



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 20 - julho de 2018

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2018i20p98-114>

Francesca Woodman e o assombro dos fantasmas modernos

Francesca Woodman and modern ghost's haunting images

*Cláudia Linhares Sanz¹
Fabiane da Silva de Souza^{**}*

RESUMO

Distraídos por tantas imagens do cotidiano, os fantasmas hoje mal nos assombram. Neste artigo, entendemos que a fotografia de Francesca Woodman, ao inquietar fronteiras – entre moderno e contemporâneo, presença e ausência, sentido e não sentido, brevidade e permanência –, aprofunda o aspecto fantasmal das imagens, deixando comparecer os fantasmas da fotografia moderna, que até há pouco ainda nos assombravam. Na experiência contemporânea, esses fantasmas questionam a torrente de imagens e nos lembram que no instante podem morar outros tempos, que duram na imagem. E, assim, habitando diferentes tempos, entrelaçados às imagens de Woodman, convivem ecos da escritura de autoras como Clarice Lispector, Maria Gabriela Llansol e Ana Cristina César.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Francesca Woodman; Imagem-fantasma; Fronteiras; Literatura

ABSTRACT

Distracted by so many everyday images, today's ghosts are hardly frightening to us. In this article, we come to the understanding that Francesca Woodman's photography, by teasing the boundaries – between modernity and contemporaneity, presence and absence, sense and nonsense, brevity and permanence –, deepens the ghostly quality of the images producing ghosts of modern photography which until recently would frighten us in a persistent way. In the contemporary experience, these ghosts call into question the flood of images and remind us that other times may be living in the instant, times that last in the image. Thus, inhabiting different times, intertwined with Woodman's photographs, echoes from the writings of authors such as Clarice Lispector, Maria Gabriela Llansol and Ana Cristina César coexist.

KEYWORDS: Photography; Francesca Woodman, Ghost-picture; Boundaries; Literature

¹ Universidade de Brasília – UnB; Programa de Pós-Graduação em Comunicação; Brasília – DF – Brasil – claudialinharessanz@gmail.com

^{**} Universidade de Brasília – UnB; Programa de Pós-Graduação em Comunicação; Brasília – DF – Brasil – fabianeedesouza@gmail.com

[...] 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 Barros, *Zona hermética*)

1 No contemporâneo, os fantasmas dos fantasmas de Francesca Woodman

As imagens passam e mal nos detemos. Entre o sujeito contemporâneo e a imagem, enorme simbiose; às vezes, contudo, conflito. Dormimos e acordamos diante das máquinas visuais, imersos no fluxo permanente de *e-mails*, mensagens, fotografias, vídeos, notícias. Autores da torrente alucinante de luzes, somos seduzidos e entretidos, mas simultaneamente distraídos e sobrecarregados. No fluxo contínuo entre visibilidade e vigilância, são raros os intervalos; pequenas, as fraturas. O olhar, então, custa a demorar. Trata-se de uma atualização permanente das imagens, em que a virtualidade do passado é apagada pela luminosidade contínua do presente e do atual. Talvez por isso os fantasmas que costumavam viver nas imagens hoje mal nos assombrem. É preciso que o olhar deixe ver o fantasma da imagem, que nele a fratura do tempo permita à imagem cumprir seu paradoxo, já que “[...] a imagem é vivente precisamente porque a ela falta vida, ela precisa de nós para ser o organismo do qual ela ainda é a sombra desencarnada.” (RANCIÈRE, 2015, p. 295). 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 inquietação.

Assim, chegamos às imagens de Francesca Woodman: em meio ao turbilhão da visibilidade, elas nos interpelam por suas sombras, sua delicadeza, ecoam vozes passadas, nos assombam e nos desmontam. Permitem-nos pensar o enfraquecimento de certas experiências imagéticas, mas também nos fazem perceber sua concomitante sobrevivência. Elas inquietam fronteiras – entre moderno e contemporâneo, presença e ausência, sentido e não sentido, brevidade e permanência. Principalmente, aprofundam o aspecto fantasmal das imagens, deixando comparecer os próprios fantasmas da fotografia moderna, que até há pouco ainda nos assombavam. Esses fantasmas, desassossegados, questionam o turbilhão de imagens da atualidade e nos relembram de que no instante podem morar outros tempos, que duram. E, assim, habitando distintas temporalidades, entrelaçadas às fotografias de Woodman, ressoam imagens da

literatura, vestígios que estendem as fronteiras e nos permitem encontrar Clarice Lispector, Maria Gabriela Llansol, Ana Cristina César.

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. Ganhou uma câmera do pai e começou a fotografar aos 13 anos. Segundo Corey Keller (2011, p. 172), desde cedo “ela mostrou imediata e sofisticada consciência dos problemas e oportunidades do meio”². 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 sua 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, o que deu aos seus fantasmas ares ainda mais misteriosos. Na explicação impossível, também a potência.

Nessa perspectiva, as fotografias de Francesca Woodman nos tocam sobretudo hoje. O que nos olha e nos redobra são essas fotografias que, ao nos presentear com a angústia do não saber, com “a imagem impossível de ver” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38), nos movimentam por suas temporalidades e metamorfoses. Fazem-nos viver em certo desamparo, exatamente no momento em que a fotografia, nas redes sociais, no jornalismo, na publicidade, parece produzir cada vez mais visibilidades, menos mistérios e sombras, menos espanto e mais instantes imersos em um fluxo da sensação no qual o fotógrafo mal espera, e aquele que vê pouco se demora. E, em um contrafluxo a tanta evidência, os fantasmas de Woodman insistem para fecharmos um pouco os olhos.

Trata-se, como avaliou Bezerra Jr. (2000, p. 85), de um cenário em mutação, com “profundas alterações não só no mundo objetivo, real em que vivemos, mas também – se não sobretudo – no quadro mais geral de valores que governam o imaginário teórico e social”. Segundo o autor, 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:

² Nessa e nas demais citações de original em idioma estrangeiro a tradução é nossa. No original: “she showed an immediate and sophisticated awareness of the problems and opportunities of the médium”.

A percepção de que nos construímos no tempo, o sentimento da vida como um dever, 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. (BEZERRA JR., 2000, p. 92).

A diluição da nossa consciência do tempo e o enfraquecimento, portanto, do tempo como estruturador das experiências subjetivas mergulham a vida contemporânea em um fluxo de fruição imediata do tempo presente, um presente alargado e acelerado, levando ao que Jonathan Crary (2014, p. 42-43) 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”. Submersos nessa experiência de sensações efêmeras, cabe-nos indagar como algumas imagens ainda persistem, hoje, ante tantas imagens do cotidiano, senão como fantasmas. Mas em um regime saturado de visibilidade, resta pouco espaço para sermos por eles assombrados: pensamos a fotografia como experiência histórica, e o abalo simultâneo do corpo, do pensamento e do áspero caminho para os quais as imagens podem nos desviar, como em um caleidoscópio de sentidos cambiantes, está em transformação. Este texto se insere nesse deslocamento, no esfrelamento de uma experiência moderna, de uma subjetividade interiorizada, à medida que as fotografias se tornam mais corriqueiras e se fincam em novos regimes de visibilidade, nos quais quantidade, aceleração, consumo, otimização, presentificação fazem com que elas se comportem cada vez menos como moradas do tempo, como sendo capazes de reunir nossos assombros com os ininterruptos confins de tempo que provocam e nos quais ainda se desdobram. Mas nos resta, ainda, no escuro da vida contemporânea, fiapos da necessidade de pausa, à qual pode suceder o desmoronamento em direção ao despenhadeiro temporal produzido pelos fantasmas da fotografia, já que em seu instante moram tantos outros tempos, que duram na imagem. Pausas para vermos, através dos fantasmas, o que já fomos e, de relance, os traços de futuro, as possibilidades que os fantasmas ainda nos apresentam.

2 As fronteiras e as tensões em que vivem os fantasmas de Francesca Woodman

Francesca Woodman não apenas expressou fronteiras, limites, tensões. Seu trabalho parece também ser fruto dessas fronteiras, da passagem de uma experiência fotográfica para outra, da passagem de uma subjetividade interiorizada, profunda,

constituída na intimidade, para uma que se efetiva cada vez mais na visibilidade. 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. Sua obra habita uma temporalidade fantasmal, em que os ecos do passado convivem com desejos de futuro.

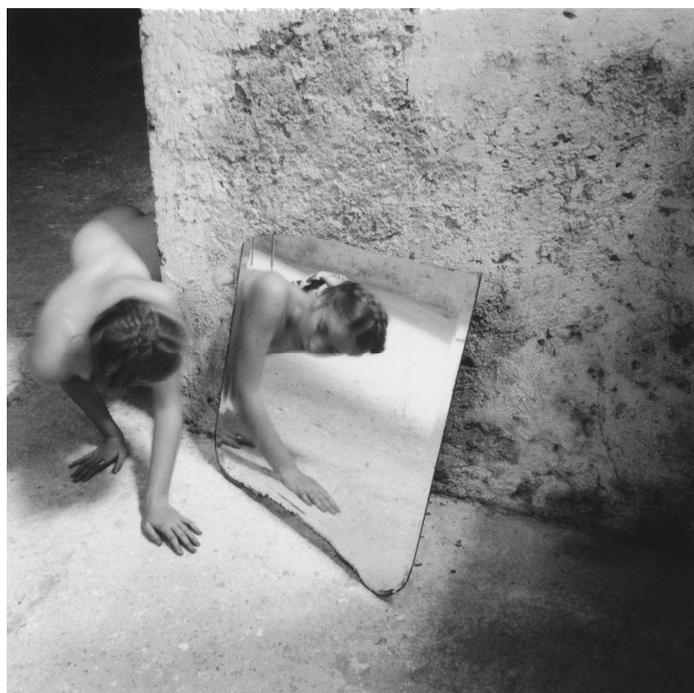
À trama fantasmal junta-se o assombro indecifrável de sua morte, como que a pairar, lançando constantemente sombras nas relações entre o que vemos e o que nos olha (DIDI-HUBERMAN, 1998). Sobre o suicídio da fotógrafa Diane Arbus, em 1971, Susan Sontag (2004, p. 51) escreveu: “Seu suicídio também parece tornar as fotos mais devastadoras, como se provasse que as fotos representavam um perigo para ela”. Não saberemos se as fotografias representavam um risco para Francesca; 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 as imagens sobreviverem.

Em escritos não datados em seus cadernos, Francesca descrevia 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. Apesar de suas esparsas anotações, talvez não por acaso, mencionou seu desejo de produzir um tipo de imagem que considerava imagem-fantasma³. Para ela, tais imagens eram um modo de entender como as pessoas se relacionavam com os limites do espaço; uma busca de relações limítrofes que ressoaram nas fronteiras entre pessoas, personagens, objetos, paredes, tempos. Francesca escreveu estar interessada em fotografar o modo como “as pessoas” se relacionavam com o espaço, mas na prática a pessoa que mais ela fotografou foi ela mesma: um gesto para inventar e conhecer seus próprios fantasmas. Embaralhando tempo, espaço e suas ficções, Francesca fez uma série de autoenganos (*self-deceit*), que soam como descolamentos de si (e de suas personagens), arrancamentos em direção a um lugar indefinido, a espaços imaginários, a tempos suspensos (Figura 1). São enganos que nos colocam em questão, que colocam em questão, hoje, a profusão de “autorretratos”, *selfies* que procuram incansavelmente *mostrar* o que seria o melhor de si ou da sua vida:

³ “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”. (WOODMAN, 1977 apud KELLER, 2011, p. 177).

não solicitam a demora, não propagam incertezas, fraquezas nem mistérios que se desdobrem. Ao contrário, os autoenganos de Woodman não terminam de nos propor dilatações, possibilidades: são fantasmas, que fazem vacilar o instante, propagando a indefinição e seus incansáveis desvios.

Figura 1 - WOODMAN, F. *Self-deceit #1*, Roma, 1978



Fonte: TOWNSEND, C. *Francesca Woodman*. London: Phaidon Press, 2006, p. 156.

Francesca Woodman encenou as coexistências dos estados das metamorfoses; fotografava o invisível, fixava o incorpóreo... como a personagem de *Água viva*, que diz: “É também com o corpo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma.” (LISPECTOR, 1998, p. 10). O instante para a personagem de Lispector é semente viva, possibilidade de clímax, de vida à beira. Espalhadas em espaços e tempos, as personagens de Francesca ganham vida com a oscilação, com a tensão constante entre a presença e a ausência do corpo visível, com a tentativa de fisgar o corpo que está lá, mas que também se esvai: corpo fantasma que mantém, em sua eterna dissipação, a insistência, as memórias, a eternidade embriagada.

Transitando entre suas imagens-fantasma, que incluem uma série de composições de anjos, Francesca Woodman, aponta Keller (2011, p. 177), teria trabalhado 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”⁴. A “íconografia 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. (2012, p. 20).

Portanto, é como se a fotografia de Francesca carregasse o “invisível” para um ponto sempre mais agudo na sua relação com o visível, considerando-o não apenas parte da tensão com o visível, mas também parte da “incapacidade de transferência adequada das significações”, o que seria, segundo Rancière (2012, p. 22), 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. Entre sentido e não sentido, as imagens de Woodman ganham vida quando nos interceptam com sua instabilidade, e somos capazes de perpetuá-las e de produzir ainda novos caminhos, entendendo que as imagens são aberturas, fendas na teia de possibilidades. Suas ficções ressaltam a dupla poética da fotografia, sendo ela testemunho de uma história, de algo que é contado pelos rostos ou pelos objetos, e, ao mesmo tempo, puro bloco de visibilidade, dotada de lampejos mudos, invisíveis de sentido: brilhos da potência da imagem. Bataille, ao defender um lugar que a linguagem não atinge, dirá que 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. (2016, p. 46).

⁴ 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.

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 Llansol (2014, p. 25) deixou pistas semelhantes em *O livro das comunidades*: “Se as palavras têm um sentido: ultrapassa tudo o que se poderia conceber e estiliza aquilo em que quereríamos encerrar”. Em *Água viva*, a personagem de Clarice Lispector (1998, p. 11) também 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”. Woodman, também em um corpo a corpo consigo mesma para criar muitas de si, parecia viver essa luta com a vibração última, uma busca pelo derradeiro influxo do que poderia enfim sobreviver, como fóssil bruxuleante de sentidos.

Então, se as fotografias de Woodman nos tocam, sobretudo hoje, é porque provocam um abalo nos olhares ainda atentos, capazes de interrogar sua inscrição no tempo, de pressentir essas fraturas, de certa maneira resistir “e não apagar as chamas vivas contidas nas imagens de nosso cotidiano” (SAMAIN, 2011, p. 40), mantendo o assombro. Suas fotografias nos tocam principalmente porque deixam comparecer os fantasmas do seu trabalho e os próprios fantasmas da fotografia moderna. Ao criá-las, suas imagens-fantasma passam a ser também outros fantasmas, declarando para a imagem sua condição de nunca estar no presente. “As fotografias são *instáveis* porque, de modo indecível, são objetos que tomamos agora em nossas mãos e cuja presença nos é absolutamente sincrônica. E, no entanto, carregam consigo os traços fantasmáticos da mais irremediável diacronia, daquilo que foi e nunca será” (LISSOVSKY, 2014, p. 148, grifo do autor). Os fantasmas de Woodman, assim, são, no mínimo, duplos. Sua estética que desvanece, em ruína, que descasca, que desenquadra e atravessa paredes traz para mais perto da borda a instabilidade da fotografia em geral. A dissipação que não cessa, o sentido que não se decide, a brevidade que nunca se esvai: olhamos essas fotografias entusiasmados para agitar escombros, escavar centelhas do “ter sido assim’ desses minutos únicos, há muito extintos” da fotografia (BENJAMIN, 2012, p. 100).

3 O lugar do instante na fotografia de Francesca Woodman

Quando olhamos as fotografias de Francesca é o instante que entra em perigo. Isso porque entranhamos tempos – de sua feitura, de seu eco e escoamento, de seu relampejo. Trata-se, como pensou Benjamin (2012, p. 243), daquele momento de um perigo, quando a centelha provoca a cisão que nos conduz alhures e a imagem irrecuperável ganha inesperadamente novas chances, “[o] [...] dom de despertar no passado as centelhas da esperança.” (p. 244). 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 que entra em questão. Toda tentativa de pensar o tempo de maneira diversa deve, segundo Agamben (2005, p. 122), defrontar-se fatalmente com o conceito do tempo pensado como pontual e contínuo, “e uma crítica do instante é a condição lógica de uma nova experiência do tempo”.

Cabe pensar o instante na obra de Francesca Woodman porque algo dele desborda; há uma inquietação nesse “momento” e em suas consequências. O tempo de seu instante é o do fantasma, um tempo eterno que retorna sempre diferente, preche de descontinuidades saltitantes e continuamente aberto. Seu instante tende para uma insistente instabilidade, uma suspensão inapreensível que instala outros tempos e, portanto, fantasmas, vestígios. Sua fotografia é, assim, um fantasma com um passado que se reinventa, um passado descentrado e relançado pelo olhar, que faz perguntas ao presente e se lança a futuros imaginários, a alternativas indecidíveis (DELEUZE, 1990, p. 129).

Nas fotografias de Woodman é como se o “instante” se mantivesse, por meio do entrecruzamento de forças de suas cenas, teimosamente abarcando outros instantes, outros fantasmas que ali duram, a memória (interior à mudança) que os conecta, os renascimentos, as deambulações. A fotografia não fixaria simplesmente um instante, ela o desdobraria em muitos fantasmas: ao fixar um acontecimento por tempo ilimitado, não estaria detendo a duração, mas criando uma brecha, uma chance maior de se saltar para o passado, em sua imagem irrecuperável. O instante da fotografia não está desconectado do instante anterior, do instante posterior: está necessariamente articulado com as memórias que os conectam, com os tempos que coloca em jogo. É preciso compreender a “fixidez” do acontecimento não como sinônimo de algo seguro e estável, ou pelo menos não apenas isso. A fixidez é a condição para que o instante 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. Estamos falando de outra olhada para o tempo, uma que reconhece no instante, como o da fotografia, 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.

Figura 2 - WOODMAN, F. *Untitled*, Providence, 1975-78



Fonte: KELLER, Corey. (Org.) *Francesca Woodman*. New York: D.A.P., 2011, p. 15.

Francesca Woodman faz dos tempos elementos de sua cena. Na Figura 2, levemente abaixada, em meio a um movimento, ela habita 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, indo e vindo, embalam demoras, compondo o vagar daquilo que ainda se desmorona. Francesca parece 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, criar mundos, deixar fantasmas entrarem, dando-lhes espaço e enquadramento sem, no entanto, os aprisionar. Quando encontramos uma fotografia assim, podemos nos desencontrar: não rememoramos o momento em que foi feita a fotografia, mas nos abrimos a viver a incompreensão da imagem que nos toca e nos escapa, quando nos dissolvemos entre o estranho e o familiar, como escreveu Bataille (2016, p. 35); quando nos promiscuímos com nossos fantasmas e somos então marcados pelo poema (BARROS, 2010, p. 82)⁵.

Em *Pequena história da fotografia*, Benjamin (2012) 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 eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo. (BENJAMIN, 2012, p. 100).

Na fotografia ficcional de Francesca, há uma margem de acaso dada pelos gestos e pelo tempo maior de exposição. Na feitura de suas fotos, sobretudo porque seu próprio corpo está quase sempre implicado, há uma demora, um ar carregado de possibilidades quando ela aciona o *timer* da câmera e se vai (se esvai) para o quadro. Em suas composições, Francesca contava com uma espécie de acaso, com uma encenação que permitia escapamentos, acidentes, acontecimentos fortuitos... A realidade que chamusca a imagem é a de uma ficção 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 reencontrar transformados, ainda se transformando, continuamente em direção a descobertas.

⁵ Ver poema “Zona hermética”, de Manoel de Barros.

4 Imagens que sobrevivem nas imagens de Francesca

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 um lugar de faltas. Um lugar 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 ainda 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.

Próximos aos fantasmas criados por Francesca Woodman sobrevivem fantasmas de outras “imagens”, advindas de outras artes, tecidas por uma espécie parecida de sopro. Há, por exemplo, a personagem de *Água viva* (1998), de Clarice Lispector, que 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” (LISPECTOR, 1998, p. 13). A fotografia de Woodman desprende-se da 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.

A noção de imagem-fantasma atravessa o trabalho de Francesca Woodman de muitas formas: engloba as imagens borradas e desfocadas, a mistura das pessoas 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, de narrativas abertas; e há, ainda, o desdobramento dessas imagens-fantasma, que estabelece novas relações para pensarmos a fotografia em relação a outras artes: “as imagens sofrem de reminiscências” e o trabalho de Francesca, assim como Didi-Huberman (2013, p. 277) entendia a admiração visual em Warburg, também “[...] suscita uma espécie de inquietação fundamental sobre os turbilhões do tempo”.

Woodman inquieta turbilhões do tempo, “remoinhos do tempo na história” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 277), ao propor tensões e misturas que não são totalmente homogêneas nem heterogêneas, configurando novas tessituras temporais,

novas redes de aberturas: falhas sísmicas por onde surgem outros fantasmas além daqueles mais evidentes, por onde o olhar pode também se manter na tensão de ver e de não ver, desassossegado por essas forças em constante agitação: “a graça da imagem provoca, além do presente que ela nos oferece, uma dupla tensão: com respeito ao futuro, pelos desejos que convoca e com respeito ao passado, pelas sobrevivências que evoca.” (p. 277). É assim que sofrem de reminiscências, por meio de um tempo que não apenas escoar, mas trabalha (p. 280). A imagem “fixa” da fotografia também pode construir e desmoronar o tempo, fazê-lo deslizar e renascer, e esse é um aspecto fantasmal das fotografias de Woodman, despontando questões para se ver e se pensar a fotografia quanto às temporalidades, à constante decomposição e recomposição do tempo em tensões e latências. “Os fantasmas nunca inquietam as coisas mortas. E as sobrevivências só atingem o vivo, do qual a cultura faz parte.” (p. 280).

As fotografias de Francesca Woodman também tocam turbilhões de poesia. Sua série de “autoenganos” (*self-deceits*), por exemplo, ressoa em um poema de Ana Cristina César. O gesto criador de fantasmas de si mesmo aparece como uma “resposta” à sensação de *estar em fraude*, como se apenas a criação, a imaginação, pudesse minimamente dar conta dos abismos que nos cercam. Nesse processo de autocriação, elas se descobrem ainda outras, com outras tantas esperas e desejos:

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. (CÉSAR, 2013, p. 371).

As fotografias de Woodman e o poema de 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. 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 (2013, p. 21), que escreveu: “Quisera dividir o corpo em heterônimos”. 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 (BARROS, 2010).

Armando Freitas Filho, na apresentação do livro *Poética* (2013, p. 13), de Ana Cristina César, reconhece “uma lição de como conjugar brevidade e permanência” em alguns curtos poemas da escritora. Num deles, ela diz: “Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios.” (CÉSAR, 2013, p. 88). Olhar de novo os quartos vazios soa como uma fotografia ao contrário, na qual talvez os quartos estivessem cheios e fossem olhados hoje com saudade. Mesmo cheios, a foto nunca teria podido deixar de conter o vazio e essa possibilidade de saudade, a condensação de temporalidades, o espectro de uma lembrança do que ainda não aconteceu. O que foi breve e o que permaneceu, afinal? Há a brevidade de um clique, a brevidade do olhar que viu prateleiras e camas vazias no quarto..., mas é uma brevidade sinuosa, sempre em tensão, por meio da qual os fantasmas permanecem.

Considerações finais

Algumas imagens já nascem com uma instabilidade própria dos fantasmas, sendo tecidas por uma experiência temporal específica e aberta a tensões desde sua feitura, como, por exemplo, as fotografias de Francesca Woodman. Suas fotografias seriam imagens-fantasma não apenas porque ela pretendia buscá-las, mas por acentuar as fronteiras onde agem e descansam fantasmas, sendo, ao mesmo tempo e continuamente, presença e ausência, sentido e não sentido, brevidade e permanência, por exemplo. A encenação de suas fotos encarna a “incorporação paradoxal, o devir-corpo” (DERRIDA, 1994, p. 21) característico dos espectros. Na tensão entre presença e ausência, os corpos fotografados esvaecem junto com o ambiente, existindo, “fixamente”, em permanente dissipação: há um incêndio que sempre cerca a imagem, seja pelo que ele já queimou, pelo que ainda queima e também pela “memória do fogo em cada folha que não ardeu.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211). Olhar as imagens de Woodman deixa retornar o fantasma da fotografia; retorna e assombra

aquele que, desde a modernidade, descansa nas imagens banais e cotidianas, nas caixas de sapato ou nos arquivos dos museus. Assombra como outras vezes assombrou escritores e escrituras, sobretudo aqueles que operam nas fronteiras, como Woodman, com suas imagens que aprofundam a concomitância, o aspecto fantasmal das imagens.

Como aponta Didi-Huberman (2012, p. 210), não podemos falar em imagens sem falar em cinzas. Eis um aspecto fantasmal da fotografia, o de nunca estar (apenas) no presente e conter as complexidades do tempo. “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.” (p. 215, grifo do autor). O lugar onde uma imagem arde, no qual a cinza não esfriou, não é senão aquele em que é possível reconhecer a 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” (p. 213). O acontecimento, para quem olha, é fantasmal também por ser eco de uma experiência que, hoje, se esvai.

Para Agamben (2009, p. 59), a contemporaneidade trata de “uma singular relação com o próprio tempo”. Ser contemporâneo significa o trabalho de um deslocamento e de um anacronismo, de não aderência, que nos faria capazes de perceber e apreender nosso próprio tempo. O poeta contemporâneo, escreveu o autor, “é aquele que mantém o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62); vivendo a fratura, a não coincidência com a época, o que lhe permite ver a obscuridade e ser “capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.” (p. 63). Isso porque essa treva do tempo “lhe concerne e não cessa de interpelá-lo” (p. 64); 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.” (p. 63). E não nos faltam luzes neste presente cintilante, povoado por telas, brilhos, informações, atualizações. Portanto, a caracterização do “mundo contemporâneo”, acelerado, homogeneizado, só pode ser feita pelo ser contemporâneo, que enxerga o “escuro especial” de seu tempo, os movimentos na penumbra que lhe dizem respeito, que escancaram seu desconjuntamento, sua habilidade de ver muitas tonalidades na noite do presente.

Nesse redemoinho do presente, as fotografias de Woodman nos atordoam ao permitir o retorno dos fantasmas modernos, que nos incitam a olhar, a procurar o incêndio que cerca as imagens. Suas fotografias resistem, portanto, como fronteiras de uma subjetividade em transformação, de uma experiência histórica em metamorfose em vias de desaparecer e que segue sobrevivendo em persistente desaparecimento, por meio das forças de oscilação das imagens quando as espreitamos e nos permitimos imaginar a constelação de perigos que elas precisam encontrar para que possam ser lidas (CADAVA, 2001).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BARROS, M. de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BATAILLE, G. *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica*. v.1. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas v. 1).
- BEZERRA JR., B. 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, E. “Lapsus Imaginis”: The Image in Ruins. *October*, vol. 96, p. 35-60, Spring, 2001.
- CÉSAR, A. C. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CRARY, J. *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono*. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DERRIDA, J. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

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

_____. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FREITAS FILHO, A. Apresentação. In: CÉSAR, A. C. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KELLER, C. (Org.) *Francesca Woodman*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; New York: D.A.P., 2011.

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

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

LLANSOL, M. G. *O livro das comunidades*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. As imagens realmente querem viver? In: ALLOA, E. (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues [coord.], Fernando Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SAMAIN, E. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. *Poiésis*, Rio de Janeiro, n. 17, p.29-51, jul. 2011. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2018.

SONTAG, S. *Sobre a fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

Data de submissão: 17/02/2018

Data de aprovação: 19/03/2018