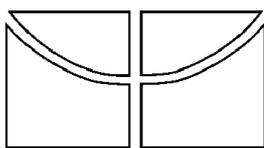


**Fotografia e tempo na penumbra:
Francesca Woodman e a dança com fantasmas**

Fabiane da Silva de Souza





UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre.

Linha de pesquisa: Imagem, Som e Escrita.
Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Guilmar Linhares Sanz.

Brasília, março de 2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SF118f Souza, Fabiane da Silva de
Fotografia e tempo na penumbra: Francesca Woodman e a
dança com fantasmas / Fabiane da Silva de Souza; orientador
Cláudia Linhares Sanz. -- Brasília, 2019.
115 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Comunicação) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Fotografia. 2. Francesca Woodman. 3. Fantasma. 4.
Experiência histórica. I. Sanz, Cláudia Linhares, orient.
II. Título.

FABIANE DA SILVA DE SOUZA

Fotografia e tempo na penumbra: Francesca Woodman e a dança com fantasmas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre. Linha de pesquisa: Imagem, Som e Escrita.

Data de aprovação: 19/03/2019.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Cláudia Linhares Sanz
Universidade de Brasília
Orientadora

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Messias Tadeu Capistrano dos Santos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Gustavo de Castro da Silva
Universidade de Brasília
Suplente

AGRADECIMENTOS

A Erick, por tudo. A Cláudia Sanz, por tudo também. Aos amigos que a pós-graduação me deu, especialmente Anna Cristina, Anna Paula, Ingridde, Lynn, Mateus, Mirella, Murilo, Rosemary, Vrnda Vilasini. Aos amigos da vida, André, Camila, Clarice, Cristiano, Flávio, Francisco, Júlia, Marcelo, Mariana, Matheus, Vitor. Aos professores Andréa Scansani, Biagio D'Angelo, Denise Camargo, Fabíola Calazans, Gabriela Freitas, Gustavo de Castro, Luiz Felipe Soares, Marcelo Feijó, Pablo Gonçalo, Pedro Russi, Susana Dobal, Tadeu Capistrano. Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB. Ao CNPq, pela bolsa de pesquisa.

RESUMO

Poderíamos pensar a fotografia como experiência histórica? É essa a pergunta que esta pesquisa se faz ao investigar, hoje, as fotografias de Francesca Woodman. A pesquisa convida o leitor a fechar os olhos diante da grande disponibilidade de imagens da atualidade. Escolhe não ver para, então, alargar o olhar e entender as imagens como montagem complexa de espaços e tempos heterogêneos. O trabalho de Woodman é pensado como sinal de deslocamento histórico, fronteira entre modos de fotografar e estar no mundo. Trata-se de pensá-lo a partir de alguns dos elementos que estiveram presentes na constituição da própria fotografia como gesto moderno e das transformações de tais elementos na contemporaneidade: o instante e sua relação com a duração; as tensões entre realidade, ficção e o caráter fantasmal das imagens e, ainda, o retrato fotográfico e sua ruína. Visto hoje, seu trabalho evidencia o eco daquilo que a fotografia veio a ser modernamente e, simultaneamente, a reverberação de seus deslocamentos. Em cada capítulo, partindo de uma pequena série de imagens, pensamos não apenas as fotografias de Woodman, mas a própria fotografia como experiência histórica e temporal.

Palavras-chave: Fotografia; Francesca Woodman; fantasmas; experiência histórica.

ABSTRACT

Could we think of photography as an historical experience? That is the question this work asks itself when looking at the photographs of Francesca Woodman today. The research invites the reader to close his eyes before the huge availability of images at present time. It chooses not to see and then widens the gaze and understands the images as a complex montage of heterogeneous spaces and times. Woodman's work is thought of as a sign of historical displacement, a frontier between ways of photographing and being in the world. The research regards her photos in the light of some of the elements that were present in the constitution of photography itself as a modern gesture; in the light of the transformations of such elements in contemporaneity: the instant and how it relates to duration; the tensions between reality, fiction and the ghostly character of images; the photographic portrait and its ruin. From today's perspective, her work stands as evidence of the echo of what photography came to be modernly, and simultaneously the reverberation of its displacements. In each chapter, by looking at a small series of images, we think not only of Woodman's photographs, but also of photography itself as a historical and temporal experience.

Keywords: Photography; Francesca Woodman; ghosts; historical experience.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Introdução: convite para ver (de olhos fechados)

Figura 1: Francesca Woodman, *Untitled*, Antella, 1977-78 (Townsend, 2006, p. 173) 10

Quando o instante na fotografia transborda tempos

Figura 2: Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, 1975-78 (Keller, 2011, p. 44) 27

Figura 3: Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, 1975-78 (Keller, 2011, p. 15) 28

Figura 4: Francesca Woodman, *Untitled*, Roma, 1977-78 (Townsend, 2006, p. 159) 29

Figura 5: Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, 1975-78 (Townsend, 2006, p. 135) 30

O fantasma baila (e sobrevive)

Figura 6: Francesca Woodman, *#House 3*, Providence, 1976 (Townsend, 2006, p. 107) 54

Figura 7: Francesca Woodman, *Space²*, Providence, 1975-78 (Keller, 2011, p. 19) 55

Figura 8: Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, 1975-78 (Keller, 2011, 53) 56

Autoenganos: ruínas de um gesto moderno

Figura 9: Francesca Woodman, *Self-deceit #1*, Roma, 1978 (Townsend, 2006, p. 156) 75

Figura 10: Francesca Woodman, *Space²*, Providence, 1977 (Townsend, 2006, p. 109) 76

Figura 11: Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, 1975-78 (Townsend, 2006, p. 88) 77

Figura 12: Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, 1976 (Townsend, 2006, p. 101) 78

Breves conclusões: mapas inventados para ver fotografias hoje

Figura 13: Francesca Woodman, *Untitled*, Peterborough, 1980 (Townsend, 2006, p. 219) 97

Figura 14: Francesca Woodman, *Untitled*, New York, 1979-80 (Townsend, 2006, p. 198) 98

SUMÁRIO

1. Introdução: convite para ver (de olhos fechados) 9

- 1.1. Do nosso lugar no tempo: o trabalho de Woodman e o contemporâneo 14
- 1.2. Desenhar mapas e escavar conceitos com farrapos de tempo 19

2. Quando o instante na fotografia transborda tempos 26

- 2.1. Entre a encenação e o corte: o instante desborda 34
- 2.2. Fragmento-cristal: fugas para fora da imagem 47

3. O fantasma baila (e sobrevive) 53

- 3.1. Dançando com seres de fronteira 60
- 3.2. Sobrevivência de uma experiência fantasma 65

4. Autoenganos: ruínas de um gesto moderno 74

- 4.1. Entre aparecimento e desaparecimento, o rosto se abre 82
- 4.2. As ruínas da fotografia nos autorretratos de Woodman 89

5. Breves conclusões: mapas inventados para ver fotografias hoje 96

Referências 108

Apêndice: imagens em miniatura 113

1. Introdução: convite para ver (de olhos fechados)



*Escrevo para me tornar invisível,
para perder a chave do abismo.*

Murilo Mendes¹

*[...] E aquele
Que não morou nunca em seus próprios abismos
Nem andou em promiscuidade com os seus fantasmas
Não foi marcado. Não será marcado. Nunca será exposto
Às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema.*

Manoel de Barros²

¹ Mendes, 1994, p. 388.

² Barros, 2010, p. 82.

As imagens passam, e mal nos detemos. Acordamos, olhamos o celular, e-mails, mensagens, tevê, fotos das notícias, dos amigos, da família, muitos ângulos repetidos de instantes que mal se diferenciam. Em algum momento, olhar pode se apresentar como uma luta: para olhar é necessário resistir, intervir com interrupção. Luta, entretanto, que não ausenta nossa participação nessa torrente incessante. E essa participação nos embaraça, impelindo-nos em direção a intervalos, a saltos que possam fraturar o fluxo e nos permitam parar, demorar. De fato, somos nós mesmos que, ao participar da produção contínua de imagens, deixamos de ver: as luzes alucinantes nos distraem. Esta pesquisa foi concebida quando, numa dessas brechas, nos foi possível olhar para o trabalho da fotógrafa estadunidense Francesca Woodman, feito até 1981, e com ele nos assombrar. Foi essa interrupção que levantou a questão central desta pesquisa: poderíamos pensar a fotografia como uma experiência histórica? As fotografias de Francesca Woodman provocaram inquietações não apenas sobre sua leitura, mas também a respeito da própria fotografia, da experiência fotográfica como uma experiência histórica. Então, elas não só desmontavam enigmas de cada imagem, como também nos revelavam algo sobre o enigma da história das imagens. Na pausa, é possível ver seu trabalho como uma fissura na própria história da fotografia, um ruído entre aquilo que a fotografia se tornou modernamente e aquilo que viria a ser hoje. Quando nos assombramos com as imagens de Woodman, o regime ininterrupto de imagens contemporâneas parece ser, pelo menos brevemente, desmontado.

Diante do enxame diário de informações e imagens, uma fotografia pode ainda nos desmontar? Uma imagem que *me desmonta*, segundo Didi-Huberman, “é uma imagem que me interrompe, me interpela, uma imagem que me deixa confuso, privando-me momentaneamente de meus recursos, faz-me perder o chão”.³ Para sermos desmontados pela imagem, para que ao olhar fotografias de Francesca Woodman sobrevenham questionamentos, ruídos e distensões, é preciso que ele – o olhar – seja capaz de manter vivas as possibilidades de ver e de não ver, que permita a entrada do estranho em suas fissuras, que se coloque em contínua inquietação. Que não procure nas fotografias respostas definitivas, explicações ou mensagens, mas que dê abertura ao desdobramento de sentidos, ao desmonte que é queda e também desajuste, discernimento, provocando tensões entre imagem, história e pensamento, em permanente troca. Quando a imagem nos desmonta ou nos olha, há algo sobre nós ali, sobre nossa ideia de mundo, nossa experiência do tempo, nossa vontade de pensamento – ali mora um abismo, histórico, do qual fazemos parte. Quando a imagem retribui o olhar, somos reconectados a uma história de aparição e desagregação, de reconstrução e dispersão, de latências e crises; à possibilidade de remontagem da história, em busca de restos, tempos heterogêneos, intermitências da imagem. Esta pesquisa encarna o gesto que se propõe a abrir instabilidades, problematizando-as; a encontrar resíduos, o assombro que nos reconecte estranhamente àquilo que já nos tinha tocado; “o poético é o familiar dissolvendo-se no estranho e nós mesmos com ele”, escreveu Bataille.⁴ Deixar-se desmontar é abrir-se ao enigma do que sobrevive, que nos tece de susto e nos mobiliza a produzir desdobramentos, morar em abismos, espreitar a tensão viva e oscilante do encontro, dessa dissolução que é também a abertura a um vazio que nos olha, ao sopro do ar, já antes respirado, que nos toca, nos atinge e também nos escapa. Para iniciar o trabalho, fazemos um convite para a fechada de olhos, para então ver nosso lugar no tempo e evidenciar o gesto de escavar conceitos em certas imagens, feitas de lascas e farrapos de tempo, para ainda perceber nas imagens a diferença, o salto do tigre, a crise não apaziguada.

³ Didi-Huberman, 2015, p. 131.

⁴ Bataille, 2016, p. 35.

1.1. Do nosso lugar no tempo: o trabalho de Woodman e o contemporâneo

Olhar para as fotografias de Francesca Woodman hoje é diferente de olhá-las em 1986, ano de sua primeira exposição. É como se certos aspectos de seu trabalho só se tornassem legíveis agora, por meio dos ruídos que vêm produzindo ao longo dessa lacuna temporal e histórica: suas fotografias são o sinal de um deslocamento; deixam ver ruídos que desdobram questões a respeito de como as imagens foram e como vieram a ser. Tornam visíveis temporalidades, brechas de sobrevivência; encenam um universo atravessado por fendas e misturas perplexas, indo de encontro a um pensamento da fotografia que se encerra no congelamento de um instante – um contraponto ao “desejo de captar numa só imagem o essencial de uma cena que surgisse”⁵ – ou a uma “verdade gravada no próprio corpo das coisas”.⁶ Woodman já foi mencionada como a última grande fotógrafa modernista.⁷ Diríamos, entretanto, que seu trabalho carrega a modernidade como questão, mas não só: trabalha na fronteira entre subjetividades e visibilidades modernas e contemporâneas, por meio das discussões que torna visíveis.

Francesca Woodman nasceu em Denver, Colorado, nos Estados Unidos, em 1958. Cresceu cercada por arte e artistas, já que sua mãe, Beth Woodman, fazia arte cerâmica e seu pai, George Woodman, era pintor e fotógrafo. Ganhou uma câmera do pai e começou a fotografar aos 13 anos. Segundo Corey Keller, desde cedo “ela mostrou uma consciência imediata e sofisticada dos problemas e oportunidades do meio”.⁸ Em 1975, iniciou os estudos na Rhode Island School of Design (RISD), em Providence, Rhode Island. Durante o curso, estudou um período na Itália, país para o qual costumava ir com sua família todos os anos. Em 1979 mudou-se para Nova Iorque, onde pretendia estabelecer carreira como fotógrafa. No verão de 1980 fez uma residência artística em Peterborough, New Hampshire, e em 1981, aos 22 anos, suicidou-se saltando da janela de um prédio, em Nova Iorque. Apesar da vida curta, o trabalho de Francesca Woodman configura um conjunto de mais de 800 fotografias.

Tais fotografias, porém, não se impõem por uma questão numérica. Vistas hoje, nos presenteiam com a angústia do não saber, movimentam-nos por suas temporalidades e

⁵ Cartier-Bresson, 2004, p. 16.

⁶ Rancière, 2012, p. 24.

⁷ Tate, p. 6.

⁸ Keller, 2011, p. 172, tradução nossa. No original: “she showed an immediate and sophisticated awareness of the problems and opportunities of the medium”.

metamorfoses. Mais do que isso, nos fazem sentir mais nítida a impossibilidade atual de ver a imagem, de nela mergulhar. Vistas hoje, as imagens de Woodman nos fazem ver o próprio hoje: momento em que a fotografia, nas redes sociais, no jornalismo, na publicidade, afasta os mistérios e interdita as sombras. Vistas hoje, as fotografias de Woodman nos tornam mais lúcidos acerca do paradoxo contemporâneo: quando a visibilidade absoluta e ininterrupta é constituída por um fluxo da sensação no qual o fotógrafo mal espera e aquele que vê pouco se demora. E em um contrafluxo a tanta visibilidade, as sombras da fotografia de Francesca Woodman rebentam, como se insistissem para descansarmos um pouco a vista. *Fecha os olhos e vê*. Didi-Huberman, a partir da leitura de um trecho de *Ulisses*, de Joyce, sugere que “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”.⁹ Então fecharemos os olhos quando pudermos perceber que tanta visibilidade pode nos estar cegando; e somente quando deixarmos de ver, quando pudermos restituir o vazio e com ele nos reconciliar, veríamos outras coisas. De fato, como se sabe, as visibilidades são históricas e o que conseguimos ver depende de determinadas condições de visibilidade. As visibilidades, aliás, “não são imediatamente vistas nem visíveis”¹⁰ e o próprio sujeito que vê é também um lugar nessa visibilidade. O que é possível ver está conectado a um conjunto de forças que abre esse ver, uma reunião de conjunturas, órgãos e funções que coloca algo em evidência, tornando possíveis formas de luz a partir das quais se podem desdobrar sentidos. Na tempestade de imagens da atualidade, um relâmpago joga luz nas fotografias de Woodman e faz ver outros desdobramentos, que dizem respeito, e muito, ao tempo em que estão sendo olhadas. Tamanhas disponibilidade e velocidade das imagens que nos circundam fazem com que, no cotidiano, não as possamos ver detidamente, em profundidade. De fato, entre o regime atual das imagens e a temporalidade há uma significativa relação. É o ritmo veloz com que as imagens circulam que opera convertendo a suposta visibilidade em invisibilidade. Essa temporalidade transforma, também, o quadro geral de valores hegemônicos em que se baseia o imaginário teórico e social. Como trata Bezerra Jr., o modo de nos inscrever no tempo parece estar em acelerada transformação, fazendo com que nos afastemos da forma como nossos antepassados modernos se relacionavam com o passado e com o futuro. Assim,

⁹ Didi-Huberman, 1998, p. 31.

¹⁰ Deleuze, 2005, p. 66.

[a] percepção de que nos construímos no tempo, o sentimento da vida como um devir, experiências forjadas na constituição do mundo moderno, parecem ceder, jogando os indivíduos numa consciência do tempo que se esgota num presente continuado, que já não nos remete ao passado, nem nos interroga quanto ao futuro.¹¹

A diluição de nossa consciência do tempo, o enfraquecimento, portanto, do tempo como estruturador das experiências do eu mergulham a vida contemporânea em um fluxo de fruição imediata do tempo presente, um presente que passa a ser alargado e acelerado, levando ao que Jonathan Crary chama de temporalidade 24/7, a qual “participa de um imenso processo de incapacitação da experiência visual [...] por meio de processos de homogeneização, redundância e aceleração”.¹² A alteração na experiência do tempo, assim como esse processo de incapacitação visual, modifica nossos modos de ser, perceber e também de fotografar. As fotografias feitas hoje são peças importantes da constituição desse presente continuado, já que parecem ser feitas muito menos em relação a um pensamento de encontro futuro com o passado e mais como um modo de alargar o presente, compartilhando-o. Então, se as fotografias de Woodman nos tocam sobretudo hoje é porque provocam abalos nos pensamentos ainda atentos, capazes de interrogar sua inscrição no tempo e de resistir, para “não apagar as chamas vivas contidas nas imagens de nosso cotidiano”.¹³

Tal postura ainda atenta, que nos faria capazes de perceber e apreender nosso próprio tempo, em um trabalho de deslocamento e anacronismo, dá o sentido de “ser contemporâneo” pensado por Agamben. Se as visibilidades são possíveis quando certa configuração de forças ilumina e põe algo em evidência, o poeta contemporâneo seria aquele que, ao manter o olhar em seu tempo, perceberia não as luzes, mas o escuro das luzes; vivendo a fratura, a não coincidência com a época, o que lhe permitiria ver a obscuridade e ser “capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”.¹⁴ Isso porque essa treva do tempo lhe diz respeito e o interpela, e a ela ele não é indiferente. Saber ver o escuro (ou saber fechar os olhos) significa conseguir “neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separado daquelas luzes”.¹⁵ Agamben reivindica que ser contemporâneo significa afastar-

¹¹ Bezerra Jr., 2000, p. 92.

¹² Crary, 2014, p. 42-43.

¹³ Samain, 2011, p. 40.

¹⁴ Agamben, 2009b, p. 63.

¹⁵ Agamben, 2009b, p. 63.

se para ver: só seria contemporâneo quem fosse capaz de entrever essa ruptura, o que é diferente da caracterização usual do ser contemporâneo, que, imerso nas tantas luzes deste presente cintilante, povoado por telas, brilhos, informações, atualizações, não vê. A caracterização do mundo contemporâneo, portanto, além de sua manifesta aceleração e homogeneização, poderia ser feita pelo ser contemporâneo, pensado por Agamben, que enxerga o “escuro especial” de seu tempo, os movimentos na penumbra que lhe concernem, que escancaram seu desconjuntamento, sua habilidade de ver muitas tonalidades na noite do presente.

Restam-nos, ainda, no escuro da vida contemporânea, fiapos da necessidade de pausa, à qual pode suceder o desmoronamento em direção ao despenhadeiro temporal produzido por certas fotografias, como as de Woodman, já que em seu instante moram tantos outros tempos, que perduram na imagem. Algumas fotografias, ao ainda poder nos desmontar, desviar, abalar, têm a potência de desencadear uma montagem possível de nossa experiência temporal, histórica, de nossa relação com o mundo e as imagens, lançando-nos em redemoinhos entranhados de tempo e de história. Assim, algumas perguntas nos nortearam: poderia o trabalho de Francesca Woodman nos fazer ver e pensar não apenas sua fotografia, mas a fotografia como uma experiência histórica? Seria o trabalho da Woodman um limiar entre duas experiências fotográficas diferentes?

Pensamos a fotografia como experiência histórica: isso quer dizer que a pensamos não só como efeito de uma máquina, não como resultado de um aprimoramento tecnológico que se desenvolveu ao longo do tempo, mas como experiência relacionada a determinado observador, histórico, constituído segundo práticas de poder e jogos de verdade, regras, máquinas, convenções de seu meio social e cultural, que fotografa e vê fotografias; experiência, portanto, que compreende uma correlação de forças, condições de possibilidades configuradas por relações sociais, entre saberes e poderes, lutas, continuidades e discontinuidades, que tornam certas fotografias possíveis, certas leituras visíveis. Como observou Deleuze, as máquinas evidenciam as formas sociais que as fizeram nascer e ser utilizadas, e seu desenvolvimento “não é uma evolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo”.¹⁶ O capitalismo atual, não mais dirigido para a produção, mas para o produto — na sociedade do controle, no regime da empresa, e não mais estritamente uma sociedade disciplinar —, possibilita novas máquinas, novos usos. Entendemos que mergulhar nas fotografias de Francesca Woodman atualmente nos

¹⁶ Deleuze, 1992, p. 223.

ajuda a reconhecer esses usos e como a transformação da experiência fotográfica se delineou e se delinea, abrigando fantasmas de experiências do passado.

Pensamos a fotografia como experiência histórica: mas a possibilidade do desmonte, do abalo simultâneo do corpo, do pensamento e do áspero caminho para os quais a imagem poderia nos desviar pode estar em crise. É nessa crise que este trabalho se insere, no deslocamento, no esfarelamento de uma experiência moderna, de uma subjetividade interiorizada, à medida que as fotografias se tornam mais corriqueiras e se fincam em novos regimes de produção e visibilidade, nos quais quantidade, aceleração, consumo, otimização, presentificação fazem com que elas se comportem cada vez menos como moradas do tempo, como capazes de reunir os assombros com os ininterruptos confins de tempo que provocam e nos quais ainda se desdobram. Essa experiência moderna, em metamorfose, oscila, costuma falhar como uma lâmpada fluorescente tremeluzindo, tentando acender, em vias de cessar, mas que aqui e ali ainda ensaia vida, resistindo como fantasma. Experiência moderna que hoje parece ter pouco lugar, que se contrapõe, de certa maneira, à fotografia cotidiana redundante que nos afasta da vivência de acontecimentos singulares, em uma lógica em que já não há um empenho para construir vias para o futuro (pois este já estaria dado) e que promove o alargamento do presente – o que se evidencia na incessante feita e no compartilhamento imediato de fotos, configurando subjetividades por meio do entrecruzamento de dinâmicas de vigilância e espetáculo. As fotografias, pensadas como efeitos de uma experiência e como agentes de desdobramento e mudança dessa mesma experiência, estabelecem novos papéis enquanto construtores históricos e produtores de subjetividade. Pensaremos a fotografia em busca de uma tensão de experiência que ainda nos permita imaginar a constelação de perigos que uma imagem precisa encontrar para que possa ser lida.¹⁷

Este trabalho, portanto, possui um lugar no tempo (ou, talvez melhor dizendo, possui um tempo no tempo): ele parte da contemporaneidade, deste momento carregado de transformações em que a experiência de uma certa temporalidade, de um modo de se relacionar com imagens está em vias de transformação. E, sendo essa uma condição para a urgência de imaginar trajetos a partir das fotografias de Francesca Woodman, a atualidade permite a questão: como olhar para seu trabalho pode lançar lampejos sobre o entendimento de que as fotografias, o modo como as fazemos e as olhamos, são efeitos de uma experiência temporal e histórica e também agentes de desdobramento dessa experiência? As perguntas sobre as quais esta pesquisa se inclina

¹⁷ Cadava, 2001.

questionam como suas fotografias podem nos desafiar a alargar o olhar para o devir de sentidos, para a abertura do tempo nas imagens; como, ao nos despertar para a busca de seus fantasmas, situam-nos no furacão das imagens da atualidade e nos convidam a fechar os olhos. A pesquisa, portanto, busca traçar e imaginar caminhos para compreender como o olhar para a fotografia de Francesca Woodman pode resistir enquanto experiência histórica, como pode nos desmontar e nos fazer remontar outros tempos, criando novas constelações. Vê-las hoje, portanto, é diferente de vê-las em 1986, uma vez que o presente produz outras visibilidades e invisibilidades, e o índice histórico das imagens, como pensou Benjamin, sinaliza “não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época”.¹⁸

1.2. Desenhar mapas e escavar conceitos com farrapos de tempo

Nesse sentido, parece necessário encontrar conceitos nas fotografias de Woodman. Escavar relações, dentro das imagens e naquilo que permanece fora de quadro, no entre. Escavar ressonâncias de outras imagens, produzindo uma arqueologia atenta às espessuras, às fissuras, entranhando camadas de formas, lugares e tempos para então criar caminhos, cogitar bifurcações, aprender a ler e a imaginar mapas e constelações. Se as imagens foram feitas até 1981 (ano de sua morte), há também um movimento arqueológico no sentido de buscá-las, reuni-las, procurar as cintilações não apenas nas imagens propriamente ditas, mas também nos escritos de Woodman, outras manifestações de seu pensamento, de sua sensibilidade... como que a colecionar a memória dessas coisas, reunindo formas e tempos, inquietando-os. Nessa escavação, entende-se que a memória, os rastros de outras experiências históricas não estão somente nos vestígios das imagens trazidos à tona, mas no próprio solo remexido, nos resíduos agitados pela enxada da pesquisa; estão, também, “no próprio presente do arqueólogo, no seu olhar, nos seus gestos metódicos ou hesitantes, na sua capacidade de ler o passado do objeto no solo atual”.¹⁹

Assim propomos, metodologicamente, a escavação de conceitos no mundo das imagens de Francesca Woodman: à procura de vestígios de fantasmas e de seus desdobramentos, escavação atenta ao caminho que pisamos nessa busca, às pedrinhas que são repetidamente remexidas, às

¹⁸ Benjamin, 2018, p. 768, Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso. (Excepcionalmente os textos de Benjamin, além da identificação-padrão, serão indicados nas notas também por seus títulos a fim de facilitar sua localização.)

¹⁹ Didi-Huberman, 2015, p. 122-123.

transformações provocadas por esses encontros, que por fim são o que tornam a pesquisa viva e possível, deixando rastros de pensamento no tempo.²⁰ O trabalho arqueológico, portanto, deve ser paciente e minucioso, aberto a encontros transformadores, ainda que ínfimos e silenciosos. Uma arqueologia que também escava ausências, mantendo-as como forças. “Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido”.²¹ Assim, ecoa o movimento de uma arqueologia material e psíquica, que Didi-Huberman reconhece no projeto de Benjamin. Arqueologia material, pois o historiador seria um colecionador de trapos do mundo, a brincar com os farrapos do tempo; e psíquica por considerar a memória inconsciente e espectral, memória que é afinada “com o ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas, [...] das latências e das crises”.²²

Na escavação, há uma indissolúvel implicação do pesquisador com sua enxada, em direção ao olhar aberto para a sobrevivência do outrora, para o reconhecimento de constelações que se formam a todo momento por novos choques, saltos e angústias. O pesquisador também convive com um corpo fantasma, que constantemente se apresenta, sem deixar de estar lá, atordoando a pesquisa de possibilidades e escancarando a impossibilidade de se pesquisar tudo. E nele subsiste uma atração pelos detritos, um desejo de construir “seu mundo de coisas” e de colocar “os restos e resíduos em uma relação nova e original” – assim como fazem as crianças.²³ O método de escavar conceitos nas imagens se revela sobretudo durante a escrita, na complexa relação entre ver e dizer, levando em consideração o abismo que há entre os dois procedimentos. O abismo da escrita estabelece uma rima com o abismo das imagens, com o que delas escapa, com a maneira como continuam nos assombrando ao nos dar conta de que não será possível dizer tudo nem será possível explicar exatamente a força com que nos tocam. Até porque os sentidos continuam a se desdobrar e diferentes saltos são possíveis a depender de quem olha, de quando se olha, de como se acessam as lembranças, de como se é por elas afetado. No processo de escavação, rastros e fontes às vezes inesperados surgem do turbilhão (por isso a literatura encontra lugar nesta pesquisa).

²⁰ Nesta pesquisa, mergulhamos principalmente nas imagens exibidas em dois livros, um editado por Chris Townsend, publicado pela primeira vez em 2006, e outro por Corey Keller, publicado em 2011, totalizando aproximadamente 200 fotografias.

²¹ Didi-Huberman, 2017, p. 41.

²² Didi-Huberman, 2017, p. 117.

²³ Benjamin, 2012, p. 257, Livros infantis antigos e esquecidos.

Ainda que Aby Warburg se tenha detido na criação e no descobrimento de diálogos e relações entre imagens em geral para construir sua anacrônica história da arte sem palavras, esse parece ser também um modo possível de nos reter no trabalho de apenas um artista. A emergência de formas sobreviventes da cultura, que embasa a montagem de Warburg em seu projeto do *Atlas Mnemosyne*, um “conjunto excêntrico de painéis com imagens”²⁴ ou, como Warburg mesmo denominou, “uma história de fantasmas para gente grande”,²⁵ não procurava explicações cronológicas ou progressivas, mas acolhia descontinuidades, recusando o método estilístico-formal e deslocando o ponto central de investigação: “da história dos estilos e da valorização estética aos aspectos programáticos e iconográficos da obra de arte tais como resultam do estudo de fontes literárias e dos exames da tradição cultural”.²⁶ Assim, partindo do presente, olhamos para o trabalho de uma artista a fim de criar e descobrir relações e conceitos, rastrear sobrevivências, memórias que nos digam respeito, que digam respeito ao “hoje das imagens” e a sua história, em um “indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica”.²⁷ Propomos, portanto, a criação de estradas, novos mapas para percorrer as fotografias de Francesca Woodman, aprofundando questões que nos levam a pensar a fotografia como experiência histórica, sem deixar de assinalar as singularidades das imagens. Este trabalho, ao refletir sobre um modo de fotografar que, devido a mudanças históricas, já não acontece mais – embora, simultaneamente, permaneça sobrevivendo – também segue buscando fantasmas.

Apoiando-se na ideia de montagem de Benjamin como método histórico e literário e na montagem do *Atlas* de Warburg, este trabalho propõe uma montagem de séries de fotos-conceito. Para cada capítulo será montada uma série de fotos-conceito com imagens de Francesca Woodman; cada série poderá ser vista como um mapa, um caminho (sem ordem definida) para olhar suas fotografias, apontando para um aspecto da fotografia como possibilidade de experiência histórica. Há um dispositivo no trabalho, um desenho feito pelos capítulos: eles são compostos, inicialmente, pelo título, por uma série fotográfica, a qual chamamos de “fotos-conceito” e por “imagens textuais”, apresentadas em epígrafes. Em seguida há um breve texto de abertura do capítulo e depois um texto que desdobra essas imagens e que se divide em dois subcapítulos. A montagem de cada série de fotos e a montagem da série com o que chamamos de

²⁴ Crespo, 2013.

²⁵ Didi-Huberman, 2013, p. 72.

²⁶ Agamben, 2009a, p. 132.

²⁷ Agamben, 2009a, p. 132.

imagens textuais formam uma multiplicidade espaçotemporal e também podem ser vistas como diagramas, mapas, pois expõem relações de força, produzem realidades, tornam visíveis os encontros de distintas temporalidades, permitindo o aparecimento de fantasmas. “[O diagrama] Faz a história desfazendo as realidades e as significações anteriores, formando um número equivalente de pontos de emergência ou de criatividade, de conjunções inesperadas, de improváveis *continuums*. Ele duplica a história com um *devenir*”.²⁸ Essa cartografia, a construção de novos mapas de leitura das imagens de Woodman busca seguir (e até se perder) em suas bifurcações, escavar e conectar caminhos em transformação, feitos pelos movimentos de quem olha procurando imagens que ardem e, por isso, sobrevivem:

[A imagem] Arde por seu intempestivo movimento, incapaz como é de deter-se no caminho, capaz como é de bifurcar sempre, de ir bruscamente a outra parte. Arde por sua audácia, quando faz com que todo retrocesso, toda retirada sejam impossíveis. Arde pela dor da qual provém e que procura todo aquele que dedica tempo para que se importe. Finalmente, a imagem arde pela memória, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo.²⁹

Já que as reflexões sobre a fotografia de Woodman não procuram traçar uma gênese ou identificar uma origem, uma identidade fundamental – seja de seu trabalho ou da própria fotografia –, apostamos em mapear as forças e condições de existência, escavando as singularidades e os conflitos dos acontecimentos, seguindo, assim, o gesto filosófico genealógico. Gesto que exige paciência, demora, minúcia: um trabalho “com pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos”.³⁰ Gesto que, ao olhar as fotografias, os textos, a literatura, busca reconhecer abalos, surpresas perdidas, a irrupção que se produz nos interstícios. Gesto capaz de produzir direções e novas dobras que se misturem incessantemente a forças da atualidade, para reencontrar ventos que nos tenham deixado perdidos e que nos permitam elaborar outras formas de olhar e de vivenciar o tempo. Conversando com autores como Benjamin, Didi-Huberman, Warburg, Lisovsky, Bergson, Deleuze, Agamben, Cadava, Derrida, Sanz, Sibilia, entre outros, pensaremos o ressoar, na fotografia de Woodman, da história de outras experiências fotográficas, traçando como principais chaves conceituais o transbordamento de tempos no instante, a dança

²⁸ Deleuze, 2005, p. 45.

²⁹ Didi-Huberman, 2012, p. 216.

³⁰ Foucault, 2001, p. 15.

com fantasmas e o autorretrato como ruína de um gesto moderno. Essas chaves conceituais tentam costurar o espanto que a fotografia de Francesca Woodman pode ainda causar hoje, no desmonte do fluxo acelerado de imagens que nos cerca, com os desdobramentos desse assombro, no encontro com tensões históricas que moram nas imagens. Quando pensamos a fotografia e o tempo na penumbra a partir do trabalho de Woodman (como indica o título desta dissertação), criamos uma dobra que insiste na força do assombro para a investigação da história e da vida das imagens. Uma dobra que abre espaços e compõe tempos para a dança, propondo outras leituras e intervindo com a interrupção que pode fazer certas imagens resistirem, a partir de outras abordagens entrevistadas na penumbra, na fronteira entre uma experiência fotográfica e outra.

O capítulo “Quando o instante na fotografia transborda tempos” desenvolve, inicialmente, o desbordamento do instante na fotografia de Woodman. A partir de sua encenação, ela construiu tempos, e seu “instante singular” abre-se para a penumbra de temporalidades, compondo imagens a serem reinventadas pelo olhar, ressaltando o fato de não serem um simples corte. A imagem é, pois,

uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares — fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles — que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes.³¹

Nas imagens de Woodman ardem braseiros da história da fotografia, braseiros de outras experiências fotográficas. Nelas, vemos o jorro do tempo, habita a imagem-cristal, o ponto em que não são discerníveis a imagem atual de sua imagem virtual — a imagem virtual, a lembrança que existe no tempo, conserva-se ao longo do tempo que habitamos e é evocada por nossa imagem-lembrança: olhamos as fotos e os passados podem piscar, transfigurados. As imagens-cristal de Woodman são também cristais rachados, neles estão as fendas que permitem algo escapar pelo fundo, uma abertura que cria um terceiro lado, esse em que as misturas de Francesca Woodman fotógrafa e personagem, fixidez e dança, espaço recortado e suas modificações continuam a estabelecer novas relações, fugas, retornos.

O capítulo seguinte, “O fantasma baila (e sobrevive)”, trata de fantasmas. Em suas anotações, Francesca Woodman escreveu estar interessada em como as pessoas se relacionavam

³¹ Didi-Huberman, 2012, p. 216.

com o espaço, e que fazia isso criando “imagens-fantasma”, com pessoas desaparecendo, misturando-se com o ambiente. A noção de imagem-fantasma atravessa seu trabalho de muitas formas. É uma expressão que fazia parte de suas buscas enquanto fotógrafa, englobando as imagens borradas e desfocadas e a mistura do corpo com o ambiente, a fuga do corpo pelo quadro, a encenação em ambientes de ruína, a invenção de relações entre corpos, buracos, tempos e espaços, a criação de sentidos múltiplos. O desdobramento dessas imagens-fantasma estabelece novas relações para pensarmos a fotografia: “as imagens sofrem de reminiscências”, e, visto hoje, o trabalho de Woodman, assim como Didi-Huberman entendia a admiração visual em Warburg, também “suscita uma espécie de inquietação fundamental sobre os turbilhões do tempo”.³² Woodman trabalhou para construir visualmente o fantasma, mas suas encenações não são apenas temáticas, elas inscrevem também sintomas de outras fantasmagorias: suas fotografias desassossegam fronteiras – entre moderno e contemporâneo, presença e ausência, sentido e não sentido, brevidade e permanência – e, assim, aprofundam o aspecto fantasmal das imagens, fazendo ressoar fantasmas de uma subjetividade moderna, fantasmas de uma experiência fotográfica que se transforma.³³ Na experiência contemporânea são esses ecos de fantasmas que questionam a abundância de imagens e nos lembram de que no instante podem morar outros tempos, que os sentidos se bifurcam e podem ser remontados, que a maneira de olhar, descrever e compreender uma imagem não é senão um gesto político.³⁴

A imagem-fantasma está próxima da imagem carregada de tempo, mas apresenta outra faceta da imagem sugerida pela brecha, criada por meio do clique, da “parada”, que deixa os fantasmas entrarem e que nos permite seguir a dança da fotógrafa com seus espectros, fazendo com que imagens e experiências possam sobreviver, em transformação. Sobrevivem as fotografias que nos retribuem o olhar e são postas novamente em movimento dentro do tempo; sobrevive a dança do fantasma da fotografia que no clique se deixa fixar, carregando os tempos que bailam. Também falaremos do aspecto fantasmal das imagens de Woodman que nos instiga a pensar na perda de força de certas experiências imagéticas da atualidade, levando-nos a uma experiência histórica também fantasmal, na fronteira entre distintos modos de ser e de fotografar.

³² Didi-Huberman, 2013, p. 277.

³³ Sanz; Souza, 2018.

³⁴ Didi-Huberman, 2017.

“Autoenganos: ruínas de um gesto moderno” é o capítulo no qual partimos da ideia de autoengano (título atribuído por Francesca Woodman a uma série de fotos) como contraponto aos autorretratos (*selfies*) difundidos na contemporaneidade. Seus autorretratos podem ser vistos como um gesto em ruína, como vestígio de um gesto moderno, que ainda se interessava em uma busca profunda de si, apesar de que, ao mesmo tempo, seu “eu profundo” já fosse um “eu fissurado”, encharcado, então, de questões contemporâneas. Na fronteira, seus autorretratos se abrem e encaram dois sentidos históricos para o rosto na fotografia, entre a possibilidade de revelar um eu profundo por meio do apelo do rosto e o desmanche dessa possibilidade, com um rosto que se fragmenta e se espalha. Na soleira histórica da porta, Woodman constrói profundidades ficcionais, fragmenta-se e compõe novas chances de existência. Passando por várias concepções de ruína, presentes na discussão teórica do gesto e da imagem, encontramos nas fotografias de Woodman vestígios dessas questões; ruínas de determinado gesto de fotografar, ruínas do rosto na fotografia, ruínas postas pela ficção, ruínas de outras subjetividades.

Com tantos caminhos de pesquisa sempre a percorrer, podemos entender o que Warburg falava sobre a biblioteca ser um instrumento da sinfonia de adeuses que é a própria vida: e tocar esse instrumento “é a musicalidade essencial de toda pesquisa e, por conseguinte, de toda pesquisa sobre o tempo”.³⁵ Didi-Huberman compara o penetrar o labirinto das estantes da biblioteca com a sensação do pescador que mergulha nos recifes marinhos. “A cada vez é como se o fluxo do oceano houvesse recuperado o poder sobre tudo e redistribuído por completo, nem que fosse deslocando-os ligeiramente, as pérolas, os corais e todos os tesouros possíveis”.³⁶ A pesquisa comovente é composta por essa sinfonia de adeuses e nascimentos despertados pelo olhar imaginativo e interessado diante do mundo, dos livros, das imagens: que esperam ser vistas e revistas; ter descobertas as musicalidades; ser reencantadas por novos mergulhos. Assim, se o movimento inicial deste trabalho foi um convite para fechar os olhos, propomos agora um convite para a abertura de questões propostas em cada capítulo a partir das imagens que perguntam, nos olham e não param de recomençar.

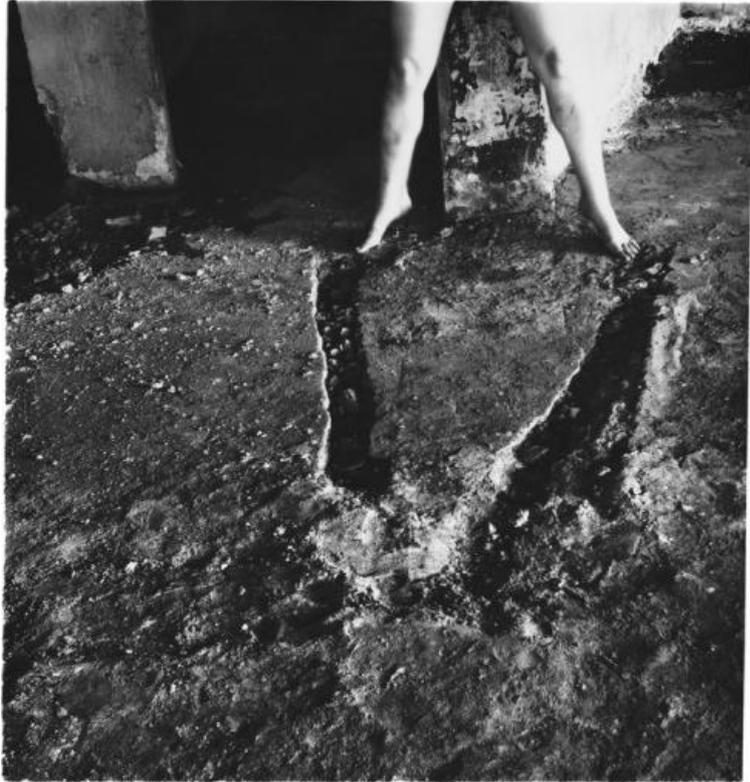
³⁵ Warburg, 1929 apud Didi-Huberman, 2013, p. 429.

³⁶ Didi-Huberman, 2013, p. 429.

2. Quando o instante na fotografia transborda tempos









Agora é quarta-feira. Tenho areia no couro cabeludo, olhos sonolentos com areia, língua de lixa, pensamentos de areia vindos do mar. Aí que eu estava em vez de qualquer outra coisa todo o fim de semana. Quando tínhamos andado e quando chegamos ao oceano, demorou muito para eu poder olhar para ele porque é uma coisa tão bonita e assustadora para mim.

Francesca Woodman³⁷

Minha cabeça explode e os relâmpagos aí se cruzam e se combatem... Como é possível que tão breves centelhas carreguem, cada uma, tanta esperança e certeza, e que a menor duração seja precisamente aquela que se identifica com a maior potência de verdade para um só, e com injunção interior?

Paul Valéry³⁸

³⁷ Woodman, F., 2006 [1975], p. 242, tradução nossa. No original: "Right now it is Wednesday. I have sand in my scalp, sleepy sand eyes, sandpaper tongue, sand thoughts all from the sea. That is where I was instead of anything else all weekend. When we had been walk and when we reached the ocean it took me a long time to be able to look at it because it is such a beautiful and frightening thing to me".

³⁸ Valéry, 2009, p. 31.

Podemos olhar para muitas fotografias e enxergar nelas seus nós temporais, seus acúmulos de tempo em várias direções: a lacuna entre o tempo em que a foto foi feita e o tempo em que a vemos, os traços do tempo histórico de sua feitura, o tempo de exposição, o tempo que o fotógrafo mobilizou para pensar e fazer a foto, o tempo para que tenha sido possível nosso contato com elas. Além desses, certas fotografias de Francesca Woodman colocam ainda outros tempos em jogo, pois seu trabalho desponta questões que revisitam e às vezes deslocam modos de o tempo atravessar as fotografias, fazendo-nos pensar sobre aquilo que elas, historicamente, foram e vieram a ser. Suas fotografias transbordam tempos: tempo de planejamento da foto (muitas vezes demonstrado em suas anotações), tempo de montar e entrar em cena, emaranhado de tempos criados na ficção, nos sentidos dos elementos postos em cena, em cenários de ruínas, em lugares marcados por um “passar do tempo”, por um passado que se acumula.

Ao colocar tempos em jogo, evidencia o laço da fotografia com sua história, que a apresenta como marco de um novo modo de relacionar imagem e duração. No início de sua existência, buscavam-se meios para, tecnicamente, diminuir o tempo de exposição (que, em 1939, chegava a 30 minutos) para que fosse possível obter o “êxito completo” ao fazer um retrato.³⁹ Quando isso passou a ser possível, já na segunda metade do século XIX, a fotografia ganhava

³⁹ Daguerre, 2013, p. 32.

força como a imagem do instante, o congelamento de uma minúscula fração de tempo, posicionando-a como aquilo que era o oposto de uma duração. Mas na complexidade de forças em que estava imersa também atravessou a fotografia um desejo que ia além da concepção de um instante homogêneo e espacializado, propondo um instante denso, saturado de agoras, de simultaneidades temporais, como pensado por Benjamin. A fotografia, então, se apresentando como uma “dobradura”, comportando o “paradoxo de dois sentidos da experiência no tempo”.⁴⁰ Ainda que alguns autores tenham pensado o instante fotográfico em sua simultaneidade temporal, historicamente o instante fotográfico foi menos trabalhado nessa complexidade, tendo sido mais entendido como ausente de tempo, carecendo de duração. Para Bergson, por exemplo, a fotografia instantânea isolava momentos quaisquer e os espalhava, em sucessão, “em vez de se contrair numa atitude única, que brilharia num instante privilegiado e iluminaria todo um período”.⁴¹

O que Woodman faz em suas cenas é evocar o advento da fotografia, discutindo o desejo histórico de parar o tempo, numa tensão entre duração e instante, como também a posterior tensão entre instante e espera, quando o tempo teria fugido da fotografia. Ela transita por diferentes demandas, constituídas historicamente: em suas longas exposições, remonta o tempo em que as esperas provocavam borrões indesejados nas imagens; ao fabricar instantes, encena momentos quaisquer, deslocando seus sentidos; ao compor seus enquadramentos, escolhe espaços e objetos que também carregam tempos e histórias próprias, aprofundando abismos e paradoxos temporais.

Suas imagens foram construídas a partir de relações temporais que vão de encontro ao achatamento do tempo, à vivência de um presente estendido, que se consolida atualmente. Elas podem ainda nos fazer remontar a outros tempos, a partir de um tipo de leitura que assuma um desejo de asas, numa

⁴⁰ Sanz, 2010, p. 17.

⁴¹ Bergson, 2005, p. 359.

tentativa de reaproximação das imagens, de não acharmos que são indiferentes, como se apenas fizessem parte da torrente imagética que nos cerca.

Este capítulo está dividido em duas partes. Na primeira, “Entre a encenação e o corte: o instante desborda”, falaremos sobre os tempos que se acumulam e derramam pelo modo de Woodman os relacionar, evocando a história da fotografia, na revisita a práticas de outrora. Francesca Woodman não saía às ruas em busca de um instantâneo, não esperava o instante, não buscava o êxito completo capturando-o numa fração de segundo, mas os fabricava, remontando-os, colocando em cena seus distintos sentidos históricos. Seu instante desborda entre a encenação e o corte como se sua fotografia emoldurasse estados transitórios, como se encenasse a metamorfose para poder fixá-la em um instante repleto de sobreposições, de agoras, de atualidades encharcadas de uma experiência temporal e fotográfica densa.

Na segunda parte, “Fragmento-cristal: fugas para fora da imagem”, enfatizamos como tal encenação se cristaliza em um instante (fabricado). Instalando uma indiscernibilidade entre real e imaginário, sua imagem pode ser pensada como uma espécie de portal de agoras, portal fragmentado que coloca a própria noção da verdade em crise. O fragmento-cristal abre, então, as portas para as potências do falso e sua irreduzível multiplicidade.

2.1. Entre a encenação e o corte: o instante desborda

Francesca Woodman tematiza a história do instante fotográfico ao colocar em cena animais empalhados; pois eles estão, antes, capturados, moldados no instante da iminência de um ataque, com os músculos da cabeça contraídos, as patas prontas para correr. Já a mulher que escorre pela porta comporta outro tempo, do sono, do sonho ou de uma morte tranquila, um tempo que parece implicar uma duração, outra espessura. Na primeira fotografia deste capítulo (p. 27), que é também a fotografia da capa deste trabalho, entranhamos tempos – de sua feitura, mas também de seu eco histórico, de seu escoamento na ficção, de seu relampejo no presente em que a olhamos. Quando vemos a foto, trata-se, como pensou Benjamin, de ainda outro momento

de perigo, quando a centelha provoca a cisão que nos conduz alhures e a imagem irrecuperável ganha inesperadamente novas chances de ser vista e lida, com a possibilidade “de despertar no passado as centelhas da esperança”.⁴² Podemos pensar esse instante da fotografia como relâmpago, breve centelha de esperança e certeza, como pensou Valéry,⁴³ carregada do que ele chamou de “injunção interior”, uma espécie de comando expresso, de descarga imperativa, potência de vida. Para desembocar diante desses tempos precisamos nos distanciar do tempo tradicionalmente invocado para a fotografia, como se ela fosse (ou apenas fosse) o congelamento de um instante. É o instante fotográfico que entra em questão, mas também entra em questão o instante do olhar, sua “capacidade” de ainda constituir uma duração, de engendrar memórias, na sociedade do espetáculo. E toda tentativa de pensar o tempo de maneira diversa deve, segundo Agamben, defrontar-se fatalmente com o conceito do instante pensado como ponto temporal “e uma crítica do instante é a condição lógica de uma nova experiência do tempo”.⁴⁴

Tempos se desdobram e se desmontam na fotografia que abre o capítulo: dentro do armário, muitos agora inundados de passado. Nos animais empalhados, o instante está nítido: fixados em gestos ferozes, em um momento decisivo, um instante pontual, um clímax – como o conhecido instante pensado por Cartier-Bresson, movido pela captura de “flagrantes delitos”, do que dependia manter o espírito alerta em busca de tais oportunidades.⁴⁵ É esse tempo que encontramos desmontado nessa fotografia, que dá novas dimensões aos animais, agora mortos e fixados mais uma vez, só que pela foto, sendo ela capaz de provocar o tempo que já atravessou muitas fotografias para lhe mostrar outros caminhos. Entre os animais no armário, a mulher (possivelmente Woodman) parece ser o único que pode escapar, por uma fenda. Contudo, não sabemos o que interessava a essa personagem, que não parece ter vida ou desejar sair, podendo ser uma vida empalhada também, mas dessa vez não em um flagrante delito. Em posição quase fetal, a mulher escorre pela fresta de um armário inesperado; a abertura anuncia um destino? Não se sabe, de todo modo, qual. Dentro da fotografia, outros enquadramentos, outras cenas: as portas do armário envidraçado formam pequenos mundos, cada um ocupando tempos com antes e depois próprios. Um quadro de plumas e aves voltadas para trás, outro com uma raposa mostrando os dentes, convivendo com outras aves, acima dela; no terceiro quadro, um guaxinim

⁴² Benjamin, 2012, p. 244, Sobre o conceito da história, trecho 6.

⁴³ Cf. nota 38.

⁴⁴ Agamben, 2005, p. 122.

⁴⁵ Cartier-Bresson, 2004, p. 16.

pretende fugir de um fundo que quer dele se apoderar ou atacar a mulher; no quarto quadro, a mulher vaza de um cubo misterioso para um quinto quadro, que retoma os outros e os reflete no vidro, e solidifica o mergulho na simultaneidade dos tempos ao ser o enquadramento de uma suspensão que eles habitam. Paradoxalmente, a mulher viva na cena parece estar mais morta que os animais mortos, a não ser por seu cabelo que, esparramado no chão, parece ter vida própria, como que a provocar os animais, a fugir pelas frestas da madeira. Mas não há desfecho, e permanecem em cena inúmeras vias, muitas narrativas que podem ser ditas, imagens para olhar, tempos a descobrir ou inventar.

Ao olharmos para essa fotografia, o instante entra em perigo: entra em perigo o instante como figura da linguagem sobretudo do século XIX, que relacionou a fotografia ao instantâneo, um “instante rápido” já desejado pelos primeiros fotógrafos, que queriam reduzir o tempo de exposição para figurar a interrupção no fluxo do tempo, o ponto no tempo que o olho não via claramente – como nos passos detalhados de um cavalo que corre ou de uma mulher descendo as escadas, feitas nas décadas de 1870-80 por Muybridge –, passando “a ser improvável imaginarmos um instante temporal desconectado da imagem do instantâneo fotográfico, bem como uma história moderna da fotografia isenta do instante”.⁴⁶ Se, como Gumbrecht concluiu, só no “início do século XIX atribuiu-se ao tempo a função de ser um agente absoluto de mudança”,⁴⁷ não podemos afastar a emergência da fotografia desse solo epistemológico. A fotografia, então, pode ser pensada como marca epistemológica, como a imagem de uma nova relação entre imagem e tempo, imagem e duração.

Cabe pensar o instante na obra de Francesca Woodman porque ele desborda para além de uma interrupção do fluxo, cria uma exigência de demora quando encena diferentes experiências temporais. Woodman não parece buscar uma captação do equilíbrio expressivo no movimento, que Cartier-Bresson chamou de equilíbrio entre o mundo interior do fotógrafo e o mundo exterior que ele percebe.⁴⁸ O mundo interior de Woodman não procura equilíbrio com o exterior; é como se não apostasse nesse “exterior” como algo apartado e assim construísse um mundo próprio, simultaneamente interior e exterior, com espaços e movimentos mantidos na penumbra, no qual o instante tende para uma insistente instabilidade, sem apaziguar diferentes

⁴⁶ Sanz, 2011, p. 58

⁴⁷ Gumbrecht, 1998, p. 15.

⁴⁸ Cartier-Bresson, 2004, p. 29.

instantes, em uma suspensão que instala tempos sobrepostos, passos de outras experiências, vestígios. Sua fotografia é, assim, como um quebra-cabeças de diferentes tempos, de diferentes passados que podem ser relançados pelo olhar, fazendo perguntas ao presente e se dirigindo a futuros imaginários, a alternativas indecidíveis.

A “origem” da fotografia instantânea, segundo Lisovsky,⁴⁹ foi possível com as transformações na relação da fotografia com o tempo – pois foi a aceitação do tempo como ausente da fotografia o que permitiu que ela fosse atravessada por ele de tantas formas. Tomando o conceito de origem de Benjamin, “nada que ver com a gênese” ou com a essência, mas como “algo que emerge do vir-a-ser e da extinção”,⁵⁰ esse modo de fotografar desponta do fluxo como um torvelinho, emerge de dentro do redemoinho de tempos, agitado por tensões e embates: a fotografia moderna tomava forma à medida que passava a ser instantânea, não mais demandando a obrigatória espera do fotógrafo para que a exposição fosse feita; e foi essa abertura para que os fotógrafos esperassem de seus próprios jeitos o que emaranhou ainda mais os tempos e criou outras possibilidades.

É o traço deixado pelo ir-se do tempo que o trabalho da espera realiza. Se pode haver história, estilos, ou mesmo autorias na fotografia moderna, correspondem, no meu entender, ao durar diferenciado da espera dos fotógrafos, aos seus modos particulares de favorecer o devir dos instantes.⁵¹

A fotografia de Francesca Woodman revisita o turbilhão do instante moderno ao construir ficções que colocam em jogo práticas e conceitos de outros tempos. Seu tempo de criação é sua espera, seu modo de gerar os tempos que acabam por criar um instante próprio, extravasado, forjado. A espera é um abrigo de tempos, fazendo com que um tipo de instante da fotografia seja gestado por essa duração. Em defesa de uma ética do devir do instante, “de sua singularidade em oposição a sua indiferença; de seu valor em oposição a sua equivalência”,⁵² Lisovsky devolve potencialidades ao instante fotográfico. Se a fotografia se torna instantânea, rápida, o autor encontra na espera do fotógrafo a possibilidade da duração, quando os tempos devêm instante: “não é espera por algo, é abertura da duração naquele que espera a multiplicidade

⁴⁹ Lisovsky, 2008.

⁵⁰ Benjamin, 1984, p. 67, *Questões introdutórias de crítica do conhecimento: Origem*.

⁵¹ Lisovsky, 2014, p. 51.

⁵² Lisovsky, 2014, p. 53.

de durações que o rodeiam”.⁵³ Em sua espera, Woodman acumula tempos, propõe que eles se misturem ao corpo, às coisas, ao espaço... e que façam parte de certa dança confusa e intensa, às vezes surreal.

Woodman faz dos tempos elementos de sua cena: na segunda fotografia (p. 28), levemente abaixada, em meio a um movimento, ela mora em uma pequena desordem temporal. Espalhada em espaços e tempos, é na fotografia que tal descompasso encontra morada: a parede rachada e manchada, folhas secas, poeiras e detritos acumulados, um corpo que procura embrenhar-se entre essas coisas que se sentem em casa, pegando um pouco de sol, um pouco de chão, de ruínas nos pés... Seus braços, parece, estavam indo e vindo, embalando as demoras, compondo o vagar daquilo que ainda desmorona. Woodman pode ter sido atraída por esse pedaço de luz, efêmero raio de sol a fazer brilharem rachaduras, a fazer sumirem os detalhes de sua saia. O tempo de disposição de um raio de sol como o tempo de transfigurar tempos, dando-lhes espaço e enquadramento sem, no entanto, os aprisionar. Nessa fotografia, os tempos são mobilizados de modo diferente da fotografia com os animais empalhados, em que ela brinca de capturar, mas tudo já está lá “parado”. Eles aprofundam um desordenamento, uma encenação constituída por elementos passageiros – passageiros do curso do tempo, em mutação: um rasgo de sol, umas folhas que a qualquer momento podem ser levadas pelo vento, um corpo que se abaixa e se levanta. Quando encontramos uma fotografia assim, podemos nos desencontrar. Não lembramos o momento em que ela foi feita, mas nos abrimos para viver a incompreensão da imagem que nos toca e nos escapa, na dissolução entre o estranho e o familiar, como escreveu Bataille;⁵⁴ quando nos promiscuímos com nossos fantasmas e somos então marcados pelo poema,⁵⁵ pela precariedade de um instante que tornou o tempo mais fundo.

Quando Lisovsky defende a singularidade do instante na fotografia tornada instantânea e encontra na espera do fotógrafo a possibilidade de duração, ele reivindica para a temporalidade da fotografia não um instante indiferente e qualquer: a temporalidade da fotografia que se tornou instantânea pode ser buscada no intervalo de sua constituição, a partir de quando o fotógrafo decidiu fazê-la; “o instante deixa de ser a interrupção artificial da duração, e passa a ser produzido

⁵³ Lisovsky, 2008, p. 59.

⁵⁴ Bataille, 2016, p. 35.

⁵⁵ Barros, 2010, p. 82. Ver poema “Zona hermética”. Um trecho dele encontra-se em uma epígrafe deste trabalho (Cf. nota 2).

por ela, gestado em seu interior”.⁵⁶ A espera é, assim, o refúgio do tempo enquanto ele se esvai da imagem, é o que faz com que o instantâneo moderno não seja um instante qualquer, extraído do fluxo dos acontecimentos. Na espera subsistiria a duração: para o autor, a expectativa suga o tempo da imagem, fazendo restar na fotografia traços de sua ausência, modos de refluir do tempo; essa ausência do tempo na fotografia não nos levaria a uma imagem desprovida de tempo, mas a “uma forma particular em que o tempo se manifesta pelo vestígio de seu ausentar-se, pelo seu modo de refluir”.⁵⁷ O vestígio da ausência do tempo na fotografia, Lissovsky chama de aspecto. E são as diferentes maneiras de os fotógrafos esperarem – como o fotógrafo se relaciona com seus tempos, onde se coloca para esperar, como o instante flui na demora, na fotografia prestes a sobrevir, tensionada entre suas possibilidades e não possibilidades – que manifestam a complexidade de aspectos do tempo na imagem.

Dessa forma, o instantâneo teria feito com que a espera passasse a ser indeterminada, diferentemente então da longa exposição obrigatória, em que “modelo e fotógrafo eram prisioneiros de uma espera cujo fim estava previamente determinado”⁵⁸ pelo tempo necessário de exposição. Entre a encenação e o corte, a espera de Woodman transborda: comporta sua ficção planejada e aberta ao acaso enquanto concomitantemente apresenta transformações do instante fotográfico, ao encenar sentidos de diferentes instantes. Seu “aspecto” ainda comporta o vestígio tanto da ausência quanto da presença do tempo, ao ainda utilizar a longa exposição como estratégia, confundindo tempo e movimento e marcando a fábula de seu instante inventado. Seu trabalho combina várias indeterminações, sua espera compreende as confabulações anteriores sobre as cenas, materializadas em anotações de ideias para fotos,⁵⁹ como também o próprio tempo de encenação, aberto a possibilidades inesperadas do espaço, dos gestos, da luz que se apresenta.

Na primeira fotografia, do armário com animais empalhados, é como se o instante fotográfico se mantivesse, por meio do entrecruzamento de forças de suas cenas, abarcando outros instantes, a memória que os conecta, renascimentos, deambulações. Saturada de agoras, sua fotografia não fixaria simplesmente um instante; e, ao fixar uma cena por tempo ilimitado, não estaria detendo a duração, mas criando uma brecha, uma chance maior de se saltar para o

⁵⁶ Lissovsky, 2008, p. 60.

⁵⁷ Lissovsky, 2008, p. 60.

⁵⁸ Lissovsky, 2014, p. 53.

⁵⁹ “I think when I get home I should take pictures of objects: purse, hand, etc ‘clues to a lost woman’, also objects with flesh. Touch up highlights on objects or flesh with vaseline, tint nipples for nudes. Picture of foot and egg backlit ward — salmagundi” (WOODMAN, F., 2006 [1973], p. 241).

passado, em sua imagem irrecuperável. Se hoje as “durações” do instante geradas pela espera do fotógrafo parecem não se fazer muito presentes, já que essa espera se homogeneiza e imagina a fotografia dentro de um fluxo de imagens respaldado por quantidade de publicações, seguidores e curtidas, a crítica de Bergson ao instante, deslocada, volta a ter lugar. Esse “hoje” se relaciona com as fotografias de Woodman porque, reiterando, é hoje que estamos olhando para elas e que o ruído se faz presente, indicando vestígios de uma experiência temporal moderna, que via no instante ainda uma possibilidade de devir. Para Bergson, a duração é espessa e o tempo real não tem instantes, que só existiriam virtualmente, provindo do ponto matemático (do espaço) e não do tempo real. E se naturalmente formamos a ideia de instantes é porque adquirimos o hábito de converter o tempo em espaço, solidificando “em imagens descontínuas a continuidade fluida do real”.⁶⁰ Segundo o autor, seria preciso devolver para a percepção a sua duração, não existindo, portanto, uma percepção pura, por estar impregnada de lembranças, prolongando momentos uns sobre os outros. Se para Bergson o instante não existe no tempo real, é porque não perceberíamos o instante independente, “único”; a percepção, reiteramos, estaria sempre impregnada de lembranças, de memória:

é memória, mas não memória pessoal, exterior àquilo que ela retém, distinta de um passado cuja conservação ela garantiria; é uma memória interior à própria mudança, memória que prolonga o antes no depois e os impede de serem puros instantâneos que aparecem e desaparecem num presente que renasceria incessantemente.⁶¹

Ao argumentar a favor da duração, contra os puros instantâneos, Bergson “se insurge contra o imaginário de que a instantaneidade possibilitaria conhecimento verdadeiro”,⁶² revelador de um ponto específico capaz de conter respostas e explicações. Tanto para Bergson quanto para Benjamin, o passado não passa, mas se acumula. Os saltos, as atualizações de imagens-lembrança, em Bergson, são comparáveis ao “salto de tigre em direção ao passado”,⁶³ do historiador, ou à apropriação de uma recordação “como ela relampeja em um momento de um perigo”.⁶⁴ Benjamin não se afasta muito de Bergson, mas, diferentemente dele, pensa uma

⁶⁰ Bergson, 2005, p. 327.

⁶¹ Bergson, 2006, p. 56-57.

⁶² Sanz, 2014, p. 453.

⁶³ Benjamin, 2012, p. 249, Sobre o conceito da história, trecho 14.

⁶⁴ Benjamin, 2012, p. 243, Sobre o conceito da história, trecho 6.

possibilidade de reação do instante (e da fotografia): contra o historicismo e a homogeneidade dos instantes, propõe um tempo saturado de agoras, capazes de “mandar pelos ares o *continuum* da história”, de romper a cronologia, a causalidade.⁶⁵ É uma defesa da descontinuidade, do salto, do instante como algo ambíguo e inesperado que carrega tensões, paradoxos. Sobre o instante do *click* fotográfico, Benjamin escreveu: “Entre os inúmeros gestos que serviam para ligar, inserir, acionar, etc., um dos de maiores consequências foi o *click* do fotógrafo. Bastava a pressão de um dedo para fixar um acontecimento por tempo ilimitado”.⁶⁶ Para que a fotografia fosse uma conquista essencial na sociedade em que a experiência está em declínio, entretanto, seria preciso que se mantivesse no “domínio do inapreensível, do imaginativo”,⁶⁷ fazendo com que o acontecimento fixado pela pressão de um dedo do fotógrafo pudesse restituir ao tempo sua heterogeneidade, pudesse provocar o reconhecimento de que essa fixação poderia produzir densidades, lacunas, constituindo, talvez, outra possibilidade de intercambiar experiências, de se valer das forças dessas imagens, vistas como prenhes de tempos e de história.

Como essas fotografias de Woodman estariam, então, saturadas de agoras? O instante fotográfico nessas fotografias não estaria desconectado do instante anterior, do instante posterior; está necessariamente articulado com as memórias que os conectam, com os tempos que deixam ver e escapar. É preciso compreender a “fixidez” da cena não como sinônimo de algo seguro e estável, ou pelo menos não apenas isso. A fixidez é a condição para que o instante na fotografia se cristalice, para que, impregnado de tantos tempos, seja possível se desdobrar infinitamente pelas faces do cristal. Um paradoxo se instala, pois o instante parece ser o contrário daquilo que dura, e a fotografia subsiste nessa oscilação. “O instante fotográfico está, a todo momento, vacilando entre ser uma fenda e uma âncora – ora capaz de interceptar, ora de gerar o fluxo”.⁶⁸ Estamos falando de outra olhada para o tempo, uma que reconhece no instante, como o de certas fotografias, um abrigo de possibilidades que só se torna possível justamente pela interrupção, pela fixação por tempo ilimitado, que permite a olhada que o faz redobrar também ilimitadamente.

Apesar das possibilidades de provocar o tempo apresentadas pela fotografia, Deleuze, nos livros sobre cinema, aplica a conhecida “limitação” atribuída à fotografia, ao entender que a

⁶⁵ Benjamin, 2012, p. 250, Sobre o conceito da história, trecho 16.

⁶⁶ Benjamin, 2015, p. 127-128, Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, trecho VIII.

⁶⁷ Benjamin, 2015, p. 141, Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, trecho XI.

⁶⁸ Sanz, 2010, p. 19.

diferença entre imagem cinematográfica e imagem fotográfica decorreria de uma “moldagem” feita pela fotografia, em oposição a uma “modulação” operada pela imagem cinematográfica:

A fotografia é uma espécie de moldagem: o molde organiza as forças internas da coisa de tal modo que elas atingem um estado de equilíbrio num certo instante (corte imóvel). Enquanto a modulação não se detém quando o equilíbrio é atingido, e não para de modificar o molde, de constituir um molde variável, contínuo, temporal.⁶⁹

Se talvez certas fotografias possam ser vistas assim, as de Francesca Woodman colocam em questão tal moldagem atribuída à imagem fotográfica ao encenar estados transitórios e mobilizar turbilhões de tempo. Não há equilíbrio porque não há apaziguamento, não há espera de um momento decisivo, mas aposta na abertura da cena, no trajeto do gesto: sua imagem fixada está e não está parada, e “[n]essa coexistência, ela é uma agressão ao tempo, como intenção de captura, e também azeitamento e elogio. Para e movimenta o tempo, em várias direções”.⁷⁰

O instante nas imagens do texto de Woodman, que está na abertura deste capítulo, não se afasta de suas fotografias. “Agora é quarta-feira” é um agora encharcado de passado, um agora que contém a areia do fim de semana e o tempo, para que pudesse olhar o oceano, viver o susto. Não apenas o tempo é desassossegado, mas também seu corpo e a areia, que ficam à beira de um mar assustador e fascinante, como que a tentar ver, a prolongar a suspensão do afogamento. Assim, a areia não fica apenas nos cabelos, mas no sono, na boca, e toma conta dos pensamentos, ainda que já seja quarta-feira e ela tenha estado no mar no final de semana. Em seus escritos, inspirada por Gertrude Stein, cujo trabalho conheceu aos 18 anos, Woodman fazia dos erros ortográficos e gramaticais elementos de seu estilo. Segundo os apontamentos de seu pai, George Woodman, sobre os últimos cadernos da artista, ela escrevia “mais para criar uma arena para explorar o que estava predominando em sua mente”.⁷¹ Seus escritos apontam que desde cedo ela “nunca vagou à procura de um assunto para fotografar, mas concebeu imagens com antecedência e procurou os meios para realizá-las”.⁷² Francesca Woodman parecia movimentar não apenas o

⁶⁹ Deleuze, 1985, p. 37.

⁷⁰ Sanz, 2010, p. 16.

⁷¹ Woodman, G., 2006, p. 240, tradução nossa. No original: “*In the later journals, she seems to be writing less for the eye looking over her shoulder and more to create an arena in which to explore what was uppermost in her mind*”.

⁷² Woodman, G., 2006, p. 240, tradução nossa. No original: “*The journals make it clear that from an early age Francesca never wandered about looking for a ‘subject’ to photograph, but rather, conceived images in advance and then sought the means to realize them*”.

tempo, o espaço e as coisas, mas, conseqüentemente, também o pensamento: fervilhavam juntos as ondas, as imagens, os “pensamentos de areia vindos do mar”.

Em Pequena história da fotografia, Benjamin escreve sobre os extremos que se tocam quando mergulhamos “suficientemente fundo em uma imagem” como a que ele havia descrito.

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de todo o planejamento na postura de seu modelo, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no “ter sido assim” desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloqüência que, olhando para trás, podemos descobri-lo.⁷³

Diante da fotografia ficcional de Woodman, que necessidade irresistível poderia ser essa do observador submerso na temporalidade de um longo mergulho? O acaso ganha mais um contorno, pois seu instante fotográfico construído abre também um tempo para o fortuito, para o imprevisto na margem dada pelos gestos, pelo tempo maior de exposição, pela relação dos tantos elementos em cena. A composição planejada de Woodman de certa maneira busca também esse acaso, em uma encenação que permite escapamentos, acidentes, com um olhar atento para apanhar sobras e detritos, desalinhando a imagem de um mundo conformado e previsível. A realidade que chamusca sua imagem é a de uma ficção planejada, mas aberta, sensível ao aparecimento do raio de sol, à imprevisibilidade dos movimentos incertos que serão fixados pela fotografia. E é nessa “realidade” possibilitada, criada pela fotografia, que os extremos então se tocam: o futuro se aninha naqueles minutos, segundos que não mais existem, mas para os quais ainda podemos olhar e que podemos reencontrar transformados, ainda se transformando, continuamente em direção a outras descobertas.

Para sermos tocados por tal vertigem temporal, é necessário um deslocamento que recoloque como hipótese outros modos de olhar para as fotografias, em uma tensão entre diferentes possibilidades de experiências temporais com as quais convivemos. Nossa relação com a imagem não está dada; de certa maneira temos que ativar uma temporalidade moderna para enxergar questões na fotografia de Woodman, que também só são vistas porque partimos da temporalidade contemporânea. O instante, como pensado por Proust, também nos dá chaves

⁷³ Benjamin, 2012, p. 100, Pequena história da fotografia.

para pensar a fotografia, para entrever pistas sobre o modo como a observamos hoje. Para o autor, o instante é uma irrupção capaz de fazer saltar algo do passado (ou seja, também não é um instante único e puro); é capaz de criar a suspensão, a perplexidade sinuosa no momento do gole de chá, antes mesmo de a lembrança mais firme aparecer, quando ele – o instante – solicita o que está na penumbra:

Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. [...] Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitamente, não deveria ser da mesma espécie. De onde vinha? Que significaria? Onde apreendê-la? [...] Deponho a xícara e me dirijo ao meu espírito. Cabe a ele encontrar a verdade. Mas de que modo? Incerteza grave, todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo; quando ele, o pesquisador, é ao mesmo tempo a região obscura que deve pesquisar e onde toda a sua bagagem não lhe servirá para nada. Procurar? Não apenas: criar. Está diante de algo que ainda não existe e que só ele pode tornar real, e depois fazer entrar na sua luz.⁷⁴

O narrador de *No Caminho de Swann* tenta voltar ao instante da primeira colherada de chá, para alcançar essa lembrança do que o comove, mas a sensação lhe escapa, até que de súbito a lembrança aparece. Para Proust (diferentemente de Bergson) ela ocorre de modo involuntário, não sendo a memória voluntária, da inteligência, a que conserva o passado: “É trabalho baldado procurar evocá-lo [o passado], todos os esforços de nossa inteligência serão inúteis”.⁷⁵ Para Bergson, a atualização, a recuperação do passado pode-se dar a qualquer tempo, com um esforço de expansão: é um “trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco em uma máquina fotográfica”.⁷⁶ Um esforço que faria ver mais, “tal como uma nebulosa, vista em telescópios cada vez mais potentes, converte-se em um número crescente de estrelas”.⁷⁷ Seja por esforço de expansão, de tentativa, ou por uma abertura para a lembrança súbita, precisamos evocar outra temporalidade, que não a que predomina atualmente, se quisermos procurar e criar dentro do instante de Woodman: uma temporalidade que permita a descontinuidade, o ócio, a introspecção, os olhos sonolentos de quarta-feira com a areia do fim de semana. Se algumas fotografias permitem o alargamento da memória involuntária, estamos diante daquilo que

⁷⁴ Proust, 2016, p. 55.

⁷⁵ Proust, 2016, p. 54.

⁷⁶ Bergson, 2010, p. 156.

⁷⁷ Bergson, 2010, p. 194.

Benjamin escreveu a respeito da eternidade em Proust: “cruzamos uma soleira além da qual a eternidade e a embriaguez estão à nossa espera”.⁷⁸ Essa eternidade, segundo Benjamin, não nos faria vislumbrar o tempo infinito, mas o tempo entrecruzado. A fotografia de Woodman, portanto, seria capaz de aumentar nossa embriaguez ao se constituir como um acontecimento a ser lembrado no entrecruzamento de tempos, mas nunca totalmente recuperado, inscrito na abertura de nossa contínua busca: essa é a eternidade de que fala Benjamin.

Nessa temporalidade também está a personagem de *Água viva*, de Clarice Lispector, cujo tema de vida é o instante. “Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim”.⁷⁹ A personagem percebe o instante como fragmento profundo, espaço para nascimento e crescimento da vida; é nesse tempo também que há espaço para a fotografia de Woodman, no instante criado, denso e precário, no entrecruzamento, no fato de ser parada, abrigo de agoras e de proporcionar agitações e imagens de ruptura. Se a duração não se detém e o instante é virtual (como pensou Bergson), poderíamos pensar que a parada da fotografia cria algo nessa virtualidade, no passado, na lembrança do mundo: cria uma brecha, um tempo a mais, “a imagem de um tempo complicado”.⁸⁰

Mas o passado que subsiste, esse que convive na fotografia, nunca pode ser totalmente recuperado. O passado é irremediavelmente outro toda vez que buscado; deslocam-se e misturam-se os seus vestígios, criam-se novas relações entre tempos. O momento daquele que busca algo em um passado, daquele que olha a fotografia, reconfigura a saudade que podemos compreender.

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prenehe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos

⁷⁸ Benjamin, 2012, p. 46, A imagem de Proust, trecho 3.

⁷⁹ Lispector, 1998, p. 10.

⁸⁰ Pelbart, 2010, p. 18.

perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver.⁸¹

Benjamin escreve que deixaríamos de compreender nossa saudade, havendo nessa compreensão o que faz a saudade ser possível; e uma saudade possível não deixa de conter a não compreensão, a não explicação: aquela cisão que nos abre, tecendo os abismos para os hábitos perdidos nos quais já não nos encontramos. E se “o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva”, é por estarmos ante os tempos, sendo a vida vivida faísca do porvir; e mesmo que não seja possível recuperar o passado, ele sobrevive na mistura da poeira de nossas moradas demolidas com outras tantas poeiras latentes, com poeiras estelares que também nos compõem. Ao olharmos para as fotografias de Woodman, elas se transformam, a mirada desloca o esquecimento, modifica o passado ao fazê-lo piscar no presente e metamorfoseia o presente e o futuro ao lhes dar novas chances. Não resgatamos significados em uma fotografia, mas misturamos o esquecido com sentidos atuais, com outros desconhecimentos e buscas: como cidades e jardins a sair de uma xícara de chá.⁸² Há “passados” nas fotografias de Woodman, manifestações de outras experiências históricas, e não estaremos meramente os recuperando, senão costurando entre os tempos, incessantemente, outras tramas, reconfigurando saudades do que fragilmente pensamos por um segundo ter compreendido, mas que nos coloca sempre a um passo de outros despenhadeiros.

Woodman é muitas vezes a personagem de sua foto; no seu tempo da encenação, coexistem o planejamento da foto, a imprevisibilidade dos gestos (se ela é a modelo da foto, ela não está se vendo no momento do clique) com a indeterminação do acontecimento durante o tempo de exposição, muitas vezes “não instantâneo” em suas imagens. Se às vezes ela utiliza um *timer* ou se pede para que alguém aperte o botão, ainda assim ela não se vê, não vê a foto pelo visor da câmera; e as esperas, a expectativa, desbordam como uma “reserva do porvir no interior de um tempo que insiste em se fazer passar homogêneo – o tempo dos instantes quaisquer, nos instantes equivalentes. No refluir do tempo em direção ao presente, na iminência do instante singular, restitui-se ao tempo sua potência de irrupção”.⁸³ Tantas camadas sobrepostas de pensamento, ficção, abertura, expectativa criam as fotografias carregadas de tempo de Francesca

⁸¹ Benjamin, 1987, p. 104-105, *Infância em Berlim: O jogo das letras*.

⁸² Proust, 2016, p. 57.

⁸³ Lissovsky, 2014, p. 54.

Woodman. Seu instante singular é então formado por tempos singulares, nos quais se aninham o futuro, o esquecimento que se transforma, esse deslocamento que, no presente, nos atinge.

2.2. Fragmento-cristal: fugas para fora da imagem

A espera de Francesca Woodman carrega, como vimos, imagens imprevisíveis. No intervalo em que se dá a espera, no instante que transborda, os movimentos do corpo habitam tempos misturados, e a fotografia fixa seu contorno vacilante. No instante dilatado e habitado por muitos agoras, a ficção de Woodman carrega o gesto da encenação imprevisível: o instante não é um instante pontual, mas uma insistência e também uma constante invocação para outro contorno do que poderia ter sido. Suas imagens carregadas de tempos nos despertam para o regime cristalino e sua imagem-cristal: o tempo é uma questão central na sua fotografia, na mobilização de instantes, na crise da verdade posta nas cenas, admitindo magias de muitas temporalidades.

A partir das diferenças na expectativa, nos modos de durar, Lissovsky faz uma distinção entre fotógrafos que trabalham no eixo sensório-motor (a duração entre percepção e ação por meio da afecção) e fotógrafos que rompem esse vínculo, propondo uma alteridade do instante, uma inconsistência, provocando “uma ruptura temporal que é também uma ruptura da objetividade”.⁸⁴ Segundo sua análise, no primeiro caso estariam fotógrafos como Walker Evans e Bill Brandt; no segundo, Robert Frank e William Klein. Os regimes da imagem propostos pelo autor seguem aquele proposto por Deleuze quanto ao cinema, em que haveria os regimes orgânico (da imagem-movimento) e cristalino (da imagem-tempo).⁸⁵

No regime orgânico, a descrição supõe a independência de seu objeto, o meio descrito independe da descrição que a câmera faz, valendo por uma realidade preexistente, servindo para definir situações sensório-motoras; ao passo que a descrição cristalina não leva em conta uma realidade preexistente, valendo pela descrição do objeto e não por uma realidade do objeto que

⁸⁴ Lissovsky, 2008, p. 132.

⁸⁵ Deleuze, 1990, p. 323: “A imagem-tempo não implica ausência de movimento (embora comporte, com frequência, sua rarefação), mas implica a reversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo. Já não é o tempo que resulta do movimento, de sua norma e de suas aberrações corrigidas, é o movimento como *movimento em falso*, como movimento aberrante, que depende agora do tempo”.

ela descreve; é uma descrição que sempre dá lugar a outras descrições, contradizendo e modificando umas às outras, remetendo a situações puramente ópticas e sonoras, desligadas de seu prolongamento motor. No regime orgânico, as relações são localizáveis, o real se reconhece por sua continuidade, há um encadeamento causal e lógico que só inclui o irreal, a lembrança, o sonho e o imaginário por meio da oposição, compreendendo o real e o imaginário como polos opostos (os encadeamentos atuais e as atualizações na consciência); na fotografia, Lisovsky caracteriza esse regime pela vinculação entre o olho e o dedo.⁸⁶ No regime cristalino esses dois modos de existência estão reunidos no mesmo circuito, o atual está cortado de seus encadeamentos, e o virtual passa a valer por si próprio: “o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis”.⁸⁷

No regime cristalino está a imagem-cristal: imagem em que há a aderência de uma imagem atual e de sua imagem virtual, fazendo com que as duas imagens distintas se tornem indiscerníveis. O tempo que o cristal deixa ver é o apresentado por Bergson, no qual Deleuze se baseia, em que “o passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como um passado em geral (não cronológico)”.⁸⁸ O que se vê é o desenrolar do tempo, a troca contínua entre as imagens que o constituem, formando um ponto de indiscernibilidade, lançando-se infinitamente para novas cisões, abismos, potências: “O que vemos no cristal é sempre um jorro da vida, do tempo, em seu desdobramento ou diferenciação”.⁸⁹ Na narração orgânica, os personagens reagem às situações e procuram desvendá-las, aspirando ao verdadeiro. Na narração cristalina, os personagens já não podem ou não querem reagir; “tendo perdido suas conexões sensório-motoras, o espaço concreto deixa de se organizar conforme tensões e resoluções de tensões, conforme objetivos, obstáculos, meios e até desvios”.⁹⁰ Instala-se uma crise na ação, os espaços passam a implicar relações não localizáveis: mostra-se o tempo, e sua força põe a verdade em crise. Assim, compõe-se outro estatuto da narração, em que a potência do falso “substitui e destrona a forma do verdadeiro”; a narração cristalina “coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecidíveis entre o verdadeiro e o falso”.⁹¹

⁸⁶ Lisovsky, 2008.

⁸⁷ Deleuze, 1990, p. 155.

⁸⁸ Deleuze, 1990, p. 103.

⁸⁹ Deleuze, 1990, p. 113.

⁹⁰ Deleuze, 1990, p. 158.

⁹¹ Deleuze, 1990, p. 161.

Quando o tempo põe em crise a noção de verdade, Deleuze aborda as potências do falso: “a formação do cristal, a força do tempo e a potência do falso são estritamente complementares, e não param de se implicar como as novas coordenadas da imagem”.⁹² Na indiscernibilidade entre real e imaginário, Woodman se coloca em quadro, e as forças existem não ao se tentar fazer uma separação entre Francesca Woodman fotógrafa e Francesca Woodman personagem, ou entre real e imaginário (Woodman fotógrafa-personagem-ambiente): o que está em jogo é a irredutível multiplicidade dessa potência do falso, a criação das alternativas indecíveis, possibilitada pelo fragmento-cristal, que compõe labirintos e nós de temporalidades que persistem carregados de transformações: “A potência do falso só existe sob o aspecto de uma série de potências, que estão sempre se remetendo e penetrando umas às outras”.⁹³

Deleuze registra a existência de “diferentes estados do cristal, conforme os atos de sua formação e as figuras que neles vemos”, são os cristais do tempo⁹⁴ – nos quais há a indiscernibilidade de duas imagens distintas: a coalescência da imagem atual e de sua imagem virtual. O cristal nos dá o paradoxo necessário para ver o tempo; o ponto em que, na imagem, duas imagens distintas não se distinguem, e o que vemos é uma distinção que nunca se reconstitui. É, pois, o jorro da vida e do tempo o que vemos no cristal, “em seu desdobramento e diferenciação”.⁹⁵ Entre os estados do cristal por ele descritos, há os cristais rachados, os quais têm sempre uma falha, um defeito, um ponto de fuga manifestado pela profundidade de campo. Nesse estado, algo foge para o fundo, pela rachadura, por um terceiro lado dado pela profundidade de campo, e vai desabrochar. A profundidade, segundo Deleuze, “torna evidente que o cristal está ali para que alguma coisa fuja dele, para o fundo, pelo fundo”.⁹⁶ Nas fotografias de Woodman, encontramos pistas de que ali habitam mais seres e camadas do que supomos; elas deixam ver, cristalizada, a coexistência das imagens atual e virtual, distintas e indiscerníveis: a imagem atual da fotógrafa e a imagem virtual de seu rastro; a imagem atual da personagem e imagem virtual de sua dança; a imagem atual de um espaço e a imagem virtual de suas transformações; a imagem atual de um presente em que a foto é olhada e a imagem virtual desse

⁹² Deleuze, 1990, p. 162.

⁹³ Deleuze, 1990, p. 164.

⁹⁴ Deleuze, 1990, p. 103.

⁹⁵ Deleuze, 1990, p. 113.

⁹⁶ Deleuze, 1990, p. 107.

presente carregado de passado e história. A partir dessa indiscernibilidade surge uma nova distinção, “como uma nova realidade que antes não existia”.⁹⁷

Na fotografia já mencionada (p. 28), como vimos, rachaduras são visíveis na parede; mas não são exatamente essas as rachaduras, as falhas por onde algo foge. As brechas não são necessariamente óbvias, mas tecidas por minúcias da imagem, pelos tempos que ela carrega ao embalar o instante; ao ser provocada por um rastro de sol; ao escolher a parede que desmorona e promove o encontro de seus próprios detritos com as folhas secas, também vestígios de uma queda; ao manter a chama da imprevisibilidade, como se pretendesse apreender qualquer coisa de um vulto, no trajeto disforme de seu derramamento.

Na fotografia seguinte (p. 29), a postura encontra eco em marcas no chão, como a se ver em um espelho velho, refletindo manchas e histórias, sem limpidez possível. Os rasgos no chão podem ser uma continuidade do corpo manifestada na matéria, um extravasamento; ou a cicatriz deixada pelo tombo do fantasma, que tropeçou na dança. O tamanho da marca é equivalente ao tamanho das pernas em quadro: o chão quebrado vai até onde as pernas lhe concedem o reflexo. Seus pés, nas pontas dos dedos, estariam pousando ou prestes a levantar voo? As pernas levemente trêmulas, em parte misturadas com seus fundos, estão de costas para duas saídas contraditórias, uma em direção à luz, outra em direção ao fundo escuro. O corpo oscila, parece escolher pousar no extremo das duas direções, criando, assim, uma terceira, que é sua fuga para fora da imagem. Estamos diante de que tempos, que comportam essas bifurcações e dúvidas insolúveis? Em sua direção imprevista, a imagem-cristal rachada instala saídas, uma abertura de futuro. A fuga para fora da imagem deixa um rastro na memória do mundo, uma imagem virtual que passa a existir e a se conservar no tempo.

Se a profundidade de campo se manifesta por aquilo que está em foco na imagem, não é por isso que tudo fica mais visível. Woodman problematiza essa lógica: o ambiente pode até estar em foco, mas o que se vê são pedaços, estouros, insinuações. O movimento durante a exposição também acaba por esmaecer a definição do corpo. Na quarta fotografia (p. 30), é possível ver o espaço em foco, com suas formas geométricas e detritos no chão, as curvas do aquecedor, os detalhes na madeira das paredes e da porta. Uma luz incide forte, porém, bem ali onde desponta um pedaço de corpo, anunciando a calma entrada de um corpo flutuante, atravessando barreiras,

⁹⁷ Deleuze, 1990, p. 109.

e um pedaço de vestido “preso” entre as portas se insinua na travessia. Woodman estaria abrindo portas ou as atravessando? As duas coisas e ainda outras. Com uma das mãos bruxuleante na porta, alongada como se ainda a estivesse abrindo, vagorosamente, seu corpo tem o ar de quem flutua, de quem recebe luzes e paira observando o acúmulo do tempo nos objetos, encarando sua afinidade com eles. A própria porta é cheia de possibilidades com suas dobraduras e dobradiças: estar diante dessa porta não significaria rumo único. Pode-se atravessá-la, abri-la, não entrar, misturar-se a ela, ir para o outro lado, parar no caminho a fim de encontrar luz, criar uma espécie de comunhão ou irresolução entre esses espaços e tempos. O vestido que parece estar preso na porta pode estar também tentando forçar uma abertura, mostrar a autonomia da roupa no transe da imagem.

Que tempos cruzam essas fotos, surpreendidos em um fragmento-cristal? Tempos incrustados no ambiente, no chão desgastado, na parede com resquício de outras tintas; no chão de madeira marcado pelo uso, cigarro jogado, por portinholas de outra época. Tempos de preparar a foto, o baile indiscernível entre fotógrafa e atriz, a trama da cena, as pontas dos pés levantadas, a abertura da porta – nessas duas fotografias (p. 29 e 30), a encenação acontece mais ao fundo, como se o cômodo também espreitasse o teatro, o espanto das pernas diante do buraco, o vestido que se adianta pela fenda. Nesse fragmento-cristal rachado, entre dobraduras e texturas, algo foge; fogem para o mundo outros sentidos ali tecidos, novas relações entre as coisas e os tempos.

As imagens escolhidas para este capítulo ressaltam o tempo construído em camadas da cena, em uma narrativa que engendra conexões, composições, desmontes do tempo, escolhendo a bifurcação que propõe uma olhada para a fotografia em relação à construção do instante e à memória, ao que não recuperamos, mas que ainda assim nos proporciona renascimentos, a brecha que nos permite saltar para o passado e nele enxergar novas forças. Essas imagens têm, portanto, formas de tempo entrecruzado, com seus labirintos, portas, esconderijos, penumbras, escamações. E elas não demarcam diferenças de estilo em relação às dos outros capítulos. Desse conjunto, no entanto, brotam questões que se conectam mais fortemente, e, apostando em um caminho possível desenhado no mapa, essas imagens formam paisagens em comum; é mais como um semelhante vazio não preenchido, por onde transitam fantasmas carregando aspectos parecidos que remontam certas experiências históricas. Esses fantasmas, que entram e escapam pelas rachaduras, no desdobramento do tempo, nos cristais do tempo rachados, desabrocham

espalhando reminiscências, colocando em questão as temporalidades, o espaço, a encenação – como inevitáveis devires. Assim, nessa remontagem de experiências históricas, entendemos que Francesca Woodman não apenas visita a história da fotografia, mas, no retorno, ironiza e encena algumas de suas tensões, deslocando-as e abrindo novas possibilidades e relações com o tempo. No deslocamento, não apazigua tais tensões, mas lhes dá mais elementos, contribuindo para cultivar uma experiência histórica que via a fotografia como abrigo de tempos, mergulhada em uma complexa relação entre duração e instante, espera e interrupção.

3. O fantasma baila (e sobrevive)







Eu teria esperado seis meses e então teria lido livros, cartas, dormido em cobertores e sido minha própria arqueóloga desse pedacinho perdido de civilização – esse fantasma do sótão.

Francesca Woodman⁹⁸

⁹⁸ Woodman, F., 2006 [1975], p. 242, tradução nossa. No original: “I would have waited six months and then read books, letters, slept in blankets and have been my own archaeologist for this lost bit of civilization — this attic ghost. People don't turn heads much up or down. I like to watch cats who move their whole heads to see and try to do so too. Perhaps improve circulation to the mind thus”.

Uma anotação de Francesca Woodman é apresentada como epígrafe deste capítulo. Nesse trecho, ela teria esperado, lido, dormido e sido sua própria arqueóloga. Em um tempo no presente do pretérito, deixa ver a incerteza de ações passadas e, por que não?, um passado ainda vivo. Sendo sua arqueóloga, encontra-se? Seria ela também esse fantasma no sótão? Francesca Woodman buscava fantasmas. Inventava-os para então os perpetuar numa dança, neles se transformando também, imersa em suas operações. As imagens deste capítulo montam-se como passos de uma coreografia, um ensaio em que se engendram fotografia, fantasma e experiência histórica.

Em outra anotação, Woodman escreveu sobre estar interessada na maneira como as pessoas se relacionam com o espaço. Segundo ela, a melhor maneira de fazer isso seria retratando a interação dos corpos com o limite dos espaços: “pessoas desaparecendo em uma superfície plana”.⁹⁹ Essas imagens ela chamou de imagens-fantasma. O fantasma – figura exemplar de uma sobrevivência, penumbra que se constitui em interstícios, entre tempos – é uma imagem que de diferentes modos se alinhava e sobrevive no trabalho de Francesca Woodman. Olhada hoje, sua obra pode nos colocar ainda diante desse assombro, do encontro com fantasmas que se desdobram, capazes de desencadear uma montagem possível da experiência temporal, que produz

⁹⁹ Woodman, F., 1977 apud Keller, 2011, p. 177, tradução nossa. No original: “I am interested in the way people relate to space. The best way to do this is to depict their interactions to the boundaries of these spaces. Started doing this with ghost pictures, people fading into a flat plane – ie becoming the wall under wallpaper or of an extension of the wall onto floor”.

faíscas com a experiência imagética acelerada, sem lastro, predominante na contemporaneidade, em que o olhar custa a demorar nas imagens abundantes e efêmeras.

Os elementos da encenação de Francesca provocam uma tensão “com respeito ao futuro, pelos desejos que convoca, e com respeito ao passado, pelas sobrevivências que evoca”.¹⁰⁰ Nessa tensão em que se espraia o fantasma, ultrapassando, provavelmente, a ideia inicial da fotógrafa, o tempo não apenas escoar, o tempo trabalha. Assim, encarnando um aspecto fantasmal, suas fotografias podem construir e desmoronar sentidos, fazê-los deslizar e renascer, despontando questões para se ver e se pensar a fotografia quanto à experiência histórica, à decomposição e recomposição de sentidos em tensões e latências. “Os fantasmas nunca inquietam as coisas mortas. E as sobrevivências só atingem o vivo, do qual a cultura faz parte”.¹⁰¹

Woodman, portanto, não só exprimiu fronteiras e limiares, mas seu trabalho parece ser efeito também de fronteiras, da passagem de uma experiência fotográfica para outra. Assim, ao deixar comparecer fantasmas de seu trabalho, aparecem também aqueles da fotografia moderna, que um dia já nos assombraram. Na primeira parte do capítulo, Dançando com seres de fronteira, utilizamos a dança como metáfora do gesto de encenar-se como fantasma, por meio da criação de uma coreografia em que memórias são embaladas por um corpo que dança entre os tempos da fotografia e da história. Já na segunda parte, Sobrevivência de uma experiência fantasma, evidenciamos os aspectos fantasmiais de outras experiências fotográficas que ressoam na imagem, tentando restituir a essa figura fronteira suas forças, sua capacidade de ainda assombrar, abalar memórias, de ainda nos causar espanto diante de certas imagens.

¹⁰⁰ Didi-Huberman, 2013, p. 277.

¹⁰¹ Didi-Huberman, 2013, p. 285.

3.1. Dançando com seres de fronteira

Como poder ser possível, na fotografia, dançar com fantasmas? Olhemos para a primeira fotografia deste capítulo (p. 54). Em cena está Francesca Woodman, cujo corpo incerto pelos borrões funde-se à parede e aos papéis que parecem cobri-la: é um corpo que parece dançar com fantasmas, acumulando rastros. O rastro, cuja força está em sua inescapável fragilidade, é, entretanto, sempre incompleto: “pode ele próprio perder-se, levar a lugar nenhum; pode também apagar-se”.¹⁰² Esse corpo que dança, que encena e contém fantasmas, mantém, em sua dissipação, a insistência, as memórias, a eternidade embriagada. É no instante dilatado da fotografia de Woodman que acontece a dança: o corpo baila nesse intervalo de suspensão, e bordas cambaleantes são escritas no negativo. O tempo fica suspenso, a “parada” incita o momento de tensão: o clique deixa os espectros entrarem. O baile fantasmagórico não está lá simplesmente porque vemos os borrões do vestígio de suas danças; está lá também pela construção dos elementos da cena, capazes de mover memórias, criar reconexões, e, ao mesmo tempo, condições de vazio cujas forças se encontram com os agoras e formam centelhas e possibilidades. Ao criar suas fotos, suas imagens-fantasma passam a ser também outras coisas; não se fecham no interesse de retratar pessoas na relação com o ambiente; elas também declaram para o corpo sua condição de nunca estar no presente: “ele contém o antes e o depois, o cansaço e a espera”.¹⁰³ O corpo contém coreografias passadas e também o desejo de passos futuros: nele mora uma composição de fantasmas, liberados pela dança que a fotografia de Woodman compõe. Então, dançava com fantasmas porque experimentava, na fotografia, aparecer e desaparecer simultaneamente; porque se colocava nua em quadro, testando os limites da imagem do corpo com a dissipação do ambiente, a efusão da luz. Suas imagens-fantasma são constituídas por essa indeterminação, por um corpo dançante, não exatamente presente, não exatamente ausente. E as rachaduras que elas tornam visíveis – esses ruídos entre fantasmas passados e presentes – seduzem o olhar, incitam perguntas, expansões. O fantasma aparece, mas não necessariamente está lá; é também visível e invisível, embalado na mesma tensão esquiua da fantasia, da dança, do mundo inesperado por ela criado.

¹⁰² Ricoeur, 1997, p. 201.

¹⁰³ Deleuze, 1990, p. 227.

Em *Ninfas*, Agamben escreve sobre Domenico da Piacenza, um famoso coreógrafo do século XV, que compôs um tratado sobre a arte de bailar e dançar. Para Domenico, os elementos fundamentais da arte da dança são: medida, memória, agilidade, maneira, medida do terreno e *fantasmata*. Termo grego para fantasma, *fantasmata* dizia respeito a uma vivacidade corporal de movimento e de parada entre dois movimentos da dança, que reunia, no instante da pausa, a tensão da medida e da memória dos passos seguintes.¹⁰⁴ A definição de Domenico para *fantasmata* é a seguinte:

Digo a ti, que quer apreender o ofício, é necessário dançar por *fantasmata*, e nota que *fantasmata* é uma presteza corporal, que é movida com o entendimento da medida [...] parando de vez em quando como se tivesse visto a cabeça da medusa, como diz o poeta, isto é, uma vez feito o movimento, sê todo de pedra naquele instante, e no instante seguinte cria asas como o falcão que tenha sido movido pela fome, segundo a regra acima, isto é, agindo com medida, memória, maneira com medida de terreno e espaço.¹⁰⁵

A dança para Domenico era, portanto, “uma operação conduzida sobre a memória, uma composição dos fantasmas [das imagens] em uma série temporalmente e espacialmente ordenada”.¹⁰⁶ Assim, ao se dançar por *fantasmata*, dança-se espreitando a pausa brusca no fim de algum movimento: dançar e, quando vir a cabeça da medusa, ser a pedra que contém toda a tensão, que carrega a memória do que foi e do que ainda se desenrolará – a pausa como o instante habitado por fantasmas, fazendo com que a dança seja uma composição de imagens, com que seja feita de “imagens-fantasma que carregam os tempos que bailam”. O fantasma da dança, então, irrompe com a parada repentina entre dois movimentos, compondo o momento de tensão entre cálculo e memória (poderíamos acrescentar algo de incalculável também, que escapasse à medida e ao espaço, e se aproximasse do falcão movido pela fome). O fantasma da dança, o espectro dessa presteza corporal, pode ser encontrado na fotografia de Woodman. Seus gestos, sua espécie de dança na cena da fotografia são “pausados” pelo clique, que apresenta outra continuidade à coreografia. O clique é como a parada brusca da dança, com ele reconhecemos o instante dilatado, o momento de tensão entre passados e futuros, como na imagem daquele corpo imerso

¹⁰⁴ Agamben, 2012, p. 24.

¹⁰⁵ Domenico apud Agamben, 2012, p. 23-24.

¹⁰⁶ Agamben, 2012, p. 25.

na casa abandonada, cheia de detritos e de possíveis mudanças (*House #3*, p. 51). Assim, Woodman dança, e a irrupção de seus passos se dá por meio da “pausa”, no clique que, ao “fixar” um acontecimento, permite que a partir dele sejam criadas asas: essas “imagens-fantasma que carregam os tempos que bailam”.

E o que não dança na fotografia com a porta (p. 55)? Até a porta parece ter sido interceptada em plena coreografia, a meio de um salto. Escamações no teto conversam com a luz que elas refletem, os vidros da janela gritam na mesma conversa, entre os passos de dança com a luz. É como se o cômodo, o quadro todo, estivesse girando, e um plano derramando no outro, como um palco rodopiando em espiral. Em determinado momento do giro aconteceu a pausa, a parada repentina da dança que contém os fantasmas que entram pela lacuna, pelo pêndulo de existências e de realidades possíveis que essa fotografia comporta. Na parada, o corpo, que talvez estivesse fazendo piruetas com a porta, fica sob ela, mas não é como se suportasse seu peso, é mais uma simbiose, um atravessamento, como se espiasse o mundo paralelo do qual a porta é portal. Portal para um palco em que diferentes superfícies dançam ao som de distintas sinfonias. A cena é fantasmagórica, sua parada forma um quadro rarefeito, um cômodo quase oco, com elementos sombrios e geométricos, no qual fazemos questão de entrar. E entramos para descobrir e reinventar seus fantasmas, para recomeçar as imagens.

Na fotografia seguinte (p. 56), um vulto e sua sombra dominam o fundo; quase um fantasma pego em flagrante, não fosse sua intenção ser escrito pela luz. Na imagem, há duas entradas de luz, uma que forma um plano mais à frente e outra ao fundo, desenhando uma profundidade, um labirinto de portas e janelas por onde se desenrola o ensaio. No centro, uma névoa escura toma conta do teto, da porta, espalha-se pela parede; o corpo fantasma demonstra preferência pela luz, aproveitando sua chance de “aparecer”, de deixar traços de sua oscilação entre claros, escuros, superfícies. O vulto está no mesmo cômodo de *House #3* (p. 54), mas em outro tempo, experimentando variações nos ritmos, na composição de bailados.

Fantasmas aparecem na tensão desse algo que acontece quando o clique guarda o pedaço encenado com seus desdobramentos, seus sentidos, com o mundo com o qual não para de se relacionar. Nas fotografias de Woodman, os fantasmas não estão, portanto, apenas na ideia de os encenar, no aparecimento e desaparecimento das pessoas nas imagens, mas nos entrelaçamentos que sua cena implica, prestes a criar imagens-fantasma que vagarão no tempo, à espera de ser olhadas, montadas por nós. Há também o traço fantasmal de uma fotógrafa que é sua própria

atriz. Porque, no caso dela, o fotógrafo deixa de estar “escondido” atrás da câmara e passa a esconder-se em frente à câmara, colocando em cena mais esse jogo de aparição e desaparecimento. Cabe a nós não apenas procurar fantasmas, mas ainda os criar: o olhar lhes dá vida e novos impulsos. A região obscura está, nessa relação, tanto na imagem quanto naquele que olha. A contradição da relação é também uma força, é o que possibilita estar diante de algo que não existe e torná-lo real de alguma maneira, pela imaginação, fazendo-o atravessar luzes. A realidade dos fantasmas é também uma criação; como disse Agamben¹⁰⁷ a respeito de ler constelações, o trabalho da imaginação é ler no texto original o que nunca foi escrito.

Assim, a imagem-fantasma faz com que fiquemos afinal perto de ver algo, mas que não nos será dado. A falta de contornos é ambígua (será sempre uma falta) e é o alibi perfeito para os deslocamentos dos fantasmas. As imagens-fantasma podem, portanto, ser vistas como fronteiras, entrecruzamentos indispensáveis para a criação de outras faíscas de leitura. Na encruzilhada, a imagem-fantasma é esse lugar de faltas em que podemos perceber que faltamos a nós mesmos e que há buracos impreenchíveis por explicações e significados. Podemos, ainda, iluminar algumas facetas dessas fronteiras que os fantasmas habitam e descobrir outros, distraídos e espalhados em outras artes, como a literatura. Diante desses fantasmas, encaramos a tensão de ver e de não ver: detendo-nos nas fronteiras, poderemos ainda estendê-las, aumentar a força de sua oscilação.

As imagens escolhidas para este capítulo intensificam o jogo entre presença e ausência, a encruzilhada entre corpóreo e incorpóreo, a imersão na tensão colocada pela imprescindibilidade de imaginar: “A imaginação circunscreve um espaço em que não pensamos ainda, no qual o pensamento se torna possível somente por meio de uma impossibilidade de pensar”.¹⁰⁸ Para José Gil, tanto o bailarino quanto o ator criam o espaço com seu movimento em cena. Esse espaço, que o autor chama de espaço do corpo, faz com que os limites do corpo sejam prolongados “para além dos contornos visíveis”.¹⁰⁹ Assim, se “o bailarino vê-se dançar como num sonho”, opondo “a imagem do seu corpo à da realidade”,¹¹⁰ é possível ver as imagens de Francesca Woodman também como uma tentativa de reimaginar esses movimentos sonhados, fazendo com que o corpo desenhe rastros nesses espaços e acabe criando outras texturas, deslocando corpos, objetos, paredes e sonhos. Nesse jogo em que se expõem os vazios – a dança dos fantasmas como uma

¹⁰⁷ Agamben, 2012.

¹⁰⁸ Agamben, 2012, p. 60.

¹⁰⁹ Gil, 2001, p. 58.

¹¹⁰ Gil, 2001, p. 62.

experiência na qual estamos implicados, conectados por uma necessidade inescapável de evocar os fantasmas das imagens que nos “ameaçam” com seus incêndios – é que enxergamos nuances dos deslocamentos e dos desolamentos que nos movem, que ainda chamam nosso olhar para se demorar nas imagens.

À trama fantasmal junta-se outra face de sua biografia, o assombro indecifrável de sua morte, como que a pairar, lançando constantemente sombras nas relações entre o que vemos e o que nos olha. Sobre o suicídio da fotógrafa Diane Arbus, em 1971, Susan Sontag escreveu: “Seu suicídio também parece tornar as fotos mais devastadoras, como se provasse que as fotos representavam um perigo para ela”.¹¹¹ Não saberemos se as fotografias representavam um risco para Woodman, no sentido de alimentar suas dores, seus fantasmas; ou se eram justamente tentativas de enfrentá-lo, ou ainda outra coisa. Longe de nos levar a explicações, seu fantasma forma mais uma camada na teia dos tempos, um entrecruzamento, mais um movimento incessante que faz suas imagens sobreviverem. Em escritos não datados em seus cadernos, Woodman escrevia brevemente e com poucos detalhes minúcias de vida, o que havia comido, vestido, sobre fotografias que pretendia fazer, por exemplo. Suas anotações em Roma e em Florença não são facilmente distinguíveis das feitas em Rhode Island ou Nova Iorque, o que também vale para suas fotografias. Seus textos possuem tom mais literário que confessional, como se ela estivesse mais interessada em criar “a ‘história’ de Francesca” do que em mostrar sua vida interior.¹¹² Assim, suas ficções adicionam camadas nas relações do olhar, criam uma ponte entre o pensamento da fotógrafa – que atravessa o desaparecimento, os corpos, as técnicas e experimentações, as luzes e os ambientes – e o sonho de quem vê suas imagens, capaz de lhes devolver potência, de encontrar bifurcações e manter vivos fantasmas e assombros.

Próximo aos fantasmas criados por Francesca Woodman, sobrevivem fantasmas de outras “imagens”, advindas de outras artes, tecidas por uma espécie semelhante de sopro. A personagem de *Água viva*, de Clarice Lispector (1998), por exemplo, escreve como se fizesse fotografias. Em uma montagem, poderia ser posta ao lado das personagens de Woodman; ela diz: “Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua sequência e concomitância”.¹¹³ A fotografia de Woodman desprende-se da

¹¹¹ Sontag, 2004, p. 51.

¹¹² Woodman, G., 2006, p. 240.

¹¹³ Lispector, 1998, p. 13.

correlação com uma realidade preexistente e, ao criar mundos próprios (ou circuitos próprios, em que real e imaginário, atual e virtual se tornam indiscerníveis), acrescenta uma espessura à duração, uma invenção que atua como ponte simultânea entre possibilidades de passados e futuros. Assim, as fotografias podem ser imagens dançantes na trama da história, que não seriam possíveis sem a pausa, o clique, que contém virtualmente a memória passada, a presente e a futura. A dança também é uma metáfora para os movimentos da imagem, sua vida póstuma, para aquilo que fazem quando não estamos olhando...¹¹⁴

3.2. Sobrevivência de uma experiência fantasma

Não diríamos que os fantasmas de Woodman são os mesmos da época em que a técnica obrigava as longas exposições, fazendo aparecer a duração no interior do ato fotográfico, com fantasmas e borrões indesejados na imagem. Também não são como na fotografia de espíritos, comuns no século XIX e início do XX, que queria provar a existência de vida após a morte.¹¹⁵ Não são, tampouco, exatamente aqueles de uma experiência fantasmal acentuada pelas tecnologias modernas como o cinema, a televisão e o telefone, que habitariam uma estrutura fantasma, um reino de fantasmas que foi instalado com a percepção inicial de uma imagem conectada a uma estrutura de reprodução.¹¹⁶ Os aspectos fantasmais que se espalharam com essas tecnologias e criaram uma experiência de mundo real e irreal ao mesmo tempo são também “tematizados” pela fotografia de Woodman. Mas esses fantasmas retornam diferentes para suas fotografias, e seu modo de perpetuá-los compõe um tecido de investigação em distintas experiências temporais e históricas. Alguns fantasmas aparecem pela demora do obturador, pelos borrões que lembram a falta de nitidez das primeiras fotografias e das fotografias de espíritos; outros, menos diretos, aparecem carregando o reflexo de um intervalo, que implica o corpo de Woodman, já que ela foi a principal atriz de suas fotos, e, para que ela mesma fosse sua modelo, houve certamente uma demora, um ar carregado de possibilidades de quando se aciona o *timer* da câmera e se vai (se esvai) para o “quadro”; há fantasmas de experiências do passado que vemos

¹¹⁴ Lisovsky, 2014.

¹¹⁵ Keller, 2011, p. 177.

¹¹⁶ Derrida, 1989.

ressoar no presente, como fóssil, como “resto vital que de repente ganha vida [...] que se põe a dançar ou até gritar”,¹¹⁷ dadas as urgências do tempo em que são olhados.

Historicamente, podemos pensar a fotografia de fantasmas (ou de espíritos) como reflexo e agenciamento de uma ciência moderna, que, além de não poder ser pensada apartada dos desenvolvimentos das técnicas fotográficas e da divisibilidade do tempo, estava impregnada pela “primazia do olhar como fonte de conhecimento dos fenômenos do mundo”.¹¹⁸ As visibilidades possibilitadas e desejadas pelas relações históricas e epistemológicas da modernidade viram a fotografia como prova objetiva de um mundo outrora invisível; não só o instante se tornou visível, como na cronofotografia, mas a mesma lógica sustentou a imagem superampliada da microfotografia, a fotografia astronômica, as imagens obtidas por raios-x e também a fotografia de espíritos, transformando, assim, a relação entre visível e invisível. Embora se tenha conhecimento de casos anteriores, o início da “modalidade” da fotografia de espíritos é comumente atribuído a William H. Mumler, um americano que, em 1861, faz um retrato de si mesmo e, quando revela a chapa, encontra a presença de um duplo a seu lado. Apesar de inicialmente ter considerado tal presença como um acidente, uma mancha na placa de vidro, pessoas próximas insistiram que a figura se parecia muito com um primo dele que havia morrido 12 anos antes. Dando continuidade a esse tipo de fotografia, Mumler fez sucesso em Boston e depois em Nova Iorque, onde abriu um estúdio para fotografar personalidades da época com seus entes já falecidos.¹¹⁹ Além de Mumler, outros fotógrafos passaram a se dedicar à fotografia espiritual, gênero que se teria popularizado sobretudo pelo contexto da Guerra Civil dos Estados Unidos (1861-1865), uma tentativa de as pessoas se reconectarem com seus entes recém-perdidos.¹²⁰

Acreditar que a fotografia poderia oferecer uma evidência científica dos fantasmas a colocava como um instrumento de descoberta, indo além do que nossos olhos talvez fossem capazes de perceber, mas também como um possível portal para outro mundo, uma oportunidade que o fantasma teria para se mostrar de maneira mais crível; é como se pudesse haver interesse também por parte do espírito, que surgia bem ali para onde a caixa mágica apontava. Não são esses, porém, os sentidos dos fantasmas da dança de Woodman. Ao aprofundar o aspecto

¹¹⁷ Didi-Huberman, 2013, p. 295.

¹¹⁸ Frizot apud Ramiro, 2016, p. 144.

¹¹⁹ Ramiro, 2008, p. 34.

¹²⁰ Ramiro, 2008.

fantasmal das imagens, suas fotografias nos permitem pensar no enfraquecimento de certas experiências imagéticas, assim como em sua concomitante sobrevivência.¹²¹ Dessa forma, podemos pensar a própria fotografia, hoje, como fantasma, ruína. Ela assombra perguntando sobre sua própria persistência: como consegue ainda resistir? E a fotografia sobrevive como fantasma de uma subjetividade em transformação; como fóssil em que se vê a “convivência de dois regimes concomitantes, [...] que compartilham em segredo a tensa coexistência entre o que podia e o que já não pode mais”.¹²² Sobrevive como ruína, sendo simultaneamente construída e apagada. É no esfarelamento de uma experiência moderna, de uma subjetividade interiorizada, que se apresentam seus fantasmas; e a fotografia de Woodman encarna essa transição. Em sua obra habita uma temporalidade fantasmal, entrevista na convivência de (pelo menos) dois modos de ser, entre ecos passados e desejos de futuro. Em contraposição ao atual regime saturado de visibilidade, olhar para suas fotografias, demorar-se nelas pacientemente, é deixar retornar o fantasma de uma experiência temporal e visual que não é mais predominante. Nessa penumbra está o tempo de algumas imagens, sua incapacidade de coincidir com ela mesma, e “isso exige que toda imagem seja uma imagem de sua própria interrupção – uma imagem da explosão do espaço e do apagamento do tempo”.¹²³ A fotografia de Francesca sobrevive nessa instabilidade e não coincide com ela mesma porque está sempre se refazendo, porque existe carregada de memórias, porque também na experiência de encontrar suas fotos subsiste uma tensão entre o que poderia ser e o que já não pode mais, guardando para si uma parte que não podemos ver, que nos permanece inacessível: não como um enigma a ser desvendado, mas como uma força, rastro no abismo do sentido e do tempo.

Como aponta Didi-Huberman, não podemos falar de imagens sem falar de cinzas. Eis um aspecto fantasmal da fotografia, o de nunca estar (apenas) no presente e conter as complexidades do tempo, seu paradoxo.¹²⁴ “Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o *lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou”.¹²⁵ O lugar onde uma imagem arde, no qual a cinza não esfriou não é senão aquele em que é possível reconhecer a

¹²¹ Sanz e Souza, 2018.

¹²² Sanz, 2013, p. 180.

¹²³ Cadava, 2001, p. 43, tradução nossa. No original: “*It demands that every image be an image of its own interruption-an image of the explosion of space and the erasure of time*”.

¹²⁴ Didi-Huberman, 2012, p. 210.

¹²⁵ Didi-Huberman, 2012, p. 215, grifo do autor.

sombra de seu fantasma, sua ambivalência perpétua, a crise não apaziguada. Portanto, “olhar uma imagem” e remexer em seus resíduos exige um tipo de paciência, uma experiência fantasmal, também da parte de quem olha: “uma paciência para que umas imagens sejam olhadas, interrogadas em nosso presente, para que história e memória sejam entendidas, interrogadas nas imagens”.¹²⁶ Essa experiência histórica do olhar pode ser fantasmal por conter o eco de outra experiência que esvai. Há, portanto, experiências fotográficas que sobrevivem como experiências fantasmas, anacrônicas. Esses fantasmas que ressurgem na fotografia de Woodman podem ser vistos como uma tentativa de travessia entre essas experiências em transformação, uma busca da imagem e seu caráter equívoco, incerto.

Devolver para as imagens seu aspecto fantasmal é refazer a ligação entre nosso olhar e o dos fantasmas que as habitam, desimpedindo a retribuição daquilo que nos espreita. Que fantasmas são esses? São aqueles que deixaram marcas em outra experiência histórica, que vagam pelas memórias e pelo mundo das imagens, que hoje nos constituem de outra maneira. Podemos aproximar os fantasmas de Woodman à aura de suas fotografias: Benjamin chama de aura as imagens sediadas na memória involuntária e que ficam em volta de um objeto da intuição; e essa aura ao redor do objeto da intuição “corresponde à experiência que deixou marcas de uma prática num objeto em uso”.¹²⁷ Os fantasmas de Woodman carregam essa marca, a cinza não esfriada, um modo de dizer que a fotografia permite o alargamento do alcance da memória involuntária; os achados da memória involuntária são, para Benjamin, únicos e escapam à lembrança que tenta incorporá-los: encontramos, assim, a aura, o “aparecimento único de algo distante”¹²⁸ que, nas fotografias de Woodman, pode estar lá em uma aparição cintilante e fantasmagórica.

Ao permitir esse alargamento, a máquina fotográfica, para Benjamin, aparece como uma conquista essencial “de uma sociedade em que a atividade prática está em declínio”.¹²⁹ Mas para isso é preciso que a fotografia se mantenha na esfera do inapreensível e do imaginativo, pois “a permanente disponibilidade da lembrança voluntária, discursiva, favorecida pela técnica da reprodução, reduz o âmbito da imaginação”.¹³⁰ Concomitante ao papel decisivo que a fotografia teve no “declínio da aura”, também está na fotografia a possibilidade de recriação dessa

¹²⁶ Didi-Huberman, 2012, p. 213.

¹²⁷ Benjamin, 2015, p. 141, Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, trecho XI.

¹²⁸ Benjamin, 2015, p. 142, Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, trecho XI.

¹²⁹ Benjamin, 2015, p. 141, Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, trecho XI.

¹³⁰ Benjamin, 2015, p. 142, Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, trecho XI.

experiência: “ter a experiência da aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar”.¹³¹ Essa capacidade, segundo Benjamin, “é um manancial da poesia. Quando o homem, o animal ou um ser inerte, assim investido pelo poeta, levanta os olhos, este é lançado na distância; o olhar da natureza assim despertada sonha e arrasta o poeta em busca de seu sonho”.¹³² Então dotar uma fotografia com a capacidade de retribuir o olhar exige certa poesia (atenção, criação); é o que possibilita que a fotografia desperte, que o aparecimento único de algo distante reluz e reencontre o sonho do olhar. Dotar a fotografia com a capacidade de retribuir o olhar passa por devolver para ela seu aspecto fantasmal, suas marcas, seus engendramentos históricos, seu risco, as condições de sua feitura.

Transitando entre suas imagens-fantasma, Francesca Woodman, aponta Keller, teria inventado uma iconografia do invisível: “como descrever uma coisa, um corpo, que não pode ser visto? É um desafio que se torna ainda mais difícil devido a seu uso da fotografia, um meio de representação intransigentemente enraizado no mundo real”.¹³³ A “iconografia do invisível” parece colocar em evidência o que Rancière chama de deslocamento da dupla poética da imagem feita pela arte:

Ela [a fotografia] tornou-se arte explorando uma dupla poética da imagem, fazendo de suas imagens, simultânea ou separadamente, duas coisas: os testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia do sentido.¹³⁴

Portanto, é como se a fotografia de Woodman carregasse o “invisível” para um ponto sempre mais agudo na sua relação com o visível, considerando-o, além de parte da tensão com o visível, também parte da “incapacidade de transferência adequada das significações”, o que seria, segundo Rancière, a própria potência da imagem – sua irreduzível multiplicidade. De forma que “qualquer travessia do sentido” carregará sempre uma falta de sentido, uma possibilidade infinita, um embaraço constante que faz com que fantasmas sobrevivam nos interstícios. Voltemos para

¹³¹ Benjamin, 2015, p. 143, Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, trecho XI.

¹³² Benjamin, 2015, p. 143-144, Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, trecho XI.

¹³³ Keller, 2011, p. 177, tradução nossa. No original: “*how does one depict something, a body, that can not be seen? It's a challenge made all the more acute by her use of photography, a representational medium intransigently rooted in the real world*”.

¹³⁴ Rancière, 2012, p. 20.

as imagens do texto de Woodman,¹³⁵ quando ela escreve propondo uma possibilidade de memórias para o passado, quando teria esperado, lido livros e cartas, dormido e sido arqueóloga de sua civilização perdida: entre tempos desencontrados e reencontrados, entre leitura e sono, uma experiência fantasmal, um ruído que se apresenta. Ao ser sua própria arqueóloga, escava, depara-se com fósseis, esses passados no presente que ecoam outras leituras, em múltiplas direções. É nesses “vazios”, entre a leitura e seu eco, entre uma experiência histórica e outra, que se engendram o que chamamos de fantasma, isso que sobrevive e que só se torna legível em determinada época, como cinza remexida, não esfriada.

Hans Belting reconhece que a fotografia pode ser “uma marca ou um vestígio das coisas com que alguma vez entrou em contato”.¹³⁶ Mas não só: o autor defende que na fotografia coisas e acontecimentos “são arrancados do fluxo da vida e ‘captados’ numa imagem, enquanto recordações desligadas da realidade, como acontece nas práticas mágicas”.¹³⁷ Para ele seria possível reconhecer, na fotografia, uma capacidade de magia, uma chance de desfazer um nome imposto, de desatar conexões viciadas e de entrançar outras realidades, transformando os vestígios de nossa experiência com as coisas. Na fotografia haveria algo da lacuna entre a imagem e o acontecido; é nessa tensão que pode surgir a magia da imagem, desligada de obrigações com uma realidade, aberta para o sentido que não atravessa completamente, para o pouso que não se completa. Não se trata de desvendar a mudez, de iluminar a penumbra, mas, talvez, de movimentar o resíduo, ainda produzir nós. Como pensou Bataille, ao defender um lugar que a linguagem não atinge, as palavras, com

seus dédalos, a imensidão esgotante de seus possíveis, enfim, seu caráter traiçoeiro têm alguma coisa das areias movediças. Dessas areias não sairíamos sem que alguma corda nos fosse lançada. Ainda que as palavras drenem em nós quase toda a vida — dessa vida não há quase nenhuma folhinha que a multidão sem repouso, atarefada, dessas formigas (as palavras) não pegue, arraste, acumule —, subsiste em nós uma parte muda, esquiva, inapreensível.¹³⁸

¹³⁵ “Eu teria esperado seis meses e então teria lido livros, cartas, dormido em cobertores e sido minha própria arqueóloga desse pedacinho perdido de civilização — esse fantasma do sótão”. Woodman, F., 2006 [1975], p. 242, tradução nossa.

¹³⁶ Belting, 2014, p. 270.

¹³⁷ Belting, 2014, p. 270.

¹³⁸ Bataille, 2016, p. 46.

Para o autor, só podemos atingir essa parte (geralmente ignorada pelo discurso) em vagos movimentos interiores, sem intenção, não motivados por nada de definível. Assim como na poética da imagem apontada por Rancière, Bataille, para o discurso, procura a parte muda, a corda que nos salve de uma linguagem que tudo diga, do trabalho sem repouso das formigas a pegar, arrastar e acumular significados. A escritora Maria Gabriela Llansol¹³⁹ deixou pistas semelhantes em *O livro das comunidades*: “Se as palavras têm um sentido: ultrapassa tudo o que se poderia conceber e estilhaça aquilo em que quereríamos encerrar”. Não havendo, portanto, um sentido único da palavra ou da imagem, mas muitos estilhaços, alternantes invisibilidades.

Talvez seja possível dizer que Woodman se interessava em fotografar o invisível, fixar o incorpóreo, como a personagem de Clarice Lispector em *Água viva*: “É também com o corpo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma”.¹⁴⁰ O instante para ela, a personagem de Lispector, é semente viva, possibilidade de clímax, de vida à beira de. Como Bataille e Llansol, ela reconhece os limites do dizer: “Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última”.¹⁴¹ E o sentido corpóreo de fotografar fantasmas carrega uma ausência própria, uma luta insolúvel pela parte muda.

A fotografia de um corpo fantasma escreve nele seu destino, suas possibilidades, que só podem ser libertadas (transfiguradas) pelo gesto daquele que olha buscando a relação, a abertura para ver a duração e transformação do instante, as ressonâncias que permitem ainda outros caminhos e criações, como uma fenda na fenda do tempo. O gesto de quem olha a fotografia, tecido de criação, capaz de “libertar as imagens de seu destino espectral”,¹⁴² pode ser comparado àquele do personagem de Proust, no trecho já citado, em que o pesquisador, estremeado, dirige-se a si não só para procurar o que de extraordinário explicava seu sobressalto, mas para criar essa sensação que o ultrapassava, tornando-a real.¹⁴³ Certamente não são apenas as fotografias de Francesca Woodman que entreveem fantasmas, ainda que nelas eles “apareçam” de maneira

¹³⁹ Llansol, 2014, p. 25.

¹⁴⁰ Lispector, 1998, p. 10.

¹⁴¹ Lispector, 1998, p. 11.

¹⁴² Agamben, 2012, p. 34.

¹⁴³ Cf. nota 74.

fundamental: as imagens não são inertes, possuem uma vida póstuma – que Warburg chama de *Nachleben* (cuja tradução oscila entre vida póstuma, pós-vida, vida após a vida, sobrevivência).

A sobrevivência das imagens não é, de fato, um dado, mas requer uma operação, cuja realização é tarefa do sujeito histórico. [...] Por meio dessa operação, o passado – as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam – que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca, para nós, em movimento, torna-se de novo possível.¹⁴⁴

A *Nachleben* de Warburg traz consigo a ideia da metamorfose e da mudança das formas, constitui uma dinâmica de forças, que pode transfigurar as formas e fazê-las viverem espectralmente, assombrando épocas seguintes.¹⁴⁵ Além disso, os sentidos também se transformam ao longo do tempo, e a relação “o que vemos, o que nos olha” está sempre modificando algo das formas, das forças. Tratando do tempo entrecruzado, a respeito do qual falamos no capítulo anterior, Didi-Huberman afirma: “ficamos dentro da imagem como diante de um tempo complexo”;¹⁴⁶ um nó de temporalidades está presente na imagem, como resultado “dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela”.¹⁴⁷ Esse outro tempo próprio da imagem – dinâmico, aberto – é sua sobrevivência (*Nachleben*), o “ser do passado que não para de sobreviver”.¹⁴⁸ Assim, no modelo fantasmal da história de Aby Warburg, os tempos se exprimem por sobrevivências, latências, não saberes, irreflexões.¹⁴⁹

Também não são todas as “imagens” que sobrevivem. Falamos de vida póstuma das imagens que – dentro da operação engendrada por nós, sujeitos históricos – nos devolvem o olhar, abrigando sentidos que não cessam de possivelmente variar, em contato com novas forças da atualidade e do pensamento. No caso das fotografias, ao interferir em um fluxo com sua fixidez, sobrevivem aquelas que na retribuição do olhar sejam capazes de se colocar novamente em movimento dentro do tempo, recriando-o. Têm vida póstuma as “imagens dialéticas”,¹⁵⁰ que

¹⁴⁴ Agamben, 2012, p. 36-37.

¹⁴⁵ Warburg, 2015.

¹⁴⁶ Didi-Huberman, 2013, p. 34.

¹⁴⁷ Didi-Huberman, 2013, p. 33-34.

¹⁴⁸ Didi-Huberman, 2013, p. 29.

¹⁴⁹ Didi-Huberman, 2013, p. 25.

¹⁵⁰ Benjamin, 2018, p. 768, Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso.

abrigam “a oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido. Semelhante na intenção emblemática, ela mantém em suspensão seu objeto em um vazio semântico”.¹⁵¹ Na imagem dialética, o vazio é entendido como força, os polos se conservam para que mantenham a tensão.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética.¹⁵²

A imagem está, como entendeu Benjamin, no encontro entre o ocorrido e o lampejo de um agora, e a constelação tecida por esse encontro aponta para a formação complexa da imagem, atravessada por outras imagens, sentidos, tempos. A imagem dialética de Benjamin não se desfaz de sua ambiguidade, o que interessa é o “momento de parada, da pausa, no qual o meio é exposto como uma zona de indiferença – e, como tal, necessariamente ambígua – entre dois termos opostos”.¹⁵³ A imagem fotográfica é essa pausa ambígua por excelência, pelos tempos que ela “congela”, pelos tempos que faz desdobrar, pela possibilidade que nos dá de alterar seu destino espectral por meio da imaginação e do pensamento: a imagem, assim, sobrevive – imensa de possibilidades.

¹⁵¹ Agamben, 2012, p. 41.

¹⁵² Benjamin, 2018, p. 768, Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso.

¹⁵³ Agamben, 2012, p. 42.

4. Autoenganos: ruínas de um gesto moderno









*Uma época que perdeu seus gestos é, por isso mesmo,
obcecada por eles.*

Giorgio Agamben¹⁵⁴

¹⁵⁴ Agamben, 2017, p. 54.

Os autorretratos de Woodman não tratam apenas dela mesma, de uma busca pessoal: deixam ver também a vida das imagens e, especialmente, a vida da fotografia. Vida animada por mistérios, por aquilo que esconde e escolhe mostrar. Ao se “retratar, trata de si” novamente, mas transborda uma escrita meramente privada. Ao se retratar, dá forma, plasticidade, a uma subjetividade moderna em transformação, ao gesto moderno, em ruína, que pensou o retrato como possibilidade de constituição de um si, de um rosto. Diante dos *selfies* contemporâneos, desses autorretratos voltados para o compartilhamento das imagens em uma rede social, as fotografias de Woodman produzem ruídos quando reparamos na profusão daqueles, que procuram incansavelmente “mostrar” o que seria o melhor de si ou da vida, aumentando um “sentimento de presente” que não solicita a demora, não propaga incertezas, fraquezas nem mistérios que se desdobrem.¹⁵⁵ Woodman, além de fazer muitas fotos de si mesma, intitulou “autoengano” (*self-deceit*) várias fotografias de uma série de autorretratos. Utilizaremos a ideia de autoengano para atravessar algumas fotografias de Woodman, na tentativa de reconhecer em suas ficções ruínas de um gesto moderno, cenas que ainda conservam um fora de campo, um “estar sem estar”¹⁵⁶ da fotografia, que a mantém na sombra, que a faz resistir como

¹⁵⁵ Algumas fotos de Francesca Woodman foram publicadas no site do jornal *El País*, em janeiro de 2016, pouco tempo depois de completados 35 anos de sua morte. Na matéria, seu trabalho foi apresentado com o título “Os ‘anti-selfies’ de Francesca Woodman” (MacLennan, 2016).

¹⁵⁶ Melendi, 2015, p. 76.

presença espectral, parecendo clamar por um desejo de profundidade e invenção.

A colocação de si mesma como discurso, feita por Woodman, parece diferente de outras imagens que também deslocaram o gesto moderno do autorretrato nos anos 1970 e 1980, como o trabalho de fotógrafas como Cindy Sherman e Nan Goldin. Ambas encarnaram muito mais o gesto contemporâneo, não se mantendo na fronteira, forte característica do trabalho de Woodman. Seus autorretratos encenados como se fossem fotogramas de um filme constituem o trabalho mais conhecido de Sherman. Esses autorretratos formam outro tipo de fantasia, que se distancia de uma busca de si e já se volta para uma atuação dirigida ao espetáculo. Goldin também se afasta da fronteira moderna, e seu trabalho faz despontar questões muito contemporâneas como a privacidade e exposição da intimidade.

Na primeira parte do capítulo, percorrendo a história, falaremos a respeito da mudança de sentidos do rosto na fotografia, pensando os autorretratos de Francesca Woodman como inseridos na fronteira dessa transformação: entre o rosto como síntese e como imagem que se espalha e não perdura, seus autorretratos podem ser vistos como espelhos de possibilidades, como a modulação de outras sentenças, como uma chance de sair de si, retornando com uma diferença, desvendando outros abismos e transcorrendo por novos pontos de vista. O rosto da fotografia de Woodman, então, assim como a encenação de sua falta, abrange uma tensão histórica e se abre, simultaneamente, para dentro e para fora.

Na segunda parte, trabalhamos com conexões teóricas entre fotografia e ruína, reconhecendo ruínas no trabalho de Woodman, particularmente em seus autorretratos: ruína na encenação de um rosto aberto para a ficção, aparecendo e desaparecendo; ruína do gesto que viu na fotografia a chance de revelar uma profundidade do fotografado; ruína própria da imagem, ao suportar os traços que não pode mostrar, mas que um dia podem se tornar legíveis, como sonho a ser interpretado.

4.1. Entre aparecimento e desaparecimento, o rosto se abre

Walter Benjamin percebeu na fotografia de uma vendedora de peixe, feita por David Octavius Hill em New Haven, 1847, que algo de estranho e novo surgira com a fotografia. Ele reconheceu que na imagem se mantém preservado algo que não é possível reduzir ao gênio artístico do fotógrafo, “algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquele que viveu ali”.¹⁵⁷ A maneira como a vendedora de peixes olha para o chão, “com um recato tão displicente e tão sedutor”, parece revelar algo, um valor mágico, que se prolonga na irresistível procura da centelha do acaso que chamuscou a imagem. É parecido com o que acontece na foto em um jardim de inverno com teto de vidro, de 1898, que Barthes descreve, e reconhece na imagem de sua mãe aos cinco anos a afirmação de uma doçura que por toda a vida ela sustentara.¹⁵⁸ Esses dois exemplos, vistos hoje, quando conseguimos desmontar o fluxo acelerado de imagens, podem causar certo estranhamento, o entendimento de que algo se deslocou. Alguma coisa aconteceu no modo de fazer e olhar imagens à medida que passamos a conviver não apenas com sua crescente abundância, mas com as transformações de seu papel, com a consolidação de um modo de vida construído na visibilidade, na exposição da intimidade, no compartilhamento, na comunicação instantânea, crescendo “a impressão de que só acontece aquilo que se exhibe numa tela”.¹⁵⁹ Como se uma qualidade mágica da fotografia tivesse perdido sua força e o que tivesse vindo a ser mais relevante agora fosse certa característica na superfície da imagem, que não mais permite reclamar uma existência que ali tenha estado nem revelar uma peculiaridade de caráter (como a bondade que Barthes viu na foto de sua mãe), mas que exhibe uma plasticidade que atende a outros ritmos e demandas.

Os primeiros anos após a invenção da fotografia, antes de sua industrialização, Benjamin chamou de “apogeu” da fotografia (“a época de Hill e Cameron, de Hugo e Nadar”),¹⁶⁰ quando “o semblante humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava”.¹⁶¹ Era a longa exposição, exigida pela pouca sensibilidade à luz, que levava o modelo a ter que viver minutos dentro da imagem, no tempo da duração da pose (manifestação de um desejo histórico de tempo,

¹⁵⁷ Benjamin, 2012, p. 100, Pequena história da fotografia.

¹⁵⁸ Barthes, 1984, p. 104.

¹⁵⁹ Sibilia, 2016, p. 348.

¹⁶⁰ Benjamin, 2012, p. 97, Pequena história da fotografia

¹⁶¹ Benjamin, 2012, p. 102, Pequena história da fotografia.

de fazê-lo durar e de dissecá-lo, simultaneamente).¹⁶² Esse tempo vivido na duração da pose pode ser visto nas fotografias de Félix Nadar, que fez retratos, por exemplo, do pintor Eugène Delacroix, em 1848, e de Charles Baudelaire, em 1855. A mão de ambos, apoiada em botões de suas vestes, parece ter sido uma saída confortável para o descanso das mãos durante o tempo da espera, em que minutos de silêncio e concentração davam forma ao rosto em que o olhar repousava, aguardava, contrastando com o que veio a ser a prática do retrato algumas décadas depois, com o instantâneo.

Assim, podemos pensar nos retratos do fotógrafo alemão August Sander (1876-1964), quando os rostos não mais apresentavam um olhar que repousava, mas tinham o sentido de conter uma evidência vibrante de expressão de seu tempo: em uma palestra de 1931, o fotógrafo afirmava ser possível “captar a imagem fisionômica de toda uma geração e expressá-la na linguagem da fotografia”.¹⁶³ Sander pretendeu, sobretudo com sua obra *Os homens do século 20*, construir retratos da sociedade alemã, em busca do espírito de uma época, possível de ser interpretado por meio dos elementos da fisionomia, que incluíam o rosto, os gestos, as roupas, capazes de revelar, segundo ele, o que a pessoa faz ou não e até se está contente ou angustiada. Essa imagem da época seria ainda mais compreensível quando colocadas em sequência “fotos de tipos que representam diferentes grupos da sociedade”.¹⁶⁴ O rosto da fotografia na modernidade também foi imaginado e algumas vezes construído como esconderijo de uma interioridade sobre o fotografado, contendo resquícios de uma profundidade oculta, o que permitia que, posteriormente, esses rostos reivindicassem uma existência, uma prestação de contas. No rosto restava um peso, uma raridade que a fotografia podia despertar. Nesse sentido, podemos pensar nos retratos feitos por Arnold Newman (1918-2006): tendo retratado muitos artistas, compunha buscando uma ressonância entre rosto, ambiente e personalidade, criando uma imagem que propunha dar um sentido à vida do fotografado, uma espécie de síntese encarnada no rosto e na cena, como podemos ver nos retratos de Salvado Dalí, Piet Mondrian, Igor Stravinsky, Willem de Kooning, entre outros.

De um rosto capturado em repouso, dentro do instante, para o rosto como espelho do tempo; de um rosto como imagem da existência profunda para, então, um rosto fragmentado,

¹⁶² Sanz, 2010, p. 76.

¹⁶³ Sander, 2012, p. 170.

¹⁶⁴ Sander, 2012, p. 170.

espalhado em muitas fotografias, que não deseja mais conter o peso de uma vida, mas tornar-se visível, exposto no presente. O que muda quando se tinha guardada, num álbum ou numa gaveta, uma fotografia especial de um familiar na infância para quando passamos a ter incontáveis fotografias, de tantos familiares e em todas as idades, armazenadas em nuvens ou espalhadas em discos rígidos? A popularização da fotografia digital, sobretudo a obtida por meio de telefones celulares, nos últimos anos, modificou nosso cotidiano, nossa maneira de experimentar o tempo e os encontros, provocando necessidades e costumes inéditos, contribuindo para o deslocamento do eixo sobre o qual as subjetividades são construídas. “Esse núcleo abandona o espaço interior dos abismos da alma ou dos sombrios conflitos psíquicos, de modo que o eu passa a se estruturar em torno do corpo. Ou, mais precisamente, da imagem visível do que cada um é”.¹⁶⁵ Nesse movimento de tornar visível, a fotografia tem papel fundamental na cultura das aparências e do espetáculo, não parecendo haver razões para o mergulho em busca de sentidos profundos dentro de si mesmo. Na fronteira, as fotografias de Francesca Woodman parecem ainda estar entranhadas de um desejo de profundidade ao mesmo tempo em que se encharcam de características de uma subjetividade contemporânea, que deixa para trás a noção de um eu fixo e estável em direção a um eu mutante e flexível, capaz de se adaptar às novidades. Woodman, ao produzir nesse “entre”, parece entrever saídas para essa exigência de flexibilidade do mundo contemporâneo, fazendo com que suas mutações e ficções se mantenham carregadas de uma busca de sentidos e de abismos temporais.

Obtusamente diante do espelho, no meio de uma curva, Woodman ensaia um gesto trêmulo, como se hesitasse encontrar seu reflexo ou os enigmas da esquina. Em *Self-deceit #1* (p. 75), sua atuação parece buscar descolamentos, provocar duplos, arrancamentos em direção a espaços imaginários e tempos suspensos. O espelho nos dá outro recorte espacial e temporal, um quadro dentro do quadro que abre um portal, onde ainda pode ser possível “interpretar nuances de magia”.¹⁶⁶ Pelo espelho, vemos uma luz estourada, o contorno turvo do pedaço de um corpo que se dobra, uma mão que não parece o reflexo exato da mesma mão que toca o chão. Vendo a mão pelo espelho, os dedos parecem estar mais juntos, como se o reflexo ganhasse um pouco vida própria, deixando ver o resquício de um segredo, de que o duplo é também um outro que retorna. Os autoenganos de Woodman tocam turbilhões de poesia: ressoam, por exemplo, em um poema de Ana Cristina César. O gesto criador das imagens de si mesma talvez apareça como uma

¹⁶⁵ Sibilia, 2016, p. 150.

¹⁶⁶ César, 2013, p. 409.

“resposta” à sensação de “estar em fraude”, como se, na experiência de suas temporalidades, apenas a criação, a imaginação, pudesse minimamente dar conta de abismos que a cercam. Nesse processo de autocriação, a poetisa se descobre ainda outras, com outras tantas esperas e desejos. As fotografias de Woodman e o poema de Ana Cristina César ressaltam o autoengano, propõem o dilema de estar em fraude, de descobrir que o que se é é sempre outro despenhadeiro, é outra espera da qual mal se sabe, a qual escapa, evapora:

Estar em fraude – não consigo
mesmo, não consigo mesmo. Conseguir
vislumbrar a fraude inerente
– segui-la em convivência,
vivê-la em seguimento a indicações
envelhecidas pela chuva.
Chamar sem querer as palavras
delineadoras – é fácil criar-
se a partir da energia com
que se cria. Autocriar-se é
tosquiar outras sentenças,
e em surpresa – um gosto
azul interpenetra —
está-se em frente ao que
se é: mas não era este
meu abismo, minha espera
era outra, muito
outra.¹⁶⁷

Francesca Woodman fazia autorretratos ou, ainda, autoenganos, ficções; Ana Cristina César tinha um “método” parecido, em que o pessoal e o ficcional também se misturavam e criavam novos caminhos de leitura da vida, do poema. Fernando Pessoa fez o que talvez desejasse Ana Cristina César, que escreveu: “Quisera dividir o corpo em heterônimos”.¹⁶⁸ Dividir-se em heterônimos, desdobrar-se em muitas formatações de si, sentir gosto azul, ativar a imaginação: um modo possível de viver a fraude, de imiscuir-se com seus próprios fantasmas.¹⁶⁹

Na fotografia seguinte (p. 76), há um corpo que some. Some entre os papéis de parede floridos e a parede cheia de marcas. Há também o mesmo corpo que aparece, entre esses mesmos

¹⁶⁷ César, 2013, p. 410.

¹⁶⁸ César, 2013, p. 21.

¹⁶⁹ Barros, 2010, p. 82.

elementos. Sendo um pouco de tudo, o corpo é papel, concreto, flores, rachadura; e seu gesto — de misturar-se, de imaginar-se outra coisa — conforma mais um rastro na parede e mais uma tatilidade para esse corpo, em fricção com os papéis e a parede para costurar sentidos, para “outrar-se”, aprofundando contágios. O espaço interno da casa contrasta com a forte luz vinda das janelas, que entreveem folhas. Se esse excesso de luz faz “aparecer” pouco do que está lá fora, no ambiente interno, a cobertura do corpo e sua mistura com o cenário também confundem a imagem. Há um corpo em cena que não quer deixar de ser casa, ainda que casa abandonada, desmoranando. Está em uma casa que sobreviveu ao tempo, onde já devem ter morado pessoas, móveis, objetos e guardado sonhos antes de ser esse cenário estilhaçado que abriga o desejo de uma fotografia que parece encarar de outra maneira o tempo que cruza o espaço, vendo-o como uma chance de reinterpretar a própria existência, dando-lhe outros contornos possíveis, como o de uma parede. Talvez a imagem de uma parede sorrateira, sem rosto, mas que já escutou muitas conversas, discussões, sons de amor. Sorrateira, mas que não esconde totalmente o corpo, há um umbigo que não nos deixa esquecer de que o corpo nasceu e está carregado de história. Mas em sua conexão com a parede, em sua remistura constante (corpo, parede, papel de parede), a fotografia aumenta a história do corpo, dos sentidos possíveis, quando lhe propõe outros enlaçamentos.

De uma porta, em um cenário penumbroso, despontam pernas (p. 77). Estariam saindo ou entrando ou nenhuma das duas coisas? A inclinação da foto sugere um caimento ou uma luta. Na imagem, um acúmulo de formas geométricas: azulejos, molduras, triângulos, porta dentro de porta, piso, linhas verticais e horizontais... e uma irregularidade posta por um corpo, que se esconde ou luta para aparecer. Corpo curvo, parcialmente nu, vestido com uma blusa enrugada, que dá movimento à cena sombria. Há flores pintadas na parede e nas prateleiras desse armário, altar meio absurdo. Corpo repartido, mulher partida, mais uma vez sem rosto. Corpo, como já escrevemos, que não escapa à história: “ele é formado por uma série de regimes que o constroem; ele é destroçado por ritmos de trabalho, repouso e festa; ele é intoxicado por venenos — alimentos ou valores, hábitos alimentares e leis morais simultaneamente; ele cria resistências”.¹⁷⁰ Como ler esse corpo despedaçado? Como uma divisão em heterônimos? Tosquiadura de outras sentenças? Como os homens partidos de Drummond,¹⁷¹ despedaçados pela guerra? Um autorretrato sem rosto que se apresenta como fronteira e mistura de subjetividades modernas e contemporâneas?

¹⁷⁰ Foucault, 2001, p. 27.

¹⁷¹ Andrade, 2000, p. 29, “Nosso tempo”.

Despedaçar-se, então, para continuamente se recriar, descobrindo outras esperas diante de leituras que podem ser repartidas e refeitas: imagem da fratura, a própria imagem uma fratura, “o intervalo tornado visível”.¹⁷²

Em seus autoenganos, Woodman parecia buscar meios de sair de si. E, saindo, retornava muito outra, muitas outras; como se a busca de sentidos (artísticos, existenciais) passasse por invenções tornadas possíveis por meio de sua fotografia. A artista costumava planejar minuciosamente suas fotos. Mas o fato de ser sua principal modelo abre uma brecha nesse controle minucioso da imagem, há um trejeito que escorrega, uma dobra não prevista, um intervalo não esperado, uma força que se apresenta apenas por meio do acontecimento fotográfico, da lacuna entre umas coisas e outras: em seus autorretratos, ela precisava de um tempo entre o “enquadramento do vazio” e seu colocar-se, ajeitar-se em cena. Peter Geimer nos diz que os fotógrafos sabem apenas parcialmente o que estão fazendo, e que há um “valor extra” nas fotos que depende desse ponto cego: “Algo acontece na imagem, ou algo escorrega para ela”.¹⁷³ Esse algo saíria da fotografia e escorregaria, ao mesmo tempo, para fora e de volta para ela, inaugurando uma história, rumos possíveis para o caminho do olhar e do pensamento.

Diferentemente das últimas duas fotografias, “sem rosto”, na fotografia seguinte (p. 78), são os rostos que tomam conta da imagem. Três mulheres nuas cobrem o rosto com a fotografia do rosto de Francesca Woodman; uma quarta fotografia está colada na parede. São os rostos, nas impressões fotográficas, que nos olham, quatro rostos “diferentes” de um mesmo negativo. Como escreveu Agamben, o rosto não diz a verdade sobre um estado de espírito; ele é abertura, é, ao mesmo tempo, o ser exposto e aquilo que ele oculta, é “o único lugar da comunidade, a única cidade possível”,¹⁷⁴ é a abertura inevitável e singular para o político.

A fotografia de um rosto também não diz a verdade de um estado de espírito tampouco transmite uma essência ou apazigua uma identidade, ela é abertura. E uma fotografia que contém várias fotografias de rosto de uma mesma pessoa parece intrinsecamente essa abertura, uma vez que cada rosto também contém aquilo que permanece oculto, que não é possível desvelar completamente; em cada rosto há uma simultaneidade de faces, uma “potência inquieta que as mantém juntas e

¹⁷² Didi-Huberman, 2015, p. 126.

¹⁷³ Geimer, 2007, p. 20, tradução nossa. No original: “Indeed, photographers are only partly aware of what they are doing, and the surplus value of their pictures depends precisely on this blind spot. Something happens in the picture, or something slips into it”.

¹⁷⁴ Agamben, 2017, p. 87.

que as reúne”.¹⁷⁵ E sabemos que há os rostos das “modelos” atrás de cada imagem segurada, que há Francesca Woodman (de meia e sapatos) segurando a fotografia de seu próprio rosto, vestindo um recorte de si mesma.

O rosto é uma abertura do corpo para o exterior, a “cidade possível”. Porém, apesar da nudez, apesar da insistente imagem do rosto da fotógrafa, a foto não parece carregar o sentido de ser o “espaço propício à projeção de selfies onde cada um deve se performar ao se construir como uma subjetividade alterdirigida”,¹⁷⁶ que seria um sentido pelo qual o autorretrato passa atualmente. É como se, no jogo da construção visual de Woodman, o movimento não fosse tanto o de aparecer, mas o de desaparecer, ou, no mínimo, de colocar essa tensão em questão. Assim, o “fora” possibilitado pela fotografia seria ainda um modo de voltar-se para dentro, de buscar-se em sua arte, como numa escavação a céu aberto. Convivem, em seus autorretratos, tanto um *locus interior* quanto certa exteriorização do eu;¹⁷⁷ suas fotografias solicitam uma atenção que os *selfies* da atualidade dispensam, uma vez que estes geralmente se esgotam na agilidade de sua feitura e na superfície do rápido olhar alheio, que determina a aprovação ou desaprovação da imagem. Dessa maneira, “Francesca é profundamente moderna, sem deixar de ser indiscutivelmente contemporânea. Em sua produção convivem intimidade e exposição, corpo e vazio, silêncio e textura, pulsões de morte e vetores que eternizam a vida”.¹⁷⁸ Entre características modernas e contemporâneas, o trabalho de Woodman retém sua força nesse “entre”, fazendo-nos ver questões que se interpenetram em distintos tempos e modos de ser. É assim que podemos encontrar reverberações entre sentidos de Francesca Woodman e um trecho de *O livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, que acolhe o eco de imagens que se esvaem, o desmoronamento de si, a transfiguração em outros seres, coisas, tempos e lugares:

Tudo se me evapora. A minha vida inteira, as minhas recordações, a minha imaginação e o que contém, a minha personalidade, tudo se me evapora. Continuamente sinto que fui outro, que senti outro, que pensei outro. Aquilo a que assisto é um espetáculo com outro cenário. E aquilo a que assisto sou eu.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Agamben, 2017, p. 93-94.

¹⁷⁶ Sibilia, 2016, p. 151.

¹⁷⁷ Sibilia, 2016, p. 153.

¹⁷⁸ Sanz; Souza, 2018, p. 103.

¹⁷⁹ Pessoa, 2011, p. 219.

Podemos olhar os autoenganos de Francesca Woodman como evaporação, passagem de um estado para outro. Na evaporação, os sentidos expandem-se, assumindo formas indefinidas: sendo “outros”, pensando “outros”, em ainda outros cenários e espetáculos. Nas fotografias deste capítulo, a ficção engendra um escoamento entre as coisas, uma confusão, a ingestão de uma coisa pela outra. No tempo dessas fotografias é possível evaporar, desatar memórias, espalhar incoerências. Na feitura de suas imagens, Woodman podia assistir a si mesma em suas ficções; desencadear outras fabulações a partir do corpo a corpo com os elementos de suas imagens, um modo de narrar outras sentenças. São autoenganos que não terminam de nos propor enganos, possibilidades; de propagar a indefinição e seus incansáveis desvios. Então, em contraponto à tamanha disponibilidade das imagens contemporâneas, as imagens de Woodman permanecem desaparecendo, faltando um pedaço. As muitas fotos de si mesma, quando olhadas hoje (na tentativa de escavar o passado para encontrar o presente), colocam em jogo a transformação dos sentidos do retrato, do autorretrato, assim como do gesto fotográfico.

4.2. As ruínas da fotografia nos autorretratos de Woodman

Entre gesto e fotografia, uma relação secreta.¹⁸⁰ O gesto, segundo Agamben, teria o poder de sintetizar e chamar “ordens inteiras de potências angélicas”. E tal poder encontraria na fotografia o seu lugar, “sua hora tópica”. O gesto do fotógrafo e o gesto singular a ser colhido ficariam acumulados na fotografia e, ainda que uma fotografia possa conter “um inconfundível índice histórico, uma data inesquecível”,¹⁸¹ o poder especial do gesto colhido por uma fotografia estaria sempre por remeter a outro tempo, “mais atual e mais urgente do que qualquer tempo cronológico”.¹⁸² Agamben escreve também que o que o fascina e o mantém encantado nas fotografias que ama é o fato de a fotografia ser, de algum modo, o lugar do Juízo Universal. O que não quer dizer, segundo ele, que as fotografias que ama dariam conta de algo grave, sério ou trágico. O que, porém, aparece, mesmo na fotografia do acaso, à deriva, “é convocado, é citado para comparecer no Dia do Juízo”.¹⁸³ A fotografia de Daguerre *Boulevard du Temple* é, para o autor, uma imagem adequada desse Juízo Universal:

¹⁸⁰ Agamben, 2007, p. 27.

¹⁸¹ Agamben, 2007, p. 28.

¹⁸² Agamben, 2007, p. 28.

¹⁸³ Agamben, 2007, p. 27.

A multidão dos humanos — aliás, a humanidade inteira — está presente, mas não se vê, pois o juízo refere-se a uma só pessoa, a uma só vida: exatamente àquela, e não a outra. E de que maneira aquela vida, aquela pessoa, foi colhida, apreendida, imortalizada pelo anjo do Último Dia — que é também o anjo da fotografia? No gesto mais banal e ordinário, no gesto de fazer-se engraxar os sapatos! No instante supremo, o homem, cada homem, fica entregue para sempre a seu gesto mais ínfimo e cotidiano. No entanto, graças à objetiva fotográfica, o gesto agora aparece carregado com o peso de uma vida inteira; aquela atitude irrelevante, até mesmo boba, compendia e resume em si o sentido de toda uma existência.¹⁸⁴

O anjo do último dia é o anjo da fotografia. E ele é o anjo de um limite, de algo que por pouco poderia nem ter acontecido, mas bastou um clique e o gesto foi “imortalizado”, convocado a prestar contas. Não havendo o clique, não há desdobramento possível, não há o que ser guardado e transfigurado pelos olhares no tempo. Mas também se só houver cliques, se não houver o olhar enlaçado e o gesto atento do fotógrafo, o encontro dos gestos com a potência angélica não se condensa (de modo que não é simplesmente “graças à objetiva fotográfica”); e se não houver o olhar de quem poderia amar a fotografia, a “comunicação” do anjo também não se completa. É por isso que não convém dizer, hoje, que a fotografia imortaliza todo gesto; ou que toda fotografia imortaliza gestos. Cada vez mais parece haver gestos que não se firmam, incluindo o próprio gesto, ato de fotografar. Benjamin uma vez escreveu que:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que de modo grosseiro, mas nada percebemos de sua postura na fração de segundo em que ele dá um passo.¹⁸⁵

A fotografia já se encantou pelo gesto na fração de segundo em que se dava um passo; já se encantou pelo sutil trejeito cristalizado e passível à prestação de contas, dos futuros olhares. Mas se falamos que há uma transformação no modo de se fotografar é também porque esse trajeto do gesto fotografado deixou (ou vem deixando) de ser aquilo que a fotografia mobiliza. De certa maneira, esse segundo imobilizado — o modo grosseiro de caminhar capturado em um instante

¹⁸⁴ Agamben, 2007, p. 28.

¹⁸⁵ Benjamin, 2012, p. 100, Pequena história da fotografia.

torto e congelado, estranho ao movimento em fluxo e à aceleração — podia acrescentar camadas não só ao tempo, mas às narrativas de si, como uma possibilidade de busca de respostas, como se algum entendimento de si ou do outro fosse possível ao se capturar um instante do trajeto de um gesto. Referindo-se à virada do século XIX para o XX, Agamben escreve que “Uma época que perdeu seus gestos é, por isso mesmo, obcecada por eles; para homens dos quais toda naturalidade foi subtraída, todo gesto torna-se um destino”.¹⁸⁶ Devido à aceleração da vida na modernidade, todos teriam “perdido o controle de seus gestos e caminhavam e gesticulavam freneticamente”.¹⁸⁷ O cinema teria sido um modo de reapropriação do gesto e ao mesmo tempo de registro dessa perda. Mas seria na fotografia, segundo o mesmo autor, como já mencionamos, que o poder do gesto encontraria sua hora tópica, seu lugar e tempo próprios.

Podemos ver ruínas da fotografia no trabalho de Francesca Woodman porque ele contém algo desse gesto que se transforma, desse gesto outrora mergulhado no instante, que faz com que hoje certas fotografias possam ser ainda “o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança”.¹⁸⁸ Seus autorretratos abarcam esse gesto de procurar-se no instante, de manifestar-se no tempo produzindo um tempo a mais, procurando e criando tempos e a si mesma, concomitantemente. O gesto contemporâneo de fotografar a si mesmo não parece querer aprofundar-se numa busca de sentidos; nessas novas formas de autoconstrução, o “eu” perde seu enraizamento numa interioridade,¹⁸⁹ dirigindo-se para fora, sendo fundamentalmente orientado para o olhar do outro, respondendo a uma lógica de visibilidade na qual para ser é preciso ser visto.¹⁹⁰ Portanto, não se trata mais de captar a peculiaridade de um gesto para conhecer algo sobre si; a “captação mimética do instante” está cada vez mais popularizada pelo uso da câmera dos telefones portáteis, os quais “permitem registrar a própria vida sendo vivida e, nesse gesto, oferecem a possibilidade tanto de se ver vivendo (para si) como de se mostrar vivendo (para os outros)”.¹⁹¹

Então, entre o tempo em que Francesca Woodman produziu seus trabalhos e a atualidade, os sentidos do autorretrato se transformaram. O trabalho da artista, em seu gesto de autocriar-se, pode ser visto como ruína de um gesto moderno porque, quando olhamos para suas fotos,

¹⁸⁶ Agamben, 2017, p. 54-55.

¹⁸⁷ Agamben, 2017, p. 54.

¹⁸⁸ Agamben, 2007, p. 29.

¹⁸⁹ Sibilia, 2016, p. 154.

¹⁹⁰ Debord, 1997; Sibilia, 2016.

¹⁹¹ Sibilia, 2016, p. 60.

encontramos imagens que nos fazem entrever rastros, encontramos imagens que nos fazem ver desvios tomados pelo gesto contemporâneo. “Talvez a ruína da fotografia seja também a ruína da modernidade”.¹⁹² Com essas palavras, Melendi se refere à ruína de certa maneira de se fotografar, de certo modo de olhar para as imagens e de sentir o tempo, que era predominante na subjetividade moderna.

A ruína aponta que houve mudanças; que resíduos dessa transformação histórica foram deixados na materialidade de muitas imagens, na constituição de muitos pensamentos. Diferentes maneiras de pensar as ruínas atravessam a fotografia e as imagens. Há aquela descrita por Philippe Dubois, na qual as fotografias se aparentariam com signos como as ruínas: como vestígios do que esteve ali. Para o autor, a fotografia é uma ruína do real, se considerada uma ordem temporal:

se a ruína como vestígio é de fato o traço físico e material do que esteve ali, nem por isso é uma representação separada (espacial e objetivamente) de seu referente: ela é o último, mas num outro estado, que carrega sua marca, os estigmas do trabalho destruidor dos séculos e dos anos. Na ruína a distância é apenas temporal.¹⁹³

Nessa perspectiva, a fotografia é vista como ruína de uma condição no tempo que se modificou; a ruína é como traço de um “real” que não é mais. Já Eduardo Cadava escreve que a imagem nos conta algo: que é com perda e ruína que devemos viver. Segundo o autor, o que torna uma imagem uma imagem “é sua capacidade de suportar os traços do que não pode mostrar, de prosseguir, diante dessa perda e ruína, de sugerir e orientar seu potencial para falar”.¹⁹⁴ Então, a imagem seria uma imagem por carregar invisibilidades, traços mudos encharcados de memória e que não nos serão dados, encorajando-nos a reconhecer sua abertura, seu contínuo processo de dissolução e constituição. A ruína para Cadava está naquilo que não é mostrado pela imagem: sua força estaria, então, em suportar esses traços do que não vemos. A ruína não seria apenas rastro do que esteve lá, mas também rastro do que poderia ter estado, rastro de silêncio, rastro de falas possíveis e impossíveis. É essa perda que faz com que a imagem nunca seja fechada, é afinal a ruína que estrutura a imagem; é a impossibilidade de ver tudo que

¹⁹² Melendi, 2015, p. 76.

¹⁹³ Dubois, 1993, p. 96.

¹⁹⁴ Cadava, 2001, p. 36, tradução nossa. No original: “*The image tells us that it is with loss and ruin that we have to live. Nevertheless, what makes the image an image is its capacity to bear the traces of what it cannot show, to go on, in the face of this loss and ruin, to suggest and gesture toward its potential for speaking*”.

faz com que ela esteja sempre contando algo. Mas a ruína “não é simplesmente o que faz da imagem uma imagem; é também o que, dentro e com a imagem, não é a imagem e, ao não ser a imagem, permite que a imagem seja o que é: uma imagem em ruínas”.¹⁹⁵ A imagem é em ruínas: o tempo arruinou a imagem e essa imagem arruinada interrompe o movimento do tempo, ferindo sua forma, explodindo suas determinações. A dissolução da imagem, essa ruína inerente, faz parte da constelação de perigos que precisamos encontrar para que a imagem possa ser lida: “Todo esforço para ler a imagem, portanto, deve expô-la lá onde a imagem não existe”.¹⁹⁶

Para Benjamin, a ruína está carregada de força histórica, apontando para aquilo que não foi e poderia ter sido. São ruínas o que o anjo da história vê, ao olhar para trás; e o anjo “gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”.¹⁹⁷ As ruínas contêm os sonhos do passado, sonhos que sonharam o futuro (“Cada época sonha não apenas a próxima, mas ao sonhar, esforça-se em despertar”).¹⁹⁸ Conseguir lê-las depende de um esfregar de olhos, de um “despertar histórico”, sendo que o que se enxerga é uma imagem onírica: “é nesse instante que o historiador assume a tarefa de interpretação dos sonhos”.¹⁹⁹ A ruína tem, portanto, natureza imagética, histórica, instaurando uma relação dialética entre o ocorrido e o agora.²⁰⁰ E se as imagens só se tornam legíveis em determinada época – no momento do despertar –, a ruína relampeja no agora da cognoscibilidade, como sonho que precisa ser interpretado. A ruína será imagem quando capturada nesse relampejo, no ponto crítico que permite sua “leitura” (“Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sintá visado por ela”).²⁰¹

Para Derrida,

A ruína não sobrevém como um acidente a um monumento ontem intacto. No começo há a ruína. Ruína é o que acontece aqui à imagem desde o primeiro olhar. Ruína é o auto-retrato, este rosto fitado ou desfigurado como memória

¹⁹⁵ Cadava, 2001, p. 43, tradução nossa. No original: “*If ruin is at work in every image, this is because the ruin is not simply before the image, is not simply what makes the image an image; it is also what, in and with the image, is not the image and, in not being the image, allows the image to be what it is: an image in ruins*”.

¹⁹⁶ Cadava, 2001, p. 39, tradução nossa. No original: “*Every effort to read the image therefore must expose it there where the image does not exist*”.

¹⁹⁷ Benjamin, 2012, p. 246, Sobre o conceito da história.

¹⁹⁸ Benjamin, 2018, p. 70, Paris, a capital do século XIX.

¹⁹⁹ Benjamin, 2018, p. 770, Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso.

²⁰⁰ Benjamin, 2018, p. 768, Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso.

²⁰¹ Benjamin, 2012, p. 243, Sobre o conceito da história.

de si, o que *resta* ou *retorna* como um espectro desde que, ao primeiro olhar sobre si lançado, uma figuração se eclipsa.²⁰²

Na feitura de seus autoenganos, Francesca Woodman esteve, de algum modo, cega.²⁰³ Ela não via a si mesma, enquadrada; e seu gesto, no presente, já era um ato de memória, imagético e em ruína.²⁰⁴ Os autorretratos da atualidade parecem estar menos cegos, a começar pelas máquinas contemporâneas, que permitem que as pessoas se vejam no visor da tela (seja a de uma máquina fotográfica ou a de telefones celulares) para se enquadrar, impedindo a lacuna e o desaparecimento. Essa olhada para a superfície da tela também demonstra uma mudança de locus do corpo, que vai deixando de ter um sentido de “acolher um tesouro interior” e “se torna uma espécie de objeto de design”,²⁰⁵ sentido ao qual os autorretratos da atualidade correspondem. O olhar para a tela parece ter outra densidade, possui outro sentido o espectro que habita a imagem, não mais como “uma forma que hesita de maneira inteiramente indecível entre o visível e o invisível”²⁰⁶ porque parece estar mais decidido pelo visível, pela “cultura das aparências, do espetáculo e da visibilidade”.²⁰⁷ De uma necessidade de palpar a existência para um sentido em que a existência só se confirma nas superfícies das telas. Pensar a imagem de um gesto em ruína implica pensá-la com suas invisibilidades, virtualidades, pulsões. E no indecível entre ver e não ver, salta uma fâsca, o agora da cognoscibilidade que nos desperta para reconhecer transformações no gesto e para encontrar, na fotografia de Woodman, ruínas de gestos sonhados. Ao pensar a fotografia de um gesto em ruína, descobrimos camadas de ruínas que se sobrepõem e se entrelaçam: a ruína do gesto (Agamben), a fotografia como ruína porque vestígio (Dubois), a imagem como ruína (Cadava), a ruína da história (Benjamin)... Pensar um gesto em ruína na fotografia é vê-lo afligido pelo tempo histórico, é ver sua quebra diante da imagem que o sedimentava, reconhecendo nela novos atravessamentos (assim podemos entender, como escreveu Baudelaire, que cada época tem “seu porte, seu olhar e seu gesto”).²⁰⁸

²⁰² Derrida, 2010, p. 71.

²⁰³ Como o desenhista é de algum modo cego quando desenha: “o movimento em que o desenho inventa, em que ele se inventa, é um momento em que o desenhista é de algum modo cego, em que ele não vê vir, ele é surpreendido pelo próprio traço que ele trilha, pela trilha do traço, ele está cego” (Derrida, 2012, p. 71).

²⁰⁴ “A partir do momento em que se considera, fascinado, preso à imagem, mas desaparecendo aos seus próprios olhos no abismo, o movimento pelo qual um desenhador tenta desesperadamente recuperar-se é, já, mesmo no seu presente, um acto de memória” (Derrida, 2010, p. 71).

²⁰⁵ Sibilia, 2016, p. 151.

²⁰⁶ Derrida, 2012, p. 68.

²⁰⁷ Sibilia, 2016, p. 151.

²⁰⁸ Baudelaire, 1996, p. 26.

Ruína é o autorretrato de Woodman: rosto desfigurado como memória de si, rosto aberto como ficção, se refazendo e se desfazendo, rosto que abriga histórias da fotografia e também o gesto moderno de tornar a existência mais funda por meio de uma imagem, que, no limite, se arruína. A ruína, portanto, é vista como força, impregnada de visibilidades e invisibilidades, acolhendo a parte muda, os estilhaços, o inapreensível, os sonhos do passado que talvez se tornem visíveis em alguma época. Talvez faltem ruínas para as fotografias contemporâneas, tendo-se perdido uma cegueira que as fotos um dia puderam redesenhar, uma ruína por meio da qual a história pôde querer ser remontada. Essa ruína está nas palavras e nas imagens, nos discursos e nas fotografias, e, como indicado pela epígrafe deste capítulo, são fundamentais para se refletir sobre o presente, em uma trama que tece o entendimento da fotografia como experiência histórica, que relaciona modos de ver e fazer fotografias com as composições de modos de ser e de estar no mundo. Marca estilística do trabalho de Woodman, o retrato, mais especificamente o autorretrato, parece sintetizar as questões presentes nesta dissertação a respeito da fotografia como experiência histórica, contendo o confronto de certas questões que atravessaram a fotografia moderna e alguns de seus desdobramentos: o instante em relação à duração (o gesto de captura, a espera, o instantâneo, a fabricação do instante), o real com seus duplos e seus fantasmas, desdobrando-se infinitamente (Francesca Woodman fotógrafa, personagem, bailarina, parede...), a vida que a fotografia pode guardar, entre o peso de uma prestação de contas do rosto, na imobilização de algo imortal, e a imagem de uma vida performática, que se vê e se mostra vivendo.

**5. Breves conclusões:
mapas inventados para ver fotografias hoje**





As imagens e as palavras devem ser um socorro para a posteridade, em sua tentativa de refletir sobre si mesma.

Aby Warburg²⁰⁹

É à lisura perfeita e à incalculável delicadeza da camada com a qual trabalha o Dr. Daguerre que se deve o acabamento, a suavidade e a harmonia dos desenhos fotográficos. Se riscássemos ou amolgássemos estes desenhos ou os fizéssemos passar na prensa ou os sujeitássemos à acção do rolo, eles ficariam irremediavelmente destruídos. Mas, também, passaria pela cabeça de alguém puxar com força um debrum de renda ou escovar as asas de uma borboleta?

Dominique François Arago²¹⁰

²⁰⁹ Warburg, 1923 apud Michaud, 2013, p. 254.

²¹⁰ Arago, 2013 [1839], p. 40.

As duas fotografias que abrem este capítulo final de alguma maneira encarnam e sintetizam os conceitos evocados na trajetória de nosso trabalho. Elas tratam do transbordamento de tempo, da dança com fantasmas, da sobrevivência de outras experiências históricas e, também, das ruínas de um gesto moderno. Transbordam o tempo porque invocam outras temporalidades do corpo, das árvores, das cascas, das películas, do voo; dançam com fantasmas porque evidenciam ruídos que tornam visíveis fantasmas passados e presentes, apontando para a sobrevivência das imagens e de outras experiências históricas; demonstram as ruínas de um gesto moderno por meio do autorretrato ficcional, construído por uma vontade de criar profundidades, misturas e dúvidas. Juntas também fazem despontar a ideia da fotografia como lasca, película, pedacinho de pele. Na primeira fotografia (p. 97), uma mulher, provavelmente Woodman, veste-se com cascas de bétulas e inclina-se, sem rosto: um braço acompanha um caule existente, o outro cria uma nova bétula, essa árvore com curiosos caules esbranquiçados que descascam, “com toda a delicada beleza dos troncos brancos com suas manchas, que evocam resquícios de alguma partitura musical”,²¹¹ como observou Didi-Huberman ao encontrar bétulas e arrancar delas algumas cascas, do complexo de Auschwitz-Birkenau.

Postas uma ao lado da outra, as fotografias se parecem, as linhas verticais das duas imagens rimam de alguma forma, assim como seus “assuntos”, que cuidam de cascas e películas. Na segunda fotografia (p. 98), embora à primeira vista pareça se tratar de películas fotográficas penduradas, ao olhá-las bem, vemos que o que estão penduradas são fitas pega-mosca. A semelhança visual da película fotográfica de médio formato com essa fita cria uma interessante analogia, ao pensarmos na semelhante “função” de ambas para conter, parar o movimento, capturar o voo. Mas também podemos pensar nas suas diferenças. Na fita, um feromônio atrai os insetos, que ali grudam e morrem por não conseguir mais voar e se alimentar. Na película, o voo capturado faz surgir uma imagem, que, ao contrário, permite que siga voando por outros caminhos; permite que continue se alimentando e alimentando os sonhos do olhar. Se cada vez mais as fotografias têm deixado de ser películas, essas pequenas peles sobreviventes que dormiam em rolos e despertavam em álbuns, não o deixam apenas porque o modo de fotografar que as utiliza entrou em desuso, mas porque a fotografia hoje parece ter menos carne, parece descascar menos, ter menos ruídos, menos dores em sua nova superfície límpida, iluminada e acelerada. Mal há álbuns, daqueles que eram guardados em caixas, em prateleiras, no fundo das gavetas e

²¹¹ Didi-Huberman, 2017, p. 43.

que, olhados com mais ou menos frequência, estavam embebidos de um sentido de preciosidade, reencontro, espanto. Não é que não façamos mais fotos no intuito de “guardar” momentos. Essa guarda, porém, está atravessada por outras forças e ritmos presentes na vida contemporânea. Ainda que queiramos guardar, não necessariamente guardamos, as fotos ficam sempre disponíveis na dinâmica das publicações na internet, carecendo de espanto. Ou irremediavelmente perdidas, em discos rígidos obsoletos.

Os capítulos aqui desenhados salientaram fraturas expostas pelo trabalho de Francesca Woodman, imagens da passagem entre dois modos predominantes de ser e fotografar. Cada capítulo, apresentando uma montagem de fotos, ensaiou sobre um aspecto diferente dessa experiência, o que nos permitiu desenvolver conceitos, criar um tecido teórico e reflexivo a partir da escolha, entre outras possíveis, de algumas chaves conceituais. Como o transbordamento do tempo no instante fabricado, as imagens-fantasma e os fantasmas da imagem, exprimindo fronteiras, sobrevivências, e a faceta de um real que vira fantasma na fotografia, num corpo vertendo tempos e memórias, e as imagens da ruína nos autorretratos, atravessados hoje por novos sentidos. Esses três capítulos buscaram olhar para imagens de Francesca Woodman e procurar perguntas, tecer outras consequências. Na tentativa de traçar caminhos para as imagens, encaramos o gesto crítico de não as simplificar, de buscá-las lá onde elas ardem, no confronto com suas condições históricas. Este trabalho se propôs a ver as imagens para além do presente, para lhes dar novas chances, em defesa do gesto de devolver espessura a esse presente e aos tempos que o circundam: não neutralizar o tempo, pois as imagens não são atemporais. A dissertação se deteve no trabalho de uma fotógrafa apenas para atravessar a abundância de imagens contemporâneas propondo a possibilidade de imaginar outras leituras, não só para o trabalho de Woodman, mas tentando demonstrar que é possível, que é preciso, devolver à leitura das imagens suas condições de possibilidade, suas ressonâncias históricas, o eco de outras imagens, as condições de sua sobrevivência, seu momento de perigo e seus desejos de futuro.

Das bétulas do complexo de Auschwitz-Birkenau, Didi-Huberman arrancara “três lascas de tempo”, ou o que ele chamou de seu próprio tempo em lascas: “um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui, sob meus olhos, sobre a branca página; um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem?”.²¹² Para o autor, que arrancou lascas da árvore do campo de concentração onde morreram seus avós, elas são como “lascas de

²¹² Didi-Huberman, 2017, p. 10.

pele, carne germinando”.²¹³ A partir dessas lascas arrancadas, poderíamos pensar a fotografia vendo-a também como lasca de tempo: a fotografia como um pedaço de memória em que tentamos reler o que está escrito, ler o que não está; um pedaço de presente de quem fez a foto e de quem a olha, posta em relação a um passado, que se atualiza no olhar; e, em relação a um futuro, um pedaço de desejo, essa carta a ser escrita que propõe a questão sobre como olhar para a foto, como dialetizar o olhar, “lançar os dados e fazer novas perguntas”.²¹⁴ Assim, como tentamos desenvolver ao longo deste trabalho, é possível encontrar numa fotografia lascas de tempo que se interpenetram: vista do presente, apresenta um desejo de futuro que só é possível porque é lasca, vestígio de um tempo que passou e que concomitantemente não passa.

As fotografias, as imagens não movimentam o tempo sozinhas: se a maneira de olhar, descrever e compreender uma imagem não é senão um gesto político,²¹⁵ é uma tarefa do sujeito histórico (talvez sobretudo do pesquisador, do historiador, do artista) traçar caminhos para as imagens, interpelar suas brechas, remontá-las, descobrir onde ainda ardem; e, sobretudo tratando-se de fotografias, não as apartar de sua história, de um real que tocou a imagem e nela se aninhou à espera de novas perguntas do futuro. Segundo Didi-Huberman, a imagem arde pela memória. E se “nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico”,²¹⁶ é preciso mais do que nunca não a simplificar, pois é somente “ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência [...] de uma barbárie documentada em cada documento da cultura”.²¹⁷ Somente assim a memória da imagem pode ser menos ameaçada pelo esquecimento; mas não se trata de tornar as imagens cada vez mais presentes, não se trata de trazer à tona mais e mais imagens, mas de tentar olhá-las bem, olhá-las de novo; trata-se de fechar os olhos, de recomeçar.

As fotografias das lápides situadas no lugar do crematório V de Birkenau, porém, não partem desse pressuposto. Essas lápides fotográficas exibem três das quatro fotografias feitas em agosto de 1944 por um membro do *Sonderkommando*. Essas fotografias são, “até os dias de hoje, os únicos testemunhos visuais de uma operação de asfixia por meio de gás no próprio tempo de seu desenrolar”.²¹⁸ Os curadores do museu do Estado de Auschwitz-Birkenau escolheram não

²¹³ Didi-Huberman, 2017, p. 72.

²¹⁴ Didi-Huberman, 2017, p. 101.

²¹⁵ Didi-Huberman, 2017.

²¹⁶ Didi-Huberman, 2012, p. 209.

²¹⁷ Didi-Huberman, 2012, p. 211.

²¹⁸ Didi-Huberman, 2017, p. 46.

exibir as quatro fotos, mas apenas três. Ficou de lado a fotografia em que menos informações apareciam; ficou de lado a proposta de enxergar na imagem aquilo que ela tenta esconder, de perceber que imagens não são imediatas nem fáceis de entender. Ficou de lado a “fotografia ‘defeituosa’, ‘abstrata’ ou ‘desorientada’ [que] testemunha algo que permanece essencial, isto é, o próprio perigo, o vital perigo de presenciar o que acontecia em Birkenau”.²¹⁹ Além disso, as outras fotografias das lápides foram reenquadradas, de modo a torná-las mais legíveis. Retirou-se o ângulo torto, a penumbra, a imagem das condições para que a foto fosse possível, já que o fotógrafo corria perigo e fotografava escondido.

Se “ficamos dentro da imagem como *diante de um tempo complexo*”,²²⁰ olhar bem para a imagem quer dizer não só se interrogar sobre o próprio ato de olhar, mas enxergá-la como diante desse tempo complexo; quer dizer também colocar, diante do tempo, a pergunta sobre como essas imagens puderam existir, como sobreviveram, e como é possível reatá-las ao mundo, procurando suas correspondências, seu ressoar, sua transformação de sentidos. No mundo contemporâneo, porém, em que estão em ação corpos cada mais vez mais conectados, acelerados e visíveis, parece ser mais difícil acessar esse tempo de espera de um olhar minucioso, de uma pesquisa atenta, esse tempo que exige paciência dolorosa: nosso esforço hoje, diante de tanta visibilidade, é o de parar, recorrer a uma “quietude autoinduzida”²²¹ como resposta às questões: “como fugir dessas novas amarras? Como escapar desses ardilosos e, inclusive, prazerosos assujeitamentos?”.²²² Essa foi, então, a proposta da pesquisa, olhar bem para as imagens, deixando que nos desconcertassem e que pudessem “depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento”.²²³

Em que medida fazer fotografias ainda é compor “tesouros particulares”,²²⁴ como escreveu Didi-Huberman sobre as fotografias dos milhares de turistas que foram a Auschwitz antes dele e “milhares de vezes posicionaram suas lentes” exatamente como ele posicionou a dele? Quem ainda preza esses tesouros e volta a olhá-los; quem os organiza, seleciona, reencontra? Quem não se perde, em algum momento, entre os arquivos, as datas, as nuvens, os discos rígidos? E se olhar pode se apresentar como uma luta, como mencionado no começo deste trabalho, talvez possamos dizer o mesmo sobre fotografar. Segundo Didi-Huberman “é justamente porque as imagens não

²¹⁹ Didi-Huberman, 2017, p. 49.

²²⁰ Didi-Huberman, 2013, p. 34, grifo do autor.

²²¹ Sibilía, 2012, p. 188.

²²² Sibilía, 2012, p. 188.

²²³ Didi-Huberman, 2012, p. 216.

²²⁴ Didi-Huberman, 2017, p. 70.

estão ‘no presente’ que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história”.²²⁵ Vê-las, entretanto, para além do presente, no abismo do tempo, depende da maneira como com elas nos relacionamos. Então como escapar de vê-las apenas como imagens de um presente continuado para ainda vê-las como “pedacinhos de pele”²²⁶ sobreviventes, que, ainda que não sejam testemunhos de uma operação de asfixia, que sejam vistas como testemunhos de um momento histórico, entrecruzados por desejos manifestados diante do tempo?

Fotografa-se muito, e isso faz cada vez mais parte de nosso modo de nos relacionar com as pessoas e o mundo; será, então, que deveríamos pensar em fotografar menos para ver mais? Fechar os olhos para ver, para se deixar abalar, para conjurar momentos de tédio e silêncio? Segundo Bezerra Jr.,²²⁷ “Pensar, como Foucault sugeria, o campo das técnicas de si, das artes da existência como campo de exercício de resistência às formas hegemônicas de poder e laboratório de invenção de novas formas de experimentação da existência exige uma reflexão sobre a direção e o impacto dessas transformações”. Diante das metamorfoses que estão ocorrendo em nossa experiência do tempo, em um cotidiano cada vez mais capitalizado e mediado por tecnologias de informação e produção de imagens, como não perder de vista o tesouro da imagem? Sua memória, sua cinza, o lugar onde ainda arde? Como “abrir o ver”, prestar atenção,²²⁸ se não for na tensão entre fechar os olhos e olhar para as imagens? Este percurso nas fotografias de Francesca Woodman ensaia o gesto de atravessar a abundância de imagens para imaginar outras leituras, montar constelações, criar desvios, arranhar clichês.

Agamben dirá que o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: “a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo”.²²⁹ De acordo com o autor, que faz um contraponto a Walter Benjamin, “para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e [...] a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente”.²³⁰ Segundo Agamben, a vida cotidiana contemporânea contém pouca coisa que seja traduzível em experiência, por exemplo, a leitura do jornal, os minutos presos no engarrafamento,

²²⁵ Didi-Huberman, 2012, p. 213.

²²⁶ Didi-Huberman, 2017, p. 107.

²²⁷ Bezerra Jr., 2000, p. 87.

²²⁸ Didi-Huberman, 2015, p. 239.

²²⁹ Agamben, 2005, p. 21.

²³⁰ Agamben, 2005, p. 21.

viagens no metrô, manifestações que bloqueiam as ruas: o homem volta para casa no fim do dia cansado por diversos eventos, mas não tendo nenhum deles se tornado experiência.

Agamben esclarece:

[isso] não significa que hoje não existam mais experiências. Mas estas se efetuam fora do homem. [...] Uma visita a um museu ou a um lugar de peregrinação turística é, desse ponto de vista, particularmente instrutiva. Posta diante das maiores maravilhas da terra, a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter experiência.²³¹

Neste choque entre a experiência temporal moderna e a contemporânea, foi se configurando outra relação com a memória, como o fato de confiarmos em “memórias digitais” (que terão visto o lugar turístico em nosso lugar, segundo Agamben). As fotografias costumavam ser feitas para guardar um momento especial e talvez compor tesouros pessoais: quando a fotografia “fixava” o tempo e essa lembrança repousava no álbum de fotografia, tinha-se uma relação com o passado e com o futuro, diferente da que se tem hoje, em que a importância de guardar acontecimentos está diluída, e o ato de fotografar se remete muito mais ao tempo presente: menos para reter acontecimentos, mais para mostrar e compartilhar eventos quaisquer, para que eles sejam olhados pelos contatos nas redes sociais, sejam curtidos, tornados ainda mais “presentes”.

Na apresentação de Dominique François Arago, para anunciar em 1839 à Câmara dos Deputados da França o daguerreótipo, evidencia-se seu entusiasmo pelo feito de Daguerre, ao utilizar como suporte “uma camada de matéria tão fina, uma verdadeira película”.²³² Assim como pela rapidez do método, que permitia, no inverno, mesmo com o tempo sombrio, fazer uma exposição de dez a 12 minutos, tempo que se reduzia pela metade no verão (a esse tempo era preciso somar o tempo de desembalar e montar a câmera, preparar a chapa, o que no total podia chegar a mais de meia hora de operação). Arago parecia fascinado pela “delicadeza da camada”, à qual se devia “a suavidade e a harmonia dos desenhos fotográficos”. Ao reconhecer a fragilidade dessas películas, chama atenção para o fato de que facilmente ficariam irremediavelmente destruídas. É então que ele faz a tão inspirada pergunta: “Mas, também, passaria pela cabeça de

²³¹ Agamben, 2005, p. 23.

²³² Arago, 2013, p. 39.

alguém puxar com força um debrum de renda ou escovar as asas de uma borboleta?”.²³³ E temos vontade de perguntar junto com ele: quem, afinal, puxaria uma renda delicada ou destroçaria uma borboleta escovando suas asas tão sutis? Quem seria capaz de deixar de ser encantado pelas fotografias, pelos trabalhos do sol que permaneciam nelas enfeitados, como a elas se referiu Lady Elizabeth Eastlake, em 1857?²³⁴

Em uma tentativa de reconstruir esse encanto, podemos nos perguntar como então desenhar novos mapas para que a fotografia possa ainda ser vista como um “devir-anjo”, tomada por um “desejo de asas”?²³⁵ Como, por meio da relação com a imagem, podemos “engravidar o real com virtualidades desconhecidas de devir-anjo”,²³⁶ indo de encontro à propagação de um modelo hegemônico de subjetividade, à obsessão contemporânea de abolir o tempo e de achatá-lo em prol de um “presente eterno, sem história para trás ou para frente, sem passado nem futuro”?²³⁷ Segundo Pelbart, “o desafio é propiciar as condições para um tempo não controlável, não programável, que possa trazer o acontecimento que nossas tecnologias insistem em neutralizar”.²³⁸ Essas perguntas sustentaram a pesquisa e suscitaram o convite inicial, para fechar os olhos. Convite que diz muito sobre hoje, quando temos de estar todo o tempo conectados e disponíveis e temos nossa capacidade de atenção transformada em dispersão, estresse e ansiedade. É, então, uma fechada de olhos que se posiciona, que escolhe não ver para então ver, alargando o olhar, remontando elos entre fragmentos estéticos, históricos e fotográficos; enxergando nas imagens o resultado da montagem de espaços e tempos heterogêneos. Essas chegadas, porém, não estavam dadas de antemão; foi o percurso do trabalho, a escavação nas imagens e nos conceitos, que movimentou as reflexões, que fez ver a força da imagem como sintoma, despontando questões e, como conhecimento, interrompendo o caos e criando caminhos.

Se as imagens passam, e mal nos detemos, como escrevemos na primeira linha deste trabalho, pode ser porque, no turbilhão de imagens, no ritmo acelerado da vida, na ansiedade cotidiana, não conseguimos mais reter a faísca da perda, a lacuna entre a memória e o esquecimento, a realidade que chamuscou a imagem e formou seus braseiros mesclados, mais ou menos ardentes. No filme *O diamante branco* (*The white diamond*, 2004), Werner Herzog

²³³ Arago, 2013, p. 40.

²³⁴ Eastlake, 2013, p. 63

²³⁵ Pelbart, 1993, p. 21.

²³⁶ Pelbart, 1993, p. 22.

²³⁷ Pelbart, 1993, p. 34.

²³⁸ Pelbart, 1993, p. 36.

acompanha um engenheiro no sonho de voar em seu próprio dirigível. Na floresta da Guiana, onde estão fazendo o filme e os testes com o dirigível, fica a cachoeira de Kaieteur, com 251 metros de altura, 100 metros de largura e intenso volume de água. O médico da equipe do filme, um alpinista experiente, quis ver o misterioso lugar por trás da cachoeira, onde as aves se aninham. Por baixo da cascata não é possível ter acesso à caverna, que permanece virgem. Uma câmera foi enviada com o médico, para também “observar” esse lugar desconhecido. O ex-líder de uma tribo local, ao ser perguntado sobre a caverna, disse que, se tivesse asas, a primeira coisa que faria seria procurar saber o que há por trás da cachoeira, naquele lugar cheio de histórias, onde as aves repousam. Conta ele que, segundo uma das lendas, lá habitam serpentes gigantes que protegem tesouros. Herzog lhe diz que alguém de sua equipe havia descido com uma corda e gravado imagens com uma câmera. O nativo então argumenta que o que está por trás da cachoeira não deveria ser mostrado, pois, se sua tribo perder esse segredo, sua cultura poderá morrer. E Herzog não coloca em seu filme as imagens daquele segredo, não nos mostra o que esconde uma das cachoeiras com maior volume de água do mundo: assim, o voo por trás das cachoeiras de Kaieteur permanece desconhecido.

No momento em que a atualidade anuncia ser possível uma visibilidade absoluta, em seu movimento de mostrar, desvendar e revelar cada vez mais coisas, o cineasta decide esconder para manter o enigma, para guardar a força daquela imagem imaginada, daquela memória viva porque não desvendada, não explicada. Ao não mostrar o segredo por trás da cachoeira, Herzog nos permite voar com os pássaros que lá se aninham, permite-nos guardar o tesouro, manter a vida na demora do mistério. Talvez seja um pouco nossa tarefa com as imagens, tentar “salvá-las” do esquecimento imaginando outros caminhos, para que possam resistir diante da barbárie, para que possam ser salvas dos olhares que não enxergam as lutas e disputas que as fizeram sobreviver. Demorar-se na imagem, na sua ausência, portanto; “não libertar-se do tempo, como quer a tecnociência, mas libertar o tempo, devolver-lhe a potência do começo, a possibilidade do impossível, o surgimento do insurgente”.²³⁹ Então, cultivar o tempo, sua diferença, a dança sobrevivente nas imagens; propiciando novos galhos, nascidos de cascas e peles que se decompuseram e se transformaram em adubo; admitindo que a incompreensão, a insuficiência e as lacunas são uma maneira de desejar asas, um modo de o pensamento sonhar.

²³⁹ Pelbart, 1993, p. 36.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *Arte&Ensaios*. Rio de Janeiro, ano XVI, número 19, 2009a. p. 132-143.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009b.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ARAGO, Dominique François. Relatório. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013 [1839].
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953*. Suma ateológica, v.1. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 3 v.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, v. I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, v. II. Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2010 [1896].
- BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1922].
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1907].
- BEZERRA JR., Benilton. A retomada do futuro: Tempo e utopia na subjetividade contemporânea. In: Jobim e Souza, Solange (org.). *Mosaico, imagens do conhecimento*. Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos, 2000.
- CADAVA, Eduardo. "Lapsus Imaginis": the image in ruins. *October*, v. 96, p. 35-60, Spring, 2001.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: G. Gili, 2004.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CRARY, Jonathan. *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- CRESCO, Nuno. A sobrevivência das imagens segundo Aby Warburg. *Jornal Público*. Porto/Lisboa, 11 jan. 2013. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/01/11/jornal/a-sobrevivencia-das-imagens-segundo-aby-warburg-25855241>. Acesso em: 27 out. 2017.
- DAGUERRE, Louis Jacques Mandé. Daguerreótipo. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DERRIDA, Jacques. The ghost dance: An interview with Jacques Derrida by Andrew Payne and Mark Lewis. *Public 2*, p. 60-67, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.

EASTLAKE, Lady Elizabeth. Fotografia. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

GEIMER, Peter. Image as trace: speculations about an undead paradigm. *Differences*, v. 18, n. 1, jan. 2007, p. 7-28.

GIL, José. *Movimento total – o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

KELLER, Corey (org.) *Francesca Woodman*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; New York: DAP, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISSOVSKY, Mauricio. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Maud X, 2014.

LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Maud X, 2008.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

MACLENNAN, Gloria Crespo. Os 'anti-selfies' de Francesca Woodman. *El país*, 26 jan. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/22/album/1453463389_967121.html#foto_gal_1. Acesso em: 31 out. 2018.

MELENDI, M. A. O arquivo vulnerado ou as ruínas da fotografia. In: VILELA, B; CUNHA, G. (org.). *Espaços compartilhados da imagem: caderno de reflexões críticas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2015.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PELBART, Peter Pál. *A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Volume I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- RAMIRO, Mario. Gabinete fantástico. *Zum*, Revista de fotografia, n. 11, out. 2016.
- RAMIRO, Mario. *O gabinete fluidificado e a fotografia dos espíritos no Brasil: a representação do invisível no território da arte em diálogo com a figuração de fantasmas, aparições luminosas e fenômenos paranormais*. 2008. 162 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa III*. Campinas: Papyrus, 1997.
- SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. *Poiesis*, Niterói, n. 17, p. 29-51, jul. 2011. Disponível em: http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf. Acesso em: 25 out. 2017.
- SANDER, August. A fotografia como linguagem universal (1931). *Zum*, Revista de fotografia, n. 3, out. 2012.
- SANZ, Cláudia Linhares. Entre o tempo perdido e o instante: cronofotografia, ciência e temporalidade moderna. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém, v. 9, n. 2, p. 443-462, maio-ago. 2014.
- SANZ, Cláudia Linhares. Estados fotográficos, fósseis e fantasmas. In: DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (org.). *Fotografia contemporânea – Fronteiras e transgressões*. Brasília: Casa das Musas, 2013, p. 179-187.
- SANZ, Cláudia Linhares. Quando o tempo fugiu do instantâneo. *Studium*, Campinas, n. 32, 2011. Disponível em: https://www.studium.iar.unicamp.br/32/Studium_32.pdf. Acesso em: 19 dez. 2018.
- SANZ, Cláudia Linhares. *Fotografia e tempo: vertigem e paradoxo*. 2010. 224 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, 2010.

SANZ, Cláudia; SOUZA, Fabiane. Francesca Woodman e o assombro dos fantasmas modernos. *FronteiraZ*, São Paulo, n. 20, p. 98-114, jul. 2018.

SIBILIA, Paula. *O show do eu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SIBILIA, Paula. A técnica contra o acaso: os corpos inter-hiper-ativos da contemporaneidade. In: FERRAZ, M. C. F.; BARON, Lia (orgs.). *Potências e práticas do acaso: o acaso na filosofia, na cultura e nas artes ocidentais*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TATE. *Finding Francesca*. A guide to supporting young people to explore ARTIST ROOMS, Francesca Woodman. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/download/file/fid/12779>. Acesso em: 16 out. 2018.

TOWNSEND, Chris. *Francesca Woodman*. London: Phaidon Press, 2006.

VALÉRY, Paul. *Alfabeto*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WOODMAN, Francesca. Journal extracts. In: TOWNSEND, Chris. *Francesca Woodman*. London: Phaidon Press, 2006.

WOODMAN, George. Seething with ideas. In: TOWNSEND, Chris. *Francesca Woodman*. London: Phaidon Press, 2006.

Apêndice: imagens em miniatura

Introdução: convite para ver (de olhos fechados)



Figura 1: *Untitled*, Antella, 1977-78, p. 7

Quando o instante na fotografia transborda tempos



Figura 2: *Untitled*, Providence, 1975-78, p. 24



Figura 3: *Untitled*, Providence, 1975-78, p. 25



Figura 4: *Untitled*, Roma, 1977-78, p. 26



Figura 5: *Untitled*, Providence, 1975-78, p. 27

O fantasma baila (e sobrevive)



Figura 6: *House #3*, Providence, 1976, p. 51



Figura 7: *Space²*, Providence, 1976, p. 52



Figura 8: *Untitled*, Providence, 1975-78, p. 53

Autoenganos: ruínas de um gesto moderno

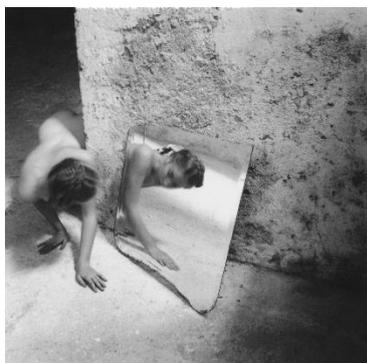


Figura 9: *Self-deceit #1*, Roma, 1978, p. 72



Figura 10: *Space²*, Providence, 1976, p. 73



Figura 11: *Untitled*, Providence, 1975-78, p. 74



Figura 12: *Untitled*, Providence, 1976, p. 75

Breves conclusões: mapas inventados para ver fotografias hoje



Figura 13: *Untitled*,
Peterborough, 1980, p. 94



Figura 14: *Untitled*, New York,
1979-80, p. 95