratos aqui reproduzidos, não é redentora nem sonhadora, não nos comunica esperança nem liberdade. A sabedoria que ela nos revela, portanto, é apenas a de uma implacável crueldade, apenas a da certeza do patético fado que nos (des)une a todos.

Mas se o que nos (des)une é a mesma e fatídica destinação, porque nos ocupamos em tornar mais árida e difícil, uns para os outros, a necessária travessia? Por que é tão difícil para a humanidade o aprendizado, a prática, o exercício do amor? Analisando o poema de Ana C. abaixo, escrito na linguagem livre e coloquial da “geração mimeógrafo”, encontramos a mesma pergunta que perpassa a troca de olhares entre Francesca Woodman e seu pai, em curiosa montagem na qual o diálogo é impossibilitado pela intromissão de um pequeno trono simbólico e vazio – elemento central na composição – que os afasta.

Nenhum deles ocupa este trono: estão ambos agachados no vazio, no indisfarçável constrangimento a que obriga a desconfortável (e até certo ponto humilhante) posição que partilham, separados por este “lugar” que foi disputado, além da morte, pelo pai à filha genial – e que é observado com consternação pela autora da fotografia.

*Ulysses*

E ele e os outros me veem.  
Quem escolheu este rosto para mim?  
Empate outra vez.  
Ele teme o pontiagudo  
estilete da minha arte tanto quanto  
eu temo o dele.  
Segredos cansados de sua tirania.  
Tiranos que desejam ser destronados.  
Segredos, silenciosos, de pedra,  
sentados nos palácios escuros  
de nossos dois corações:  
segredos cansados de sua tirania.  
Tiranos que desejam ser destronados.  
O mesmo quarto e a mesma hora  
toca um tango  
uma formiga na pele  
da barriga,  
rápida e ruiva,  
uma sentinela: ilha de terrível sede.  
Conchas humanas.  
(Ana C., *A teus pés*, 1982)



Francesca Woodman e seu pai, o pintor George Woodman

É contundente a conclusão da poeta sobre a tragédia da tirania dos nossos egos, que nos aprisionam no vazio: “Apaixonada,/saquei minha arma,/minha alma,/minha calma./ Só você não *sacou* nada.”. Como a poesia de Ana C., a fotografia de Woodman é autobiográfica, sensual e sofrida, perpassada de “segredos” que não hesitam em se insinuar nas metáforas pungentes, às vezes lancinantes, com que suas imagens literárias e plásticas são construídas. Ouvimos no “Samba-canção” de uma aquilo que vemos numa exibição desconcertante de sujeição erótico-pornográfica (voluntária ou induzida?) da outra; presentificando, ambas, numa constringida revelação, o flagrante destinatário desses olhares que elas, entretanto, se abstêm de nomear/mostrar.

### **Samba-canção**

Tantos poemas que perdi  
Tantos que ouvi, de graça,  
pelo telefone — taí,  
eu fiz tudo pra você gostar,  
fui mulher vulgar,  
meia-bruxa, meia-fera,

risinho modernista  
arranhando na garganta,  
malandra, bicha,  
bem viada, vândala,  
talvez maquiavélica,  
E um dia emburrei-me.  
Vali-me de medidas  
(era uma estratégia),  
fiz comércio, avara,  
embora um pouco burra,  
porque inteligente me punha  
logo rubra, ou ao contrário, cara  
pálida me desconhece  
o próprio cor-de-rosa.  
E tantas fiz, talvez  
querendo a glória, a outra  
cena à luz de spots,  
talvez apenas teu carinho,  
mas tantas, tantas fiz...  
(Ana C., A teus pés, 1982)





Fotografias de Francesca Woodman

Mas enquanto a poesia de Ana C. não deixa dúvidas sobre a autonomia de seus gestos e a independência de seus atos, ainda que posteriormente sujeitos ao arrependimento que confessa; na fotografia de Woodman persiste uma interrogação: trata-se de sedução ou de denúncia? A dúvida é construída pelos recursos que Woodman, ao contrário de Ana C., convoca para a elaboração de suas imagens. São elementos que sugerem submissão, humilhação e violência. Não vemos em Woodman a mesma arrogância da adjetivação “mulher vulgar, meia bruxa, meia fera, malandra, bicha, bem viada, vândala, maquiavélica”, deliberadamente agenciada na criação de tantas máscaras fascinantes, assumidas pela poeta em seus jogos amorosos não correspondidos. Vemos, antes, exibições dolorosas e inequívocas de abuso, como os beliscões com pregadores de roupa e as marcas tatuadas num corpo claramente rendido. Imagens de constrangimento, como na exibição oferecida do corpo em que prepondera a presença do medo, e não do prazer – elementos mais perceptíveis nas inúmeras fotografias em que há o apagamento do rosto da artista e sua absorção pela paisagem, ou a aniquilação de sua identidade pela superposição artificial de sua fotografia nos rostos de outras ninfetas nuas.

A ambiguidade dessas imagens talvez confira à fotografia de Woodman um caráter mais político do que a poesia eminentemente subjetiva e lírica de Ana C.. Isto, no entanto, não altera o investimento na verdade poética que vislumbramos em ambos os trabalhos, tão tragicamente interrompidos. No caso de Ana C., *surpreendentemente* interrompido, sobretudo quando lemos um imenso otimismo em alguns de seus poemas, como:

Tenho uma folha branca  
e limpa à minha espera:  
mudo convite

tenho uma cama branca  
e limpa à minha espera:  
mudo convite

tenho uma vida branca  
e limpa à minha espera;

esperança que vai desembocar no impulso autodestrutivo de “Mocidade independente”, onde se antecipa o último gesto, o salto para a morte em outubro de 1983, atirando-se pela janela do apartamento dos pais, no oitavo andar de um edifício da rua Tonelero, em Copacabana:

Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima sem medir as consequências. Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão? Voei pra cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é agora, nesta contramão. (CÉSAR, 1982)





Fotografias de Francesca Woodman

Em janeiro de 1981, Francesca Woodman também cometia o suicídio, pulando de um prédio em Manhattan, apenas cinco dias antes da maior exposição da carreira de seu pai, no Museu Guggenheim. Após sua morte, Woodman foi saudada como um fenômeno inédito no mundo da fotografia, dominado pelos homens: um prodígio juvenil que deixava para trás uma obra talvez imatura, constituída por mais de 800 imagens. Desde então, suas fotografias de sedutores nus femininos em preto-e-branco vêm sendo assimiladas ao cânone da fotografia ocidental, descritas muitas vezes como o último brilho de uma tradição iniciada por surrealistas importantes, como Man Ray, Hans Bellmer e Claude Cahun. Sua celebridade póstuma vem ofuscando a reputação de seus pais, também artistas, fato que é mais sentido por seu pai, para quem “suas fotos fazem o meu tipo de trabalho parecer estúpido”. “Se ela não tivesse sido tão talentosa” – confessa ele no documentário *The Woodmans* – ele iria “se ressentir”. Estranhamente, após sua morte, George Woodman abandonou a pintura e assumiu a fotografia, passando a usar jovens modelos do sexo feminino em composições que resgatam o estilo de sua filha.

O trabalho de Woodman, assim como o de Ana C., sofrem um pouco com o efeito que atingiu, por exemplo, a pintura de Van Gogh e a poesia de Fernando Pessoa: o retrato de um homem louco que cortou sua orelha e o retrato de um homem louco que projetava múltiplas personalidades não são muito úteis, segundo alguns críticos, para a compreen-

são de suas produções. Antecipando-se a isso, a própria poeta escrevia, antes dos trinta anos, ao curador de sua obra Armando Freitas Filho, o texto publicado postumamente em *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*:

Navarro,

Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas

que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo, menos esse obscurantismo biografílico. Ratazanas esses psicólogos da literatura – roem o que encontram com o fio e o ranço de suas analogias baratas. Já basta o que fizeram ao Pessoa. É preciso mais uma vez uma nova geração que saiba escutar o palrar dos signos. r. (CÉSAR, 2013, p.316)

Com ou sem razão, o suicídio de Woodman, assim como o suicídio de Ana C., continuam a ser o prisma através do qual muitas pessoas vêem seus trabalhos predominantemente autobiográficos, cujo sabor intenso, intimista e introspectivo resta enigmático e estranho, pungente e desafiador, convidando mais e mais admiradores a sua leitura, apreciação e reflexão.

## Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Editora Francisco Alves, 1991.
- BATAILLE, George. *O erotismo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Portugal: Edições 70, 1972.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Poética/ Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Correspondência Incompleta/ Ana C*. Organização: Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- COSTA LIMA, Danuza Kryshna. *Do corpo que se mostra, da poesia que se entrega: imagens do corpo em Francesca Woodman e na poesia contemporânea*. Trabalho de Conclusão de Disciplina do Curso de Mestrado em Letras da UFPE, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DIAS, Luiza Moreira. *A estetização do elemento confessional na poética de Ana Cristina César*. Monografia de Conclusão do Curso de Letras, UFPE, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- GABHART, Ann. *Francesca Woodman*. Wellesley College: Wellesley, 1986.
- MALUFE, Anita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina César*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.
- SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SUSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina César. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1995.
- TOWNSEND, Chris. *Francesca Woodman*. Londres: Phaidon, 2006.
- WILLIS, C. Scott. *The Woodmans*. Documentário (2011).