

DISSONÂNCIAS, CONVERGÊNCIAS: Vivian Maier e Ana Cristina Cesar

Julia Pasinato Izumino¹

RESUMO: Este artigo se propõe a analisar um autorretrato de Vivian Maier de 1971 e um poema de Ana Cristina Cesar, de *Luvras de Pelica* (1980), buscando mapear as coincidências, convergências e divergências entre os procedimentos formais, os elementos temáticos e os mecanismos de composição que se deixam perceber nas imagens poéticas e fotográficas. Com o olhar atento ao uso específico dos moldes dos gêneros de autorrepresentação (correspondência, diário e autorretrato) e à centralidade da operação da elipse, da sobreposição e do corte-montagem como princípios de construção das imagens, este estudo mantém como uma linha de força subterrânea a pergunta sobre as possíveis aproximações e diferenciações estruturais entre Poesia e Fotografia.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Poesia; Ana Cristina Cesar; Vivian Maier; Colagem

DISSONANCES, CONVERGENCES: VIVIAN MAIER AND ANA CRISTINA CESAR

ABSTRACT: This paper aims to analyse one 1971 self-portrait by Vivian Maier and a poem by Ana Cristina Cesar, from the book *Luvras de Pelica* (1980), seeking to map the coincidences, convergences and divergences between formal procedures, thematic elements and mechanisms of composition that can be seen building the poetic and photographic images. Paying careful attention to the specific use of the self-representation genres (correspondence, diary and self-portrait) and the centrality of the operation of the ellipse, overlap and collage as principles of image construction, this study has as a line of force the question about the possible structural approximations and differentiations between Poetry and Photography.

KEYWORDS: Photography; Poetry; Ana Cristina Cesar; Vivian Maier; Collage

¹ Bacharel em Letras, mestranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo. Contato: julia.izumino@gmail.com

A circulação do signo, entretanto, é uma regra de relatividade.

Rosalind Krauss (2000, p. 27)

O manequim de dentro, reflexo do manequim de fora. Se você me olha bem, me vê também no meio do reflexo, de máquina na mão.

Ana Cristina Cesar (2013, p. 58)

Apesar da distância que separa Vivian Maier de Ana Cristina Cesar (posto que a primeira nasceu e viveu em Nova Iorque e, mais tarde, Chicago, e a segunda é natural do Rio de Janeiro) e da certeza de que as duas não tiveram contato com a obra uma da outra – uma vez que as fotografias de Maier só vieram à luz em 2010, depois da morte de ambas, e a poesia de Ana Cristina não havia sido traduzida para o inglês à época – parece-nos especialmente curioso que entre os autorretratos fotográficos de Maier e a poesia mista de prosa, relato de viagem, correspondência e diário íntimo de Ana Cristina se possam encontrar algumas afinidades e coincidências entre os procedimentos formais e elementos temáticos explorados.

A eleição comum e programática dos moldes dos gêneros autorreferenciais – diários, correspondências e autorretratos fotográficos –, por exemplo, combinado ao uso crítico e irônico de mecanismos de composição pela dissonância e desconstrução, como a elipse, a sobreposição e o corte-montagem, faz surgir, nas obras das duas, sujeitos ficcionais ambíguos, tensos, de difícil definição. E a questão que nos guia subterraneamente é se, ao analisarmos a coincidência de procedimentos formais e temas que constituem as especificidades das imagens poéticas de Ana Cristina Cesar e as fotográficas de Vivian Maier, podemos também pensar as confluências e divergências estruturais entre as duas artes.

Isso se pudermos concordar que, contemporaneamente, tendo a Fotografia superado as suas delimitações técnicas e o seu papel compulsório de cópia fiel da realidade para, finalmente, assumir-se enquanto imagem estética, abriu-se a sua compreensão como expressão artística, construção subjetiva e ficcional:

A queda de Damasco da fotografia foi o fato de se afastar da sua crença na realidade, o que significou dinamitar esse conceito como suporte ideológico da imagem. O passo seguinte, em consequência, foi a introdução definitiva da ficção na imagem. O que produz, inevitavelmente, uma situação de combate entre a imagem e a fotografia, isto é: agora a fotografia deve se afastar de sua história assumida e deve lutar por seu estatuto de imagem e não pela referência fotográfica que cunhou para si. (NAVAS, 2017, p. 104)

Ao assumir a sua distância com o real e sua condição de imagem construída, a fotografia incorpora o seu potencial de transfiguração da realidade e identifica no estado de suspensão temporal-espacial que funda a imagem fotográfica a não correspondência entre os objetos e seu registro, entre os signos e suas referências. E é precisamente neste intervalo, compreende Navas, que a fotografia mais se aproxima da poesia: “A poesia, tanto como a fotografia, tem consciência dessa ilusão como poucas linguagens. Os signos, ao mesmo tempo que distanciam, submergem, sejam eles tropos, recursos técnicos, subjetivos, pois ambos descansam na imaginação pressentida” (NAVAS, 2017, p. 29).

É assim que, pensando nas características adquiridas por este novo status da Fotografia, Navas argumenta que a Poesia e a Fotografia teriam como ponto de contato “uma tríade

operacional” – tempo, forma, imagem – que agiria para fazer das imagens fotográficas e poéticas internamente concentradas, intensas, metonímicas: “longe da mera abstração ou da exígua representação, a poesia e a fotografia almejam ficar mais próximas das coisas, ainda que de outra forma, sem nenhuma simbologia fechada, limite, cela” (NAVAS, 2017, p. 128).

Manequim, reflexo, você

Ana Cristina Cesar teve sua estreia em livro na antologia *26 poetas hoje* (1976), organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, ao lado da chamada geração marginal da poesia carioca. À revelia, porém, das “leis do grupo” (CESAR, 2013, p. 333) como jocosamente chama, a produção de Ana Cristina se mantém profundamente desconfiada das aspirações de alguns de seus contemporâneos – aqueles que defendiam a poesia mais próxima do diálogo e do cotidiano experimentado pelo autor, que organizaria os registros de suas vivências de modo quase fotográfico, flagrando o corriqueiro e o contingente, recolhendo frases de conversas alheias e cenas urbanas, em uma composição rápida, automática e espontânea, impulsionado pela ambição de produzir o poema *na corda bamba* entre Arte e Vida, estabelecendo um espaço ficcional para a expressão da intimidade e criando, assim, com o seu leitor uma relação de renovada cumplicidade.

Para Ana Cristina, entretanto, sempre persiste uma dúvida quanto a possibilidade do registro mais fiel da experiência vivida, reforçada pela consciência crítica dos limites da ficção e do trabalho estético da linguagem. Questionando a possibilidade de sinceridade e atravessamento de um texto de ficção – ao reconhecer a tragicidade inerente de que “texto é só texto, nada mais que texto” (CESAR, 1999, p. 266) – parece-nos, então, consciente daquilo que Maurice Blanchot (2011) reconheceu como a impossibilidade de diálogo estabelecida pelo ato da escrita que tem, por condição, a retirada de circulação da palavra do mundo, quebrando o vínculo que une o *eu* que fala para um *outro* que escuta, ou ainda, o autor de seu leitor, tornando-os anônimos e inalcançáveis.

A insuficiência da palavra poética para exprimir com fidelidade a experiência, para operar a junção absoluta entre Arte e Vida, já que entre ambas sempre se interpõe o “olhar estetizante” (CESAR, 2013, p. 68) leva Ana C. a incorporar crítica e teatralmente o registro confessional e biográfico, produzindo uma poética que “[o]pera como um prisma, que, mediante suas várias faces espelhadas, ao invés de retratar a realidade, desfigura-a. Ler um texto dessa autora equivale a percorrer um terreno que, se à primeira vista pode parecer estável, revela-se sinuoso” (SOUZA, 2010, p. 15).

O que nos chama a atenção imediatamente, como leitores provocados – isto é, tanto seduzidos quanto irritados (SISCAR, 2011) – pela ambivalência construída nestes poemas que, como veremos, ora parecem nos interpelar e nos convocar para dentro do universo da narrativa, ora nos expulsam e barram até nosso entendimento, é a posição curiosa ocupada pelo sujeito enunciador. Então, não apenas se torna obrigatório um questionamento quanto às possíveis definições deste texto-simulacro, como também uma reflexão sobre os modos de construção deste sujeito lírico que, se nasce da realização dramatizada da confissão íntima e da autobiografia, se constitui como causa mas também consequência da forma.

Epistolário do século dezenove

Civilizada pergunto se o seu destino trai um desejo por cima de todos os outros.

Guarda sim,

mas eu não vejo,

e é por isso que – está vendo aquele lago com patos? não, você não vê daí, da janela da cozinha parece mais um outro país – eu faço um pato opaco, inglês, num parque sem reflexo da vitrina que apaga, devagar (circulo sozinha pela galeria), tela a tela, o contorno da cidade; o último quadro está inacabado, é esquisito porque quando entrei aqui pensei que essa história terminava num círculo perfeito.

Passemos.

A técnica que dá certo (politicamente correta): sentar na Place des Vosges quantando sol.

Eu sei passar – civilizadamente – mas –

Vim olhando quadro a quadro, cheguei aqui e não tem ninguém aqui.

Tenho certeza de que você não pintaria as paredes de preto.

“Querida,

Hoje foi um dia um pouco instável em Paris.

Recebeu o meu primeiro cartão-postal?”

(Me dei o luxo de ser meio tipo hermética, “assim você se expõe a um certo deboche”, amoroso sem dúvida, na mesa do jantar.)

Não dá pra ver, eu sei,

mas meu desenho guarda sim

você

não fala

traí

um desejo par dessus tous les autres,

mesmo nesse penúltimo pato aqui, está vendo, que eu cobri

mais um pouco naquele dia em que não gritei de raiva,

mas não fui eu que pinteí a galeria de preto, você sabe que eu não sou sinistra.

O manequim de dentro, reflexo do manequim de fora. Se você me olha bem, me vê também no meio do reflexo, de máquina na mão. (CESAR, 2013, p. 57)²

Esse poema é composto por seis partes longas – por uma questão de tempo, vamos nos ater à primeira. Logo depois de se anunciar como carta – já no título, “Epistolário do século dezenove” – o texto começa sem um destinatário específico; mas, sim, se endereça a um *você*, de quem um *eu* quer saber se o destino trai um desejo... É curioso notar que o desejo, na poesia de Ana Cristina, como entendeu Annita Costa Malufe, pode ser compreendido como, acima de tudo, um desejo literário de mobilizar o outro:

O texto literário, diz Ana Cristina, seria aquele movido por esse desejo corporal: trata-se no entanto de um desejo propriamente literário. Ou seja, não um desejo de seu autor, algo de ordem pessoal, mas sim um desejo próprio à natureza do escrito literário. O texto poético, literário, o poema: é ele quem deseja e que, de certo modo, concretiza esse desejo ao ser lido. (MALUFE, 2018, p. 442)

A possibilidade da compreensão do desejo como a vontade do texto de se realizar, no mundo, em interlocução com o leitor, no ato vivificante da leitura, abre para nós, por mais que timidamente

² O poema foi reproduzido sem o recuo para que se mantivesse a estrutura de sua versificação.

ainda, uma dimensão de análise em que a pergunta que este *eu* faz se endereça, também, para além de um *você* anônimo, para o próprio texto em que o sujeito enuncia e que se realiza na busca do contato.

De qualquer forma, o destino – que é da ordem do predefinido, fora do controle da vontade individual – deste *você* guarda sim um desejo; e, por mais que o *eu* saiba, não pode ter acesso a ele, configurando-se, talvez, como um segredo. Nota-se aqui ainda a correspondência – ou, ao invés, a troca – entre os verbos *trair*, na pergunta, e *guardar*, na resposta, que vão se repetir mais tarde no poema.

É por causa do desejo que não se vê que o *eu* – que não desiste da tentativa da interlocução, por mais que declaradamente ciente da distância e da impossibilidade de correspondência (“está vendo aquele lago com patos? não, você não vê daí, da janela da cozinha parece mais um outro país”) – se coloca a fazer patos opacos, ingleses. Aqui, algumas coisas são importantes. Primeiro, que este verso retoma um do primeiro poema do livro, sem título, em que se lê: “Esquece a paixão, meu bem; nesses campos ingleses, nesse lago com patos, atrás das altas vidraças de onde leio os metafísicos, meu bem.” (p. 55). Segundo, que a fala do eu lírico parece ser uma pergunta pela localidade física do seu interlocutor, mas é logo atravessada por uma consciência da distância criada pela escrita epistolar (DAUPHIN, 1991) e, então, da impossibilidade de comunhão espaço-temporal entre o escritor e o seu leitor – “não, você não vê daí”. Da janela da cozinha a vista do lago com patos continua intermeada por uma camada, um vidro. Ainda por isso, a opacidade dos patos pintados parece tanto mais relevante, por se colocar em oposição aos vidros e janelas translúcidas, através das quais se vê o lago – ainda mais quando notamos, como se lê, que o desenho do parque é feito “*sem*³ reflexo da vitrina que apaga, devagar...”: a criação pictórica (ficcional) busca se fazer sem intermediações entre a visão do sujeito e o objeto.

Cerrada entre parênteses, esse eu lírico circula, sozinha, pelo espaço também cerrado da galeria, o que nos localiza, pela primeira vez no poema, em um lugar específico. Ficamos na dúvida se é o parque ou se é a vitrina que apaga o contorno da cidade, mas de qualquer forma o apagamento se faz em partes, “tela a tela”, e a surpresa do eu lírico diante do último quadro inacabado – deixando inacabado o processo de apagamento –, porque pensou “que a história terminava num círculo perfeito”, nos reporta à uma dimensão da narratividade construída nas pinturas (especialmente as sacras) através de uma associação temporal e espacial nascida do olho do observador quando vê telas postas em sequência. A incompletude da narrativa que, apesar da expectativa, não termina em um círculo perfeito, aumenta a sensação de incompletude de todo o significado do verso.

O próximo verso, “Passemos”, imperativo plural, parece querer nos levar para diante do próximo quadro. Aqui, o texto que antes falava de lagos ingleses é intrometido por uma praça parisiense, misturando mais uma vez espacialidades diferentes no mesmo plano narrativo. Seguido, porém, por um verso telegráfico, elíptico, “Eu sei passar – civilizadamente – mas –”, o texto parece voltar ao *quadro* anterior, numa referência intratextual, repetindo a surpresa deste sujeito que diz: “vim olhando quadro a quadro, cheguei aqui / e não tem ninguém aqui.” A frustração da expectativa do encontro com alguém no fim da narrativa (o fim da história em um círculo perfeito seria justamente o encontro com o outro?), pela impossibilidade mesmo da presença de qualquer outro sujeito no texto literário, é adensada pelos próximos versos que, em uma sequência de fragmentos sem explicação ou referência, nos dá uma sobreposição de falas desconexas:

Tenho certeza de que você não pintaria as paredes de preto.
“Querida,
Hoje foi um dia um pouco instável em Paris.

³ Grifo nosso

Recebeu o meu primeiro cartão-postal?”

(Me dei o luxo de ser meio tipo hermética, “assim você se expõe a um certo deboche”, amoroso sem dúvida, na mesa do jantar.)

Parece especialmente curioso o surgimento de uma voz que não podemos definir na citação entre aspas de uma tentativa de contato com alguém, “Querida,” com quem aparentemente já se tentou travar contato sem sucesso, e os parênteses do verso seguinte, cerrando nessa intromissão no corpo do poema um comentário autoconsciente, “me dei o luxo de ser meio tipo hermética”, seguido por mais uma citação fragmentada e sem referência que insere ainda outra voz que se reporta a um “você” – que, numa inversão dialógica, pode até ser o próprio *eu* que falava primeiro na oração.

Seguida dessa coleção de relances e imagens parciais, mais uma retomada intratextual. Tais referências, reformulações de versos e a recolocação de palavras faz com que o texto continuamente se dobre sobre si mesmo, adensando seus sentidos ao mesmo tempo que se abrindo para a polissemia de seus significados; como se o poema estivesse refletindo sobre o seu processo de escrita. Como podemos observar nos próximos versos, dessa vez com inversões importantes de ponto de vista e lugar de enunciação:

Não dá pra ver, eu sei,
mas meu desenho guarda sim
você
não fala
traí
um desejo par dessus tous les autres,

Não é mais o eu lírico que não vê o desejo do outro, e queda portanto do lado ignorante do segredo, mas é o seu desenho, sua criação – no limite, sua autoria – que não deixa (ninguém) ver o que guarda. Porém, uma ambiguidade importante é instaurada: se formos fiéis à leitura remissiva do primeiro verso, então entendemos que agora é o *meu* desenho, no lugar do *seu* destino, que guarda um desejo por cima de todos os outros, mas a falta de pontuações e a versificação quebrada nos dá também a possibilidade de ler os versos como: “o meu desenho guarda sim / você”, nos indicando, na forma, a tentativa de inclusão do interlocutor dentro desse espaço ficcional (o desenho, o poema), que se constrói através do chamado e da convocação dessa segunda pessoa para dentro deste lugar delimitado:

O interlocutor ganha espaço nessas remissões a ele, que povoam os poemas; ele se expande pelo texto, é incessantemente e obsessivamente convocado em apelos, chamados, vocativos, verbos no imperativo. São momentos em que o poema se dirige diretamente a alguém que estaria do lado de cá, fora do seu espaço de texto, de página de livro. (MALUFE, 2018, p. 435)

Ao mesmo passo, entretanto, em um desdobramento do sentido do verso que, sem pontuação, nos permite essa leitura dupla, sabemos que “você / não fala”, não pode responder este que chama de dentro do poema, e ainda “traí / um desejo par dessus tous les autres”⁴, que, descobrimos agora, é o

⁴ Este verso, assim como todos os versos em francês que surgem ao longo de “Epistolário...”, é um corte de uma frase de *Emergences-Résurgences* (1972), livro de Henri Michaux que, curiosamente, começa com a consideração de um escritor que, um dia, deseja começar a desenhar (“*para sair da pauta*”, como diria Ana C. no começo de *Luvras de Pelica*): “Comme moi la ligne cherche sans savoir ce qu’elle cherche, refuse les immédiates trouvailles, les solutions qui s’offrent, les tentations

verso original do qual o “desejo por cima de todos os outros” do primeiro verso é uma tradução. Desejo esse que se encontra “mesmo nesse penúltimo pato aqui” – sem que esqueçamos que a última tela está inacabada – “que eu cobri mais um pouco naquele dia em que não gritei de raiva”. A ação de ocultar, cobrir progressivamente o desenho e a negativa da ação movida pela emoção se tornam especialmente importantes daqui a cinco partes deste mesmo poema, quando o eu lírico diz: “De repente faço uma anticarta, antídoto do pathos” – no qual reverbera, no par *patos/pathos*, por paranomásia, a ideia do apagamento da matéria e do tema mesmo da obra, mas também a ironia da anunciação da cura para a emoção através da realização de uma anticarta (anticonfissão de intimidade, antitentativa de contato?) justamente neste poema cujo título é “*Epistolário do século dezenove*”.

No último verso do poema, a duplicação do manequim, imitação de plástico, simulacro de corpo (mas de um corpo específico e individualizado, como indica o artigo definido), se faz de fora para dentro no reflexo ao mesmo tempo que se realiza de dentro para fora na enunciação, criando uma confusão entre estes dois planos, simultâneos e inseparáveis, onde o eu lírico, também em uma ambivalência, se coloca passivamente na enunciação – o *você* é o sujeito gramatical que olha para o eu lírico, que por sua vez se expressa apenas pelo pronome oblíquo “me” –, de certa forma pedindo para ser encontrado neste espaço *entre*, em flagra com a máquina (fotográfica?) na mão. O sujeito do discurso, que forja a cena enunciativa, anuncia a sua dissimulação ao se colocar como objeto passivo do olhar do outro, a quem pede por atenção.

Curiosamente, é justamente dessa posição desconfortável que o sujeito lírico construído na obra de Ana Cristina Cesar nos faz lembrar de pronto a produção de autorretratos fotográficos que Vivian Maier deixou entre a sua enorme coleção de fotografias de rua. Em dezenas de retratos de si diante de espelhos e vitrines ou procurando a silhueta de sua sombra alongada desproporcionalmente em superfícies várias, quase sempre com a câmera na mão, a fotógrafa opera cuidadosas ilusões de ótica e montagens dos planos que desestabilizam a noção dêitica e indicial do registro fotográfico.

Vivian Maier começou a fotografar em 1951 e, quase até a sua morte, em 2009, produziu uma coleção impressionante de aproximadamente 150 mil fotografias (entre negativos, ampliações feitas por ela mesma e, em sua maioria, rolos não revelados), além de milhares de slides e centenas de vídeos 8mm, que só foram descobertos e publicados postumamente. Como ela optou por não publicar nada em vida⁵, não assinava e pouco organizava seu arquivo, e ainda teve a sua coleção inicialmente vendida em leilões e revendida em antiquários, mercados de fotografia *vintage* e sites (como o eBay), a totalidade do seu espólio foi dispersada em uma extensão que não conseguimos nem estimar. Os números que temos são incertos (e talvez nunca chegaremos a uma contagem precisa), mas se apoiam nos dados, rolos fotográficos e impressões que temos mapeados e identificados até hoje⁶.

premières” (MICHAUX, 1972, p. 8). Um pouco mais a frente, encontramos: “Plus tard, les signes, certains signes. Les signes me disent quelque chose. J'en ferais bien, mais un signe, c'est aussi un signal d'arrêt. Or en ce temps je garde un autre désir, un par-dessus tous les autres” (MICHAUX, 1972, p. 9). Em outro texto também de 1980 intitulado “un signal d'arrêt”, que só foi publicado em livro postumamente, Ana Cristina copia este mesmo parágrafo literalmente e entre aspas – mas, se no original o parágrafo seguia: “Je voudrais un *continuum*. Um *continuum* comme un murmure, qui ne finit pas, semblable à la vie, qui est ce qui nous continue, plus important que toute qualité”, no texto de Ana C., ele é interrompido pelo desejo acima de todos e termina o poema em uma recusa, com o verso: “E é por isso que eu não escrevo” (2013, p. 417).

⁵ Como recorda um antigo técnico de um laboratório de revelação em Chicago, que Maier frequentava com certa regularidade: “Ela me disse que se não tivesse guardado suas fotos em segredo, as pessoas teriam as roubado ou fariam um mal-uso delas” (BANNOS, 2017, p. 271, tradução nossa).

⁶ Para mais informações, ver Bannos (2017).

Nesta sua prolífica produção que, por linhas gerais, temáticas e estilísticas, se encaixa no amórfico gênero *fotografia de rua*, o que mais nos chama atenção é a recorrência dos autorretratos diante de espelhos, vitrines, janelas, toda a sorte de superfícies refletoras.

Pensar o autorretrato fotográfico é, necessariamente, identificar uma ambiguidade essencial e formadora. Isto porque, sempre pretérito, o retrato fotográfico instaura uma temporalidade além daquela imediata condicionada pelo espelho, opera a transformação do corpo em imagem e a subsequente construção da objetividade do *eu* como outro (cf. BARTHES, 2014). Segundo Annateresa Fabris, é justamente por esta possibilidade de construção que o retrato se constitui como um mecanismo cultural por meio do qual o indivíduo pode, através (e com a ajuda) do olhar do outro, criar uma imagem ficcional em que se organiza, coerentemente, a consciência social de si e os traços fisionômicos do sujeito, que se transforma, mesmo que momentaneamente, em um “modelo” e “deixa-se captar como uma forma entre outras formas, ao interagir com um cenário que lhe confere uma identidade retórica quando não fictícia, fruto de uma ideia de composição plástica e social a um só tempo” (FABRIS, 2004, p. 58).

Nesse sentido, acompanhando a leitura barthesiana, poderíamos entender o autorretrato como a tentativa de afirmação do domínio de si de um sujeito autoral que, duplicando-se em modelo e operador para recuperar o controle sobre a representação do *eu*, transfigura-se em um terceiro, o *eu representado*. Ou, seguindo a teoria de Fabris, que então cita Philippe Lejeune, um autorretrato é: “uma encenação de si para o outro, como um outro” (LEJEUNE apud FABRIS, 2004, p. 67). Caminhando entre as dores e as delícias da autorrepresentação, o que temos como ponto de encontro e de partida é que a representação do sujeito na fotografia, ainda mais no autorretrato, é, além de uma composição estética, uma construção ficcional. A pessoa que então é figurada na imagem fotográfica pode assim ser pensada em termos de personagem e de sujeito ficcional, o que, para pensar o caso específico dos autorretratos de Vivian Maier, nos abre muitas portas.

Isso porque, nas dezenas de autorretratos que encontramos até hoje no seu espólio, o *tornar-se espectro* parece ter se tornado efeito programado da sua poética interessada, justamente, em representar esteticamente a transformação da materialidade do seu corpo em sombra. Cuidadosamente montando seus enquadramentos, seguindo certo rigor técnico e de composição, Maier coloca a sua figura exatamente *entre* – o dentro e o fora, as zonas de luz e sombra, a profundidade de campo e o ponto focal, o corpo e seu reflexo.



Autorretrato, 1971. Fonte: Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

Uma pluralidade de móveis e objetos se sobrepõem e se atulham no espaço da composição completamente preenchido. O que parece ser uma mesa de canto, de formas arredondadas e cor escura, sobre a qual repousa uma xícara alongada e de porcelana branca, aparece agigantada e fora de foco, no lado esquerdo do aparente primeiro plano. Adiante, uma cadeira de ripas retangulares, em dissonância com as formas abauladas da mesa e da xícara, em parte escondida pelo enquadramento, ainda deixa ver, no seu assento, uma sobreposição de texturas: uma argola de metal reluzente (será um instrumento musical?) repousa em cima de um amontoado de pelúcia cinza claro (será um casaco?). Fotografada de baixo para cima assume um tamanho desproporcionalmente aumentado (por mais que ainda esteja menor que a mesa em primeiro plano, está muito maior que a figura no espelho no terceiro plano, por exemplo); ao mesmo tempo, conflitualmente, posta em um sentido diagonal em relação ao observador, aponta para dentro da imagem, ajudando a criar um sentido de profundidade justa entre os dois planos paralelos.

Justamente atrás da cadeira, aparentemente encostado na parede, entrevemos uma parte de um espelho grande, no qual, entre quadros, abajures e outros objetos dos quais só adivinhamos partes, reflete a imagem da fotógrafa, com a sua câmera Rolleiflex nas mãos. Vestindo uma boina e um casaco escuros, ela aparece dos ombros para cima, olhando firmemente para a frente, recebendo mais luz do lado direito. A composição aqui é complexa: a linha diagonal do braço da cadeira, que parece apontar de fora para dentro do enquadramento, encontra-se perpendicularmente com a linha do encosto de modo a forjar, pela justaposição dos planos, um emolduramento apertado do rosto da fotógrafa que surge na imagem criada *dentro* do espelho; ainda mais, como o elemento mais iluminado e em foco de toda a composição, que no geral está um pouco embaçada e desfocada, sua presença – ela é o único sujeito do quadro – exerce uma força de atração tal que faz o olho do observador cair imediatamente sobre ela.

Curiosamente, porém, apesar de parecer estar mais à frente e deslocada em relação ao espaço físico dos objetos no mundo, no reflexo a sua cabeça está exatamente na mesma altura que os abajures, estátuas e os outros itens decorativos, ocupando literal e proporcionalmente o mesmo espaço que eles, preenchendo um pouco mais que a metade inferior do espelho. A parede branca em evidência cria um estranho espaço claro e vazio bem no centro do quadro – talvez, aliás, o único espaço completamente vazio em toda a imagem. Se olhados de perto, é possível perceber, por exemplo pelo canto da moldura do lado esquerdo, que os objetos não estão perfeitamente de frente ao espelho – a impressão que se tem é que orientam levemente uma diagonal que aponta de fora para dentro, exatamente para a área vazia, instaurando uma profundidade de campo interno ao espaço emoldurado do reflexo diferente daquela do resto da fotografia, cujos planos chapados fazem uma perspectiva mais curta e superficial.

Todos os objetos que vemos, assim sobrepostos e entrecortados, compõem pelo menos três quadrantes do enquadramento, que se relacionam por dissonância entre as formas – principalmente arredondadas e retas –, por contraste entre os tons – branco, cinza e o tom escuro da madeira – e as texturas – do metal, da madeira e essa pelúcia que, curiosamente, está bem no eixo central. Pelo que vimos até aqui, imaginamos que a fotógrafa se colocou diante do espelho e fotografou todos os objetos que estavam em volta, de modo a preencher, assim, o quadrado do visor de sua câmera.

É o último quadrante, porém, o canto superior direito, que nos abre uma grande dúvida quanto à composição dessa imagem. Numa zona de muita claridade, sombras se confundem e se misturam: ao mesmo tempo em que aparecem outros objetos decorativos, que estariam ao lado e no mesmo ambiente que todos os outros que foram listados até aqui, surge também a sombra da copa de

uma árvore, o perfil de um carro e o que talvez seja a lona drapada de um toldo. Ao reparar essa confusão de elementos, percebemos com grande clareza a grande mancha espectral que domina quase a totalidade do quadro – é uma figura humana (pelo menos os ombros e o rosto) que, contra a luz e diante de um vidro translúcido, cria uma zona de sombra e indefinição.

Imaginamos que a fotógrafa pode ter se colocado diante da vitrine e se encontrado no espelho que estava no interior deste ambiente, flagrando tanto a silhueta no vidro da sua própria sombra e a dos elementos da rua atrás de si, do lado de fora, quanto o seu reflexo no espelho, do lado de dentro, além de toda a profusão de objetos, formas e tons que se colocou no intervalo, no seu campo de visão. O vidro se constitui como o primeiro plano, anterior mesmo à mesa que vemos no lado esquerdo, confundindo o fora (a rua atrás, à distância) e o dentro, amplificando ainda mais a problemática dos campos de profundidade constituintes da imagem.

O aspecto mais instigante e fundador da tensão fundamental nesse autorretrato, porém, é que os objetos que o espelho reflete como estando “atrás” da imagem da cabeça da fotógrafa – os abajures, os quadros, os objetos decorativos – não se repetem no reflexo do vidro que se interporia entre ela e o espelho. E as silhuetas que surgem neste plano – a árvore, o carro – que, por lógica, estariam do lado de fora e atrás de Maier, também não aparecem no reflexo do espelho no interior da loja. As hipóteses que se levantam são: ou este espelho, estando um pouco inclinado em relação à câmera, reflete a parede oposta a si, ainda no interior da loja, e Maier, cujo corpo (opaco) atravessa o vidro translúcido, coloca-se em um ângulo muito preciso de forma a surgir, entre tantos outros objetos, no reflexo do espelho; ou, talvez até acidentalmente, posto que bastante raro em sua coleção, Maier não rodou o filme na câmera e fez uma dupla exposição, criando a sobreposição confusa de sombras e reflexos que só ficaria evidente na revelação da imagem.

Compreender a presença de pelo menos três campos de profundidade diferentes e simultâneos, a dissonância dos espaços e o jogo de segmentação que se estabelece entre a parte, a imagem construída dentro do espelho, e o todo da imagem fotográfica – considerando ainda a ambivalência entre as silhuetas no vidro e a visão total dos objetos no interior da loja – nos leva a pensar que, na poética de Vivian Maier, o autorretrato não se constitui como um espaço de apresentação de um sujeito que busca registrar a sua existência no mundo. Mas a insistência na figuração deliberada e programática da sua imagem, e a provocação que esta inclusão causa no seu espectador, por sua vez, é o que nos faz lembrar do poema de Ana Cristina Cesar, no qual a escrita da intimidade, apesar das persistentes tentativas da poeta, só consegue se realizar literariamente e se torna um simulacro do próprio gênero, tão truncado de interrupções e fragmentos que barra a construção mesmo de significados lineares.

Ensaio de conclusão: ordenar o caos

Também no nível dos objetos e elementos visuais, o poema de Ana C. e a fotografia de Maier se aproximam, trazendo uma profusão de imagens que se sobrepõem, se intercalam e interrompem: tentativas de contato, lagos com patos opacos, a galeria vazia com quadros inacabados, a Place des Vosges, citações de tentativas de diálogo, os reflexos do manequim e o sujeito no meio, com a máquina na mão; partes de móveis sobrepostos, competindo pelo mesmo espaço e recortados pelo enquadramento, dissonância de tons claros e escuros, texturas macias e frias, formas redondas e

retas, silhuetas e sombras de elementos exteriores se intrometendo no ambiente interior em ecos e reverberações de reflexos que não se correspondem completamente.

Entre todas estas coisas que preenchem o plano da representação, não deixamos de notar a voz deste sujeito enunciador – por mais que outras vozes pareçam se intrometer –, que surge muito bem delimitada pela repetição do pronome pessoal *eu* e dos verbos em primeira pessoa, ainda que seja articuladora de todo o texto a tentativa de diálogo e contato com um *você*; e a figura da fotógrafa com a câmera na mão como elemento mais iluminado e focado de todo o enquadramento, bem onde as linhas perpendiculares da cadeira se encontram, guiando o nosso olhar diretamente para o seu rosto, mas, misturada entre os móveis e objetos decorativos, é transformada em imagem duplicada no eco entre a silhueta da sombra do vidro e o reflexo do espelho numa ambiguidade tão profunda que não nos permite adivinhar onde, no mundo, diante do próprio reflexo, a fotógrafa se posicionou.

No poema de Ana Cristina, as frases curtas e interrompidas, com pontuação irregular e uma constante intromissão de parênteses, travessões, aspas, reproduzem uma dicção fragmentária e atravessada por outras vozes e tempos de enunciação – em sua maioria, o texto está no presente do indicativo, mas também se mistura em determinados momentos com o pretérito perfeito e o imperfeito:

e é por isso que – está vendo aquele lago com patos? não, você não vê daí, da janela da cozinha parece mais um outro país – eu faço um pato opaco, inglês, num parque sem reflexo da vitrina que apaga, devagar (circulo sozinha pela galeria), tela a tela, o contorno da cidade; o último quadro está inacabado, é esquisito porque quando entrei aqui pensei que essa história terminava num círculo perfeito (CESAR, 2013, p. 57)

O sujeito que fala retoma algumas vezes versos e palavras, criando um jogo de referências intratextuais que obriga o texto voltar a si mesmo – ao mesmo tempo que traz elementos e versos de outros poemas do mesmo livro, num movimento centrífugo que faz a leitura apontar para uma abertura da unidade deste poema particular.

Já na fotografia de Vivian Maier, a junção de planos e a construção de campos de profundidade descontínuos e incoerentes na mesma superfície de representação faz operar um desdobramento da unidade da experiência visual. Já bem além da ideia do quadro como intersecção plana de uma pirâmide visual, como queria Alberti, John Berger entendeu que a fotografia – enquanto *mídia* e aparato mecânico – teria transformado esta lógica da perspectiva renascentista e cartesiana ao subjugar a experiência visual à realidade temporal e espacial do sujeito fotógrafo:

Ora, por outras palavras, a máquina mostrou que a noção de passagem do tempo era inseparável da experiência do visível (exceto em pintura). Aquilo que se vê depende de onde nos situamos e quando. O que apreendemos pela visão é função da nossa posição no tempo e no espaço. Deixou de ser possível imaginar todas as coisas convergindo para o olho humano como para um ponto de fuga situado no infinito. (BERGER, 1987, p. 22)

A vinculação da experiência visual à passagem do tempo vivido pelo sujeito é um dos fatores que ajudam a constituir a imagem fotográfica como “*imagem-ato*” (cf. DUBOIS, 1993, p.19), intimamente performática à medida que imprime, na superfície, o gesto do corpo que a produz. No caso específico desta fotografia de Vivian Maier, porém, a posição da fotógrafa no mundo e a temporalidade do seu gesto produtor se desdobram em uma multiplicidade heterogênea de planos

sobrepostos e simultâneos, que diluem as marcas da realidade externa da fotografia – não sabemos nem dizer onde ela está em relação ao espelho que a reflete. A confusão entre os espaços dentro e fora – ou a frente e atrás da câmara fotográfica – instaurada pela amplificação das camadas refletoras e a ilusão de ótica entre a vitrine e o espelho agrava a sensação de não coerência dos campos de profundidade. Unida à junção quase aleatória e excessiva de objetos no enquadramento, fazem uma construção não orgânica que “nasce da destruição do espaço, é anti-espaço” (ARGAN apud Martins, 2008, p. 59). No nível da realização formal, portanto, encontramos uma formulação que pode ser aproximada àquela inaugurada pelas colagens cubistas, nas quais “o espaço não é mais concebido como uma entidade homogênea e unitária, mas como uma dimensão indefinida, que apenas pode ser capturada aos bocados, cuja extensão e cuja figura determinam-se a cada vez a partir daquilo que ocorre ou se faz no espaço [...]”(ARGAN apud MARTINS, 2008, p. 58-59).

Não há, neste plano, intenção de recuperar a unidade do espaço antes vinculado a um substrato suprassensível da consciência do sujeito e *a priori* da representação, mas há a tentativa de estabelecer a colagem como forma de apreensão e apresentação da realidade⁷. Ou ainda, como Norman Bryson identificou nas colagens de Juan Gris, de fazer com que a inclusão de elementos materiais do *mundo reale* a sua justaposição sobre a superfície física da tela obrigue a percepção do observador circular rapidamente entre diferentes graus de representação e apresentação da realidade, deixando evidente “a forma como a imagem pode envolver simultaneamente modos bem diferentes de interações entre os signos e o que eles representam, e atravessando jocosamente toda uma gama de modos (index, ícone, símbolo)” (BRYSON, 1990, p. 83, tradução nossa).

Por mais que a fotografia pareça ontologicamente presa a um único tipo de signo – o índice –, talvez seja possível pensar que a sobreposição dos objetos não-harmônicos e do sujeito planejados na superfície material da imagem consiga operar, como nos autorretratos de Maier, um sentido de composição a partir da dissonância. Nas repetidas vezes em que se encontra entre camadas refletoras, ou se coloca diante de vitrines e janelas para se encontrar em espelhos adiante, Maier combina os procedimentos de preenchimento quase total do quadro com elementos heterogêneos, a confusão entre os planos (às vezes até a dissolução da profundidade) e o eco de sua própria figura, silhueta e sombra reverberando entre as camadas de reflexão, anulando a ideia da câmara fotográfica como eixo central e organizador da perspectiva do quadro.

Agora, se, como dizia Vilém Flusser, uma imagem é definida pela sua superfície planificadora – posto que abstrai as quatro dimensões espaço-temporais em duas dimensões planas – e o seu significado só pode ser decifrado pelo espectador que permitir a seu olho circular pela superfície estática, vendo um elemento depois do outro, em ciclos, reestabelecendo assim as relações temporais perdidas pela superficialidade:

O olhar diacroniza a sincronicidade *imaginística* por ciclos. Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais

⁷ Norman Bryson diferencia a representação e a apresentação nos seguintes termos: “Representação envolveria mimese, a repetição do que já está lá, uma representação de realidades já conhecidas. [...] O retorno constante às coisas familiares é a marca de sobriedade e comedimento, uma recusa a ceder a voos da imaginação; pelo contrário, seu objetivo é dissipar a ilusão e lembrar à visão do seu próprio lugar e poder. Mas, em Caravaggio [como exemplo de apresentação], a realidade que se mostra existe *apenas dentro da pintura*. As suas coordenadas espaciais não são as três dimensões que compõem o mundo conhecido, mas as duas dimensões da superfície da pintura. [...] A pintura mostra objetos que existem ali, e apenas ali – não em um espaço anterior, recuado, que pode ser neutralmente copiado ou transcrito” (BRYSON, 1990, p. 80, tradução nossa, grifos do autor).

elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. (FLUSSER, 2011, p. 22)

Podemos, então, argumentar que, quanto mais elementos compuserem o quadro, e quanto mais parciais, interrompidos, fragmentados eles parecerem, mais o nosso olho irá passear sobre o plano em busca de um significado. O nosso movimento, disperso, mas circular, porque guiado pelo tempo não-linear do eterno retorno, dizia Flusser, é o que define a nossa relação com esta fotografia, que nos obriga a procurar continuamente o sentido e o lugar da imagem de Maier.

Já na poesia de Ana Cristina Cesar, tida como uma “colcha de retalhos” por alguns de seus críticos (cf. MALUFE, 2006, p. 148) por ajuntar imagens e versos fragmentados e disparatados, paralelos, na superfície do poema, também temos um todo constituído por partes elípticas e não-homogêneas. Em outros poemas, principalmente de *A teus pés* (1982), este tipo de corte-montagem se torna o princípio composicional central e às vezes até o tema da poesia, por exemplo em “Sumário” (CESAR, 2013, p. 90) que, já indica o título, se faz como uma lista de frases e fotogramas verbais (“De tomara-que-caia azul-marinho. / Engulo desaforos mas com sinceridade. / Sonsa com bom-senso. / Antena da praça.”). Ou também se combina a outros mecanismos e jogos de linguagem, montando poemas sedutores e impenetráveis como o que começa com o verso “Tudo que eu nunca te disse, dentro destas margens”⁸ (CESAR, 2013, p. 120), em que, como aponta Malufe:

não há como reproduzir exatamente que história está sendo “contada”; arrisco que não há de fato um enredo com começo, meio e fim, mas, no modo que os versos são encadeados, no tom e no ritmo sintático, é criada uma ilusão de que haveria uma história comum por trás destas frases desconexas. (MALUFE, 2006, p. 148)

É curioso lembrar neste momento que a prática do diário e do epistolário incorporada ao fazer poético de Ana C. colabora para construir, dentro da lógica de sua obra, as impressões momentâneas de referência à realidade – os “rasgos de verdade”, como as referências aos países onde Ana Cristina de fato morava enquanto escrevia, ou as repetidas enunciações vocativas e ilocutórias. E são justamente estes momentos de aparente inserção de fragmentos de realidade que alteram ou “refuncionalizam o efeito estético” da obra, como Peter Bürger lembra das palavras de Adorno. Se nas colagens cubistas, como dizíamos acima, “o artista renuncia à conformação do todo do quadro” (BÜRGER, 2008, p. 138), também no poema o esgotamento de certo esquema aristotélico de unidade causal e globalizante da narrativa e o renovado olhar para os esquemas de composição apontam para uma crise da narratividade, de certa forma análoga à crise da imagem-ação no cinema, simultânea à criação de um sentido relacional construído pelas partes internas da obra que, agora sem poder reportar a uma totalidade anterior ou majoritária, são postas em interação na superfície do texto: “a eclipse deixa de ser um modo de narração, uma maneira pela qual se vai de uma ação a

⁸ “Tudo que eu nunca te disse, dentro dessas margens. / A curriola consolava. / O assunto era sempre outro. / Os espões não informavam direito. / A intimidade era teatro. / O tom de voz subtraía um número. / As cartas, quando chegavam, certos silêncios, nunca mais. / Excesso de atenção varrido para baixo do capacho. / Risco a lápis sobre o débito. Vermelho. / Agora chega. Hoje, aqui, de repente, de propósito, de batom / leio: “Contas novas”, em letras plásticas. / Três variações de assinatura. / Três dias para o livro de cheques desta agência. / Demito o agente e o atravessador. / Felicidade se chama meios de transporte. / Saída do cinema hipnótico. Ascensão e queda e ascensão e queda / deste império mas vou abrir um lacre. / Antes disso, um sus: pausa aqui. Ouve: “Como em turvas / águas de enchente...” / É lá fora. Espera.” (CESAR, 2013, p. 120)

uma situação parcialmente desvendada: ela pertence a própria situação, e a realidade é lacunar bem como dispersiva” (DELEUZE, 1985, p. 253).

Este movimento de incorporação da elipse como princípio de produção – para além do seu uso como mecanismo da montagem – é o que Bürger considera como uma “negação à síntese” (2008, p. 140) que aponta para a “renúncia à reconciliação” (2008, p. 140) da unidade de significado. Como obra de arte não orgânica, o poema renuncia o padrão estrutural que colocava as partes individuais constitutivas em relação dialética com o todo organizador da obra, que formava assim uma unidade pressuposta e totalizante:

[...] não cria uma impressão total, condição para uma interpretação de seu sentido, nem confere clareza à impressão que, porventura, venha a se produzir no retorno às partes individuais, uma vez que estas não se encontram mais subordinadas a uma intenção da obra. O receptor experimenta essa recusa do sentido como choque. (BÜRGER, 2008, p. 142)

Agora, a sobreposição de imagens visuais, vozes intra e intertextuais, a brusca alteração espacial e temporal que nos leva, por exemplo, da Inglaterra para Paris, faz do poema uma unidade amarrada a partir do ritmo que, determinado pela desregulação da métrica e da sintaxe, nos impulsiona de um fragmento a outro em busca de sentido: “vim olhando quadro a quadro, cheguei aqui / e não tem ninguém aqui”. Se, diante da fotografia de Maier, o olho, forçado a circular entre os elementos em busca de um sentido, acabava identificando os fragmentos e os contrassensos da composição, diante do poema o leitor: “[...] suspenderá a busca de sentido e voltará a sua atenção para os princípios de construção que determinam a constituição da obra, a fim de, neles, encontrar uma chave para o caráter enigmático do produto” (BÜRGER, 2008, p. 146). No que Bürger compreende como uma renúncia à interpretação de sentido, encontramos uma renovada atenção aos princípios de construção.

Finalmente, diante dos autorretratos de Maier e dos poemas de Ana Cristina, que, dentro de seus enquadramentos físicos e retóricos operam a construção pela dissonância a partir do uso da montagem como desregulador de sentidos unificados, qualquer impressão residual de unidade interna da obra se desfaz em todas as esferas: temática, sintática, composicional e até no espectador e leitor, no momento da recepção. A pergunta que desponta, então, e que tentaremos responder no futuro, é precisamente que tipo de sujeito poético se constitui nestes textos e fotografias?

Referências

- BANNOS, P. Vivian Maier: A Photographer's Life and Afterlife. Chicago: University Of Chicago Press, 2017
- BARTHES, R. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Lisboa: Edições 70, 2014.
- BERGER, J. Modos de ver. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BLANCHOT, M. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRYSON, N. Looking at the overlooked. Londres: Reaktion Books, 1990.

- BÜRGER, P. Teoria da vanguarda. São Paulo: CosacNaify, 2008.
- CESAR, A. C. Poética. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- . Crítica e tradução. São Paulo: IMS/ Ática, 1999.
- DAUPHIN, C. “Les manuels épistolaires au XIXe siècle”. IN: La Correspondance: les usages de la lettre au XIXe siècle. Paris: Fayard, 1991, p. 209-272.
- DELEUZE, G. Cinema 1: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DUBOIS, P. O ato fotográfico. Campinas: Papirus, 1993.
- FABRIS, A. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- FLUSSER, V. Filosofia da caixa preta. São Paulo: Annablume, 2011.
- KRAUSS, R. The Picasso Papers. Nova Iorque: Farrar Straus & Giroux, 2000.
- MAIER, V. “Self-portrait, 1971”. (Fotografia). Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-3>>. Acesso em 2 de ago. de 2018
- MALOOFF, John. (Org.) Vivian Maier: Street Photographer. Nova York: power House Books, 2011.
- MALUFE, A. C. “Ana Cristina Cesar: o poema-corpo ou o poema voltado para fora de si”. IN: BOSI, V.; NUERNBERGER, R. Neste Instante. São Paulo: Humanitas, 2018, p. 431-446.
- . Territórios Dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2006.
- MARTINS, L. R. Colagem: Investigações em torno de uma Técnica Moderna. IN: Revista ARS, Departamento de Artes Plásticas, ECA-USP, n. 10, v. 1, p. 50-60, 2008.
- MICHAUX, H. Emergences-Résurgences. Genebra: Edition d’Art Albert Skira, 1972.
- NAVAS, A. M. Fotografia e Poesia (afinidades eletivas). São Paulo: Ubu, 2017.
- SISCAR, M. Ana Cristina Cesar. Coleção Ciranda da Poesia. RJ: EdUERJ, 2011.
- SOUZA, C. E. S. F. A lírica fragmentária de Ana Cristina Cesar. Autobiografismo e montagem. São Paulo: Educ, 2010.
- THE Vivian Maier Foundation. Disponível em: <www.vivianmaier.com>. Acesso em: 2 ago. 2019.