

# COMO DESAPARECER SENDO TODAS AS COISAS: DERIVAÇÃO E POLIMORFIA EM FRANCESCA WOODMAN

## HOW TO DISAPPEAR BEING ALL THINGS: DERIVATION AND POLYMORPHISM IN FRANCESCA WOODMAN

Patrícia Infante da Câmara<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este ensaio parte da obra de Francesca Woodman para traçar, sobre a mesma, um fio narrativo sustentado nas ideias de dispersão, metamorfose e construção identitária. Considera algumas das suas principais temáticas, assim como os géneros e movimentos artísticos com que mais tem sido identificada, para alargar alguns posicionamentos críticos daí decorrentes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Francesca Woodman, fotografia, corpo, desejo, metamorfose, extravasação.

**ABSTRACT:** This essay is based on the work of Francesca Woodman to draw a narrative thread based on the ideas of dispersion, metamorphosis and identity construction. It considers some of its main themes, as well as the artistic genres and movements with which it has been most identified, in order to broaden some critical positions resulting from it.

**KEYWORDS:** Francesca Woodman, photography, body, desire, metamorphosis, extravasation.

Sentir tudo de todas as maneiras,  
Viver tudo de todos os lados,  
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,  
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos  
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.

Álvaro de Campos, “Passagem das Horas”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Comparatistas, *Teaching Assistant*, Assistente de Investigação e Assistente Editorial na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

<sup>2</sup> Fernando Pessoa (1964), *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Edições Ática.

## I. O AUTORRETRATO



Fig. 1: *Untitled* (Providence, Rhode Island, 1976)

Francesca Woodman (1958-1981, Estados Unidos da América) destaca-se, desde meados dos anos 80, como uma das mais marcantes fotógrafas contemporâneas. A sua obra tem sido extensamente apreciada, estudada e influente, apesar da brevidade de uma produção artística compreendida no espaço de uma década<sup>3</sup> e da aparente resistência interpretativa potenciada pela sua complexidade. Daí, tem vindo a ser associada a vários movimentos artísticos<sup>4</sup> que, não se excluindo entre si, oferecem contudo leituras distintas pelas características específicas que privilegiam. A sua receção tem, pois, resultado fragmentada e, por isso, necessariamente equívoca e desprovida de uma visão globalizante que permita analisá-la com relativa segurança. Todavia, é possível começar a destrinçar o emaranhado hermenêutico até à emergência de um traço distintivo e comum a todos os posicionamentos críticos: a preponderância do autorretrato.

A história da arte define o autorretrato, sensivelmente até ao século XIX, como espaço central de expressão autognósica e, num segundo momento que se estende até à contemporaneidade, como exercício reflexivo para a tomada de consciência sobre a subjetividade identitária – ou seja, primeiro como manifestação artística de certeza e, depois, de dúvida do sujeito sobre si mesmo. Funcionando como um espelho ora límpido, ora

<sup>3</sup> Uma das primeiras fotografias conhecidas, *Self-Portrait at Thirteen* (Boulder, Colorado), data de 1972.

<sup>4</sup> A saber, o Gótico, o Surrealismo e o Pós-Minimalismo (entre outros), que adiante discutirei.

deformador, o autorretrato, de uma forma ou de outra, nunca se dissocia da autobiografia, propiciando portanto a proliferação de interpretações que se revelam ora ingênuas, ora abusivas pelo excesso de peso que atribuem ao percurso empírico do artista. No caso de uma fotógrafa como Francesca Woodman, as circunstâncias da sua morte<sup>5</sup> parecem contribuir irresistivelmente para um entendimento mais emotivo e tendencialmente psicanalítico da obra produzida, que é amiúde encarada como presságio para um fim que se vem a confirmar trágico.<sup>6</sup> Porém, se é certo que a criação artística é interdependente da experiência pessoal de que decorre e do contexto social em que surge<sup>7</sup> – enformando particularmente as escolhas temáticas –, a sua receção crítica deve reger-se de igual modo por critérios mais alargados que passam indispensavelmente, entre outros, pela atenção ao estilo e à forma. No que se refere à prática autorretratista de Woodman, que em seguida contemplarei, merecerão destaque cimeiro a intencionalidade representacional e a reflexão metafotográfica que lhe subjazem.

Na fig. 1, três mulheres nuas seguram fotografias idênticas do rosto da artista em frente aos seus. Uma dessas figuras, à direita, é a de Woodman. Com este gesto, a autora bloqueia desde logo qualquer possibilidade de reconhecimento utilizando o veículo de transmissão que, em teoria, mais deveria facilitá-lo – a fotografia –, e fá-lo, precisamente, desaparecendo por detrás de um autorretrato. Ora, esta opção visual pode ser simplesmente entendida no seguimento de uma lógica de *mise en abyme*, mas torna-se mais complexa quando *o objeto dentro do objeto* (o autorretrato) está, como sabemos, diretamente associado à conceção mais canónica de representação identitária. Desta forma, vemos Woodman utilizar a sua própria identidade para, na verdade, escondê-la e iniciar um diálogo com a imagem que permanecerá, ao longo de toda a sua criação, problemático e, acima de tudo, problematizante.

No momento em que três mulheres distintas perdem as suas propriedades fisiognomónicas<sup>8</sup> pela sobreposição de outras que, então, passam a partilhar (as da artista), somos forçados a entrar nesse diálogo e a questionarmo-nos sobre o propósito deste artifício. Grande parte dos estudos críticos sobre a preponderância autorretratista que atravessa a globalidade da obra de Francesca Woodman tende a associá-la a um processo de descoberta interior, que urge pela necessidade de controlo sobre um espírito angustiado, lúgubre e disperso. No entanto, é legítimo avançar com a possibilidade de que, perante uma imagem como a que

---

<sup>5</sup> Com 22 anos, suicida-se atirando-se de uma janela, em Nova Iorque.

<sup>6</sup> Veja-se, por exemplo, a leitura de Helaine Posner no ensaio “The Self and the World: Negotiating Boundaries in the Art of Yayoi Kusama, Ana Mendieta, and Franscesca Woodman” in CHADWICK (ed.) 1998.

<sup>7</sup> A este respeito, e tendo especialmente em conta o facto de se tratar de uma mulher artista, veja-se LENNON 2014 [2010], NOCHLIN 1995 [1971] e WOOLF 2008 [1929].

<sup>8</sup> Relativo a fisiognomonía, a suposta capacidade de entender o carácter humano pelas feições do rosto.

acima descrevemos, não é a busca da identidade que está em causa, mas antes a consciência aguda de que essa identidade, assim como a tentativa de fixá-la fotograficamente, é impossível de “agarrar” por completo. De facto, parecemos confrontar-nos com a sugestão de que não importa verdadeiramente quem está representado na imagem, pois essa suposta individualidade pode ser multiplicada *ad infinitum* ou difundida noutras. E, a braços com uma inquietante sensação de substituibilidade identitária,<sup>9</sup> talvez comecemos a vislumbrar uma das principais linhas de força que sustentam toda a exploração imagética de Francesca Woodman.

Para mais, existe ainda colada sobre a parede uma quarta imagem da artista, cuja análise nos permite ampliar o argumento supra pela assunção de que a dissolução identitária pode, afinal, operar-se não apenas ao nível interpessoal, como também em relação a objetos inanimados. Toda a composição da imagem indicia, portanto, a capacidade de apagamento do sujeito pela sua multiplicação em matéria orgânica ou inorgânica, podendo este, assim, reconhecer-se *fora* da sua própria representação. Estamos, deste modo, perante um desafio não apenas conceptual, como também formal, que destabiliza o estatuto da fotografia enquanto veículo transmissor de *verdade* representacional e que norteará todo o trabalho crítico de Woodman sobre o *medium* que elegeu para se expressar.

## II. A CASA

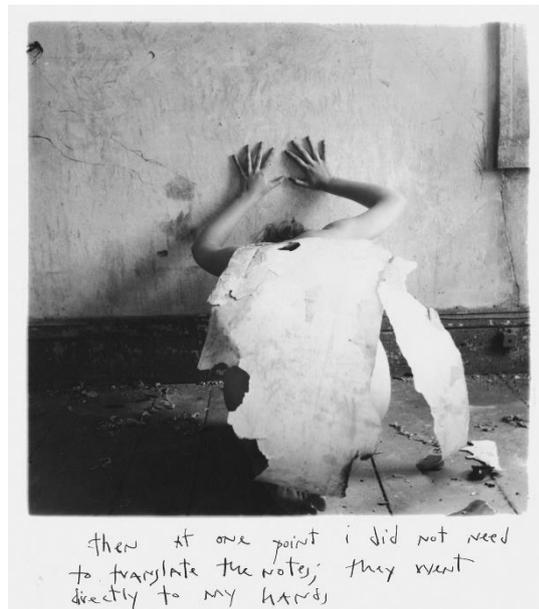


Fig. 2: *Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands*  
(Providence, Rhode Island, 1976)

<sup>9</sup> Num contexto sócio-artístico pautado desde a modernidade pela urgência do individualismo, talvez poucas singular.coisas sejam mais assustadoras do que a impossibilidade de estabelecer e afirmar uma identidade singular.

Assim como o autorretrato, a representação da *casa* ocorre com enorme frequência na obra de Francesca Woodman. Aquilo com que normalmente nos deparamos é um espaço interior, decrépito e quase vazio, habitado por uma figura feminina (a da artista) que nele se perde, mistura e confunde – e é precisamente esse o cenário que encontramos na fig. 2. Vemos um corpo curvado e virado para uma parede, que podemos supor feminino pelo formato das mãos e dos braços e pelo comprimento dos cabelos presos sobre o pescoço. Esse corpo está coberto, quase na totalidade, por pedaços rasgados de papel de parede, o que permite desde logo associá-lo visualmente ao espaço em que se insere e assumir que com este se quer confundir. A *mise-en-scène*, porém, não é forte ao ponto de criar uma ilusão de ótica, e também não creio que seja esse o seu propósito. O papel de parede sobre o corpo, a posição baixa da cabeça e a pressão das mãos abertas contra a parede parecem sugerir um desejo de fusão, mais do que de simples confusão, do corpo orgânico com o corpo inorgânico circundante. A própria composição da imagem, com o papel de parede em primeiro plano, o corpo feminino em segundo e a parede da casa em terceiro, reforça essa ideia de pertença e simbiose. Que significado atribuir a esta *metamorfose insinuada*? O que é que esta nos diz sobre o sujeito que deseja levá-la a cabo?

A leitura imagética, assim como as tentativas de acesso à identidade do sujeito representado, vai-se fazendo por meio do que se supõe tanto como pelo que se evidencia. O que se omite pesa tanto quanto o que se vê, e há mais elementos na fig. 2 que parecem indicá-lo: o efeito de sombra no canto inferior esquerdo, convidando-nos simbolicamente a reconhecer e aceitar *o desconhecido*, e o objeto no canto superior direito, que não podemos perceber pois surge apenas parcialmente. Podemos supor que se trata da ombreira de uma janela, ou de parte de uma moldura, mas apenas isso: supor. E é exatamente essa *incerteza* que Woodman quer explorar para criticar o estatuto da fotografia, enquanto suposto *documento* de qualquer tipo de *verdade*. Até que ponto é que a imagem fotográfica pode ser vista como verosímil, se o simples ato de enquadrá-la pressupõe um gesto de exclusão? No parágrafo anterior utilizei deliberadamente o termo *cenário*, pois qualquer representação fotográfica implica, de modo mais ou menos evidente, uma dimensão cenográfica mais ou menos intencional consoante o sujeito que a enquadra. Se a percepção da imagem fotográfica é condicionada por variáveis como o ângulo, a luz e, ainda, a subjetividade do recetor/leitor, será possível apurar inequivocamente a sua intencionalidade? Talvez, aqui, o texto escrito por Woodman sob a imagem possa ajudar-nos a compreendê-la.

«Então a dada altura eu não precisei de traduzir as notas; elas passaram diretamente para as minhas mãos», traduzo. E coloco a hipótese de estas notas estarem de algum modo relacionadas com o hábito diarístico de Woodman,<sup>10</sup> através do qual mantinha um registo assíduo das suas ideias composicionais e esboçava graficamente os elementos que integrariam as próximas séries fotográficas. A possibilidade de essas notas, a dada altura, passarem diretamente do papel para as mãos parece sugerir o início de uma prática artística mais espontânea, mais fluida e menos arquitetada. Contudo, não encontro essa espontaneidade na imagem, e creio que a breve leitura que dela fiz acima o deixa claro. Todos os elementos me continuam a parecer estruturados, propositados e conceptualizados, pelo que tentarei observar e compreender o texto escrito da mesma forma. Nesse sentido, talvez alguma informação biográfica possa ser útil: entre 1975 e 1978, Woodman fez os seus estudos superiores em artes plásticas na RISD – Rhode Island School of Design (Providence, EUA). Uma das suas professoras, a então jovem fotógrafa Marcia Resnick, costumava incluir textos nas suas imagens, portanto é legítimo assumir que pode ter exercido alguma influência sobre o estilo ainda em descoberta de Woodman. Ao mesmo tempo, Woodman reconheceu várias vezes e abertamente que uma das suas maiores fontes de inspiração era Duane Michals (1932-) – ora, o fotógrafo norte-americano destacou-se precisamente pelo seu uso inovador de produções seriais acompanhadas de notas textuais, que auxiliavam a compreensão dos estados oníricos e emotivos que as imagens pretendiam veicular. O trabalho de Michals derivava diretamente do Surrealismo, movimento com o qual Woodman tomou contacto de várias formas, particularmente durante o ano que passou com uma bolsa da RISD em Roma (1977-78).<sup>11</sup> Tanto Resnick como Michals, seguindo a linha do Surrealismo, se servem do texto escrito para comentar e expandir o texto visual; e se as suas obras influenciaram a de Woodman, então será de esperar que possamos socorrer-nos da informação escrita para melhorar a nossa compreensão dos elementos visuais. É isso que sucede num caso como o da fig. 2?

A hipótese de interpretar o texto escrito como alusão ao início de uma prática artística mais espontânea e menos conceptualizada não me pareceu convincente, por isso avanço com outra: tendo em conta a posição das mãos contra a parede, será possível tomar as «notas» como sendo musicais? É certo que os dedos não estão colocados da melhor maneira, mas poderão

---

<sup>10</sup> Os diários resultaram em três livros de artista (“artists’ books”), intitulados *Quaderno dei Dettati e dei Temi* (sem data), *Angels, Calendar Notebook* (1978) e *Some Disordered Interior Geometries* (1980-81, publicado pouco antes da morte de Woodman).

<sup>11</sup> Em “Just Like a Woman” (1986), Solomon-Godeau demora-se sobre o interesse comprovado de Woodman no Surrealismo. Mais tarde, Townsend (2006) sublinha a importância de Woodman ter frequentado a Libreria Maldoror, em Roma, grande polo cultural do movimento surrealista na década de 70.

simular o tocar de um piano? O Surrealismo vive, em grande parte, de significantes móveis e intercambiáveis, por isso a hipótese sustenta-se. Além disso, no mesmo ano Woodman cria três imagens com as legendas (e títulos) seguintes: *Stopped playing the piano; And I had forgotten how to read music; I could no longer play. I could not play by instinct.* Mas será suficientemente plausível? O texto contribuirá, verdadeiramente, para ajudar a decodificar a imagem? Woodman faz uso, efetivamente, de uma das estratégias surrealistas de justaposição de códigos, mas creio que com propósitos distintos dos habituais. O texto escrito não parece complementar o visual, e talvez seja essa a desestabilização desejada: fazer colidir deliberadamente dois *media*, em que um evidencia as limitações do outro. Esta possibilidade parece caber justamente na crítica que Woodman se propõe fazer à fotografia, em particular, como *espelho incapaz* do mundo.

A única ideia viável com a qual posso prosseguir é a do desejo de fusão do corpo orgânico com o inorgânico, da figura feminina com a parede da casa. Assim, se na fig. 1 vimos representada uma identidade que se forja (e, ao mesmo tempo, problematiza) *sendo outro alguém*, aqui vemos-la em construção *sendo outra coisa*.



Fig. 3: *House #3* (Providence, Rhode Island, 1976)

Na fig. 3, reencontramos o interior de uma casa decrépita e a figura feminina em destaque, mas agora noutros moldes. Desta vez, a casa reveste-se de pedaços de objetos impercetíveis espalhados pelo chão e o corpo feminino está em movimento, ganhando uma certa dimensão

espectral. Não conseguimos fixar o seu rosto nem a sua expressão corporal, da mesma forma que não somos capazes de perceber várias partes do espaço pois estão cobertas (novamente) pela sombra. Tudo está envolto em mistério e ruínas, e parece inevitável evocar o universo do romance gótico inglês do século XIX, com as suas personagens tantas vezes aprisionadas numa casa cuja deterioração física reflete a crescente degradação psíquica dos que a habitam. Esta evocação ganha pertinência quando sabemos que Woodman era uma leitora assídua do género (há menções específicas, em alguns dos seus diários, a *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë) e que gostava de se identificar com as heroínas vitorianas. Será possível ler esta imagem como uma representação visual das ideias de decadência e morte de que a literatura gótica está impregnada? Ou, mais particularmente: sabendo que essa mesma literatura tende a associar a loucura e o suicídio à histeria feminina, fará sentido uma interpretação de pendor crítico feminista ao espaço doméstico que “engole” a mulher?

Solomon-Godeau (1991 [1986]) desenvolve esta dupla linha de pensamento, e vê Woodman como uma vítima passiva da sua própria instabilidade psíquica, devorada por isso pela casa e, ao mesmo tempo, pelo sistema patriarcal que dentro dessa casa a enclausura e oprime.<sup>12</sup> Esta leitura coaduna-se tanto com o imaginário romanesco gótico quanto com a crítica feminista decorrente dos anos 70, mas não creio que dê conta da intencionalidade representacional ou da reflexão metafotográfica desejadas por Woodman. Woodman entende o espaço que a rodeia e desordena-o propositadamente ao inserir nele o seu corpo. Não como sacrifício, mas como perturbação crítica e consciente do espaço fotográfico. Woodman trabalha com a ideia de “encarceramento”, mas toma-a mais como condição fotográfica do que propriamente feminina: fotografar é uma espécie de compressão, uma “prisão” forçada num corpo (feminino ou masculino)<sup>13</sup> que tem de se “espalmar” para caber no espaço, no tempo e no papel fotográficos.<sup>14</sup> Creio que, apesar de demonstrar uma afinidade estética com o Gótico, Woodman pretende servir-se ideologicamente de alguns dos seus temas centrais como metáforas para um *enclausuramento fotográfico* do qual deseja poder libertar-se, visual e formalmente. As narrativas imagéticas a que aspira são de emergência, de saída da *cripta*

---

<sup>12</sup> “The woman’s body is physically devoured by the house. As in Charlotte Perkins Gilman’s ‘The Yellow Wallpaper’, the space of woman’s seclusion and worldly exclusion not only imprisons, it also consumes. Swallowed by the fireplace, layered over by the wallpaper, effaced, occulted, Woodman presents herself as the living sacrifice of the domus.” (31)

<sup>13</sup> Woodman também trabalha com modelos masculinos em sessões similares. Veja-se, por exemplo, a série *Charlie The Model*, feita na RISD entre 1976 e 1977.

<sup>14</sup> Roland Barthes (2000 [1980]) desenvolve uma ideia semelhante da fotografia como um tipo de “morte”: a imagem fotográfica é vista como um sítio melancólico que contém os que “morrem” quando são fotografados, pois fotografar implica *apagar o tempo*. Nestes termos, a fotografia será intrinsecamente “gótica”, na medida em que constitui uma espécie de *cripta* na qual a subjetividade é sepultada e codificada.

*representacional* – e essa saída, esse movimento de libertação, tornar-se-á tanto mais claro e pertinente quanto mais se evidenciar, primeiro, a sua necessidade. É essa a função que cumpre, aqui, a estética gótica: a de ilustrar, simbolicamente, a reclusão que é preciso ultrapassar.

Seguindo com esta hipótese de uma *narrativa de emergência*, a representação da janela sobre a figura feminina ganha especial relevância. A longa exposição da imagem, aliada ao ligeiro movimento do corpo e à intensa luz solar por detrás do mesmo, parece misturar a sua silhueta e, particularmente, o seu vestido estampado com a parede manchada sobre a qual se inclina. Se num primeiro momento podemos considerar estar novamente perante o desejo de fusão com o espaço da casa (como concluí ser o caso na fig. 2), um olhar mais atento obriga-nos a repensar essa suposição. Do ponto de vista técnico, sabemos que, se somos capazes de distinguir os contornos das árvores por entre a luminosidade externa, isso significa que a máquina fotográfica está apontada nessa direção. Ou seja, a lente está diretamente apontada ao espaço *fora da casa*, é esse o seu foco, o que não apenas escurece todo o enquadramento em primeiro plano (a casa), como também faz com que o corpo em movimento se dissolva na luz em segundo plano. E esta preferência técnica e formal carrega consigo, com certeza, algum peso simbólico e conceptual. Ora, mencionei anteriormente uma certa “dimensão espectral”, e é essa a leitura mais comum das figuras imgeticamente instáveis de Woodman: são analisadas ora pela sua potencialidade fantasmática, ora etérea, e sobretudo errante e desmaterializadora no espaço claustrofóbico da casa. Mas creio que nesta fig. 3 o movimento é de fuga, de projeção para fora desse espaço: o corpo não ocupa um espaço central na casa, desliza para as suas periferias e a posição de impulso da perna parece corroborá-lo. E não me parece casual que deslize especificamente para junto da janela, zona de fronteira e passagem para o exterior – e para lá da qual, afinal, vimos que se dirige o foco fotográfico. Portanto, a figura *faz-se vulto* para se evadir da fixidez que os limites técnicos da fotografia impõem, e deste modo Woodman reitera o seu desafio crítico e formal ao *medium* que explora. Ao mesmo tempo, ao representar-se a si própria conceptualmente como um *vulto em fuga*, retoma a sua procura de uma identidade que não aceita como una ou estável e que constrói multiplicando-se. Desaparecendo na luminescência ou tornando-se manifesta por ela, procura dar forma a um corpo e a uma identidade que ainda não se encontraram.

### III. A NATUREZA



Fig. 4: *Untitled* (MacDowell Colony, Peterborough, New Hampshire, 1980)

Saímos pela janela da fig. 3, e seguimos as árvores para onde o foco da imagem parece querer levar-nos. Na fig. 4, o “vulto em fuga” de Woodman já acompanhou esse movimento transitório e encontramos-lo, desta vez, perfeitamente alinhado com o novo espaço circundante. Um espaço natural, vivo, com uma carga simbólica muito distinta daquela que antes permeava o cárcere doméstico.

O que agora encontramos é um espaço aberto, luminoso e naturalmente ordenado pelo arvoredo que o preenche, e pela primeira vez a invasão da figura feminina não o desestabiliza nem questiona: insere-se nele integrando-o, transformando-se parcialmente nele por meio de uma surpreendente justaposição visual em tudo modernista, pela cenografia<sup>15</sup> perfeitamente geométrica, e ao mesmo tempo surrealista, pela *metamorfose* quase mágica do corpo *noutra coisa*. Depois de outra mulher, parte da casa e vulto luminescente, o corpo *faz-se* árvore. Woodman descasca partes de um tronco e cobre os antebraços com esse invólucro, erguendo-os depois no mesmo ângulo que segue a inclinação da flora em volta. Que sentidos atribuir a este exercício de simbiose?

Sabemos, através dos testemunhos de amigos – alguns dos quais transcritos em Townsend 2006: 246-47 – que Woodman era leitora de Ovídio, poeta romano do século I a.C..

<sup>15</sup> Creio que, por esta altura, as intenções cenográficas que subjazem a toda a produção artística de Woodman já se tornaram evidentes. Escuso-me, por isso, a acautelar o uso do termo.

Uma das suas obras mais célebres, *Metamorfoses* (c. 8 d.C.), descreve em verso uma ideia cosmológica e historiográfica do mundo mediante a qual, no princípio dos tempos, ficção e realidade se confundiam e os homens e os deuses mitológicos, unidos em histórias de amor, incesto, ciúme e crime, se metamorfoseavam por razões e artes várias em animais, árvores, rios e pedras. Esse tempo histórico, inaugural, era visto como fase de transição necessária para se poder chegar, depois, à apoteose do Século de Augusto, contemporâneo do poeta. Ou seja, o texto utiliza a mitologia clássica para apresentá-la como etapa essencial ao desenvolvimento do Mundo e do Homem – e se é das tais metamorfoses que essa mitologia vive, então o princípio básico do silogismo diz-nos que a metamorfose é, assim, etapa essencial ao desenvolvimento do Mundo e do Homem. Chegar a essa conclusão, do ponto de vista da História da Humanidade e da Cultura, não me parece difícil nem inovador, mas de que forma posso equacioná-la nos objetivos da produção artística de Woodman? Melhor dizendo: como é que essa ideia de *metamorfose necessária* se repercute e torna produtiva na imagem (fig. 4) que me proponho analisar?

Talvez valha a pena considerar dois episódios específicos que, no texto de Ovídio, descrevem a transfiguração de mulheres em árvores. O primeiro surge logo no Livro I (de quinze), quando Dafne (uma ninfa), perseguida junto à margem do rio Peneu (seu pai) por Apolo (um deus, apaixonado por Dafne), suplica por um auxílio divino que lhe permita escapar àquele amor obsessivo que não corresponde:

Por fim, perdendo as forças, ela empalideceu e da rápida fuga, vencida pelo cansaço, fitando as ondas do Peneu, ‘Ajuda, pai’, gritou, ‘se vós, os rios, tendes poder divino! Extingue e transforma esta figura, demasiado atraente!’ Mal terminara a prece, um pesado torpor invade o corpo. O macio peito da jovem é **envolto por uma fina casca**, os cabelos alongam-se em folhas, **os braços em ramos**,<sup>16</sup> os pés, há pouco tão lesto, fixam-se em indolentes raízes; o rosto faz-se copa: só o seu esplendor permanece nela. (OVÍDIO, 2007, pp. 50-51)

O segundo episódio, já no Livro X, narra a história incestuosa de Mirra, filha do rei Cíniras, que, enamorada do pai, se lhe oferece disfarçada. O engodo mantém-se por algumas noites, até ao momento em que Cíniras a reconhece e, horrorizado, ameaça matá-la. Mirra foge e vagueia, por alguns meses, até que

---

<sup>16</sup> Os destaques são meus.

[...] entre o medo da morte e a aversão à vida,  
resumiu nesta prece: “Se algum deus ouve quem reconhece  
os seus erros, oh!, mereço um funesto castigo e não o recuso.  
Mas para que estando viva não profane os vivos, e os mortos  
estando morta, expulsai-me de um e de outro reino,  
transformai-me, negando-me tanto a vida como a morte.

Há, decerto, um deus que escuta quem reconhece os erros;  
pelo menos, a prece final obteve deuses a favor. Pois, a terra,  
à medida que fala, cobre as pernas; unhas dos pés fendem-se  
e espalham-se em raízes oblíquas, suporte de um longo caule.  
os ossos fazem-se madeira, embora reste no interior a medula,  
o sangue converte-se em seiva, **os braços em grandes ramos**  
e os dedos em ramitos, **a pele endurece, fazendo-se casca.** (OVÍDIO, 2007,  
P. 259)

Dafne transforma-se num loureiro, salva pelo deus fluvial Peneu, seu pai; Mirra transforma-se na árvore da mirra, castigada pelos deuses. O loureiro é, desde os Romanos, símbolo de glória e imortalidade; a mirra, a partir da religião católica, associa-se à purificação e ao cerimonial religioso (como o crisma). Em qualquer um dos casos, a transformação impõe-se às figuras femininas como condição para a sua sobrevivência. Ambas subsistem sendo outra coisa, alcançando inclusive a imortalidade. Será a esse desejo de imortalidade (artística) que a imagem de Woodman alude?

Olhemos para a árvore em que se transforma e para as suas especificidades. Pelas dimensões, o formato, a cor e os nós dos troncos à sua volta, percebemos que se trata de uma bétula. Simbolicamente,

[...] a bétula é, por excelência, a árvore sagrada dos povos siberianos, entre os quais assume todas as funções do Axis mundo – como **pilar cósmico**. [...] Por vezes, é associada à Lua, e até ao Sol e à Lua: neste caso, é dupla: pai e mãe, **masculino e feminino**. Desempenha um papel de **proteção**, ou melhor, de instrumento de descida da influência celeste. [...] A bétula simboliza **o caminho por onde desce a energia do céu e por onde sobe a aspiração humana para o alto**. [...] No mundo celta, parece aludir ao costume de cobrir os despojos mortais com ramos de bétula. Significa que a bétula é o **artífice das transformações que preparam o defunto para uma vida nova**.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, p. 120-21, 1994 [1982].

Ora, considerando a luminosidade que desce do canto superior direito da imagem sobre o braço-tronco que para ele se inclina,<sup>18</sup> a ideia de *dar corpo* a uma bétula pode de facto refletir a procura de um «caminho por onde desce a energia do céu e por onde sobe a aspiração humana para o alto». Talvez aluda à aspiração de Woodman a um patamar criativo mais elevado, capaz de superar as limitações formais e figurativas do seu *medium*. Capaz de se aproximar progressivamente de uma ideia de *verdade representacional* que sente que lhe escapa e com a qual se debate em toda a sua produção. Em simultâneo, transfigurando-se no «artífice das transformações que preparam o defunto para uma vida nova», talvez insinue o seu desejo de constante inovação, experimentação e renovação das práticas estéticas e conceptuais por meio das quais espera conseguir efetivar essa aproximação. Assim, recupero a questão que abri no final do parágrafo anterior: será a um desejo de imortalidade artística que a imagem de Woodman alude? E respondo, de certo modo afirmativamente: se esta imagem, enquanto peça integrante e representativa da globalidade da sua obra, for capaz de contribuir para a aproximação a um estado de *verdade* representacional mais puro, então terá conseguido alcançar algo *universal* e, por isso, atemporal – logo, imortal.

Aceitando que é esse o desejo maior a que esta imagem faz alusão, mesmo que a sua concretização imagética não logre cumpri-lo, já terá porém criado um espaço para repensar os elementos *re-presentados*. Já terá oferecido os corpos orgânicos (da mulher e da árvore) a novas interpretações e associações, e já os terá apresentado não como *factos*, mas como *pontes* para novos níveis de significação. De acordo com Townsend (2006),

What is happening here is a refusal of relationality in the very medium that should guarantee relation; or rather, a carefully managed displacement of the expected forms of relation into more surprising states. [...] The subject of this look is, even as she is represented, busily dismantling the ontology of looking.<sup>19</sup> Woodman's refusal of distinction between the self and the world of objects subverts the ideological structures of the gaze it uses. The subject perceives itself as wholly encoded into surrogate forms. (59)

A *auto-ficção* de Woodman faz-se pelo desarranjo constante do olhar (*gaze*) formal e ideologicamente estruturado da máquina fotográfica. Pelo esforço reiterado de ultrapassar os limites figurativos da representação fotográfica e de extravasar os limites corpóreos da existência imanente individual.

---

<sup>18</sup> Novamente a ideia de *dissolução na luz*, que trago da fig. 3.

<sup>19</sup> A propósito desta “ontologia do olhar”, veja-se BERGER (2008 [1972]).

That one can know oneself, that one is constituted in a constant, mobile transformation of one's own sensory experience of space and interaction with objects: this is the utopian project of phenomenology and Minimalism, inasmuch as Minimalism is phenomenological. (BABER *et al.* 2003, p. 65)

#### IV. O ESPAÇO E O TEMPO

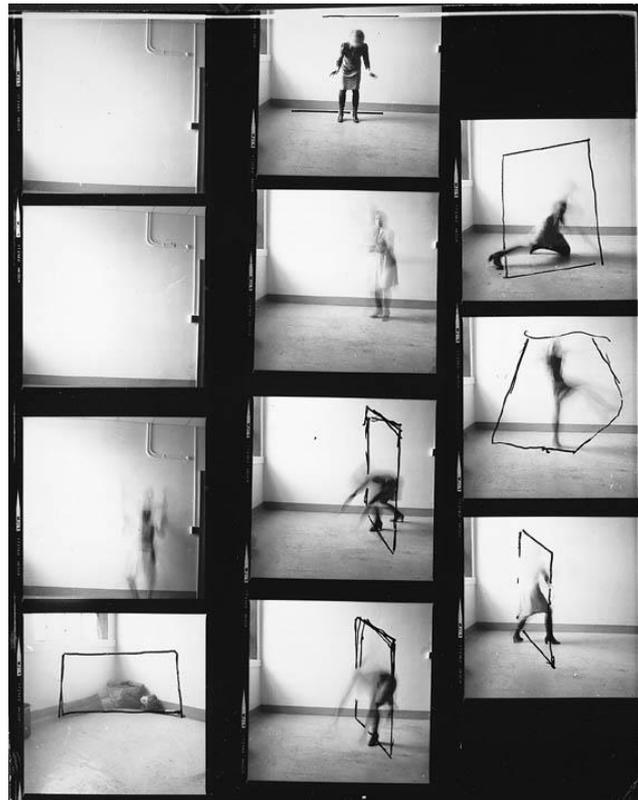


Fig. 5: *Untitled* (Providence, Rhode Island, 1975-78)

Não sei até que ponto o projeto fenomenológico do Minimalismo pode ser considerado utópico, ou sequer verdadeiramente fenomenológico, mas julgo que constitui uma das principais influências em toda a produção fotográfica de Woodman – essa sim, fortemente fenomenológica (pela sua interação com *os outros*, *as outras coisas*, o próprio *medium* e o *observador/leitor*, que até aqui procurei evidenciar). Vejamos: o Minimalismo define-se, grosso modo, pelas ideias de abstração geométrica, repetição e produção industrializada de uma obra que resulta, amiúde, fria e impessoal. Esse *modus operandi* permitiria, alegadamente, criar uma nova forma de relacionamento do artista com a obra criada, mais “pura” e liberta dos adornos excessivos que antes a contaminavam (daí o tal “projeto fenomenológico”). Por outro lado, o Minimalismo evita quaisquer associações metafóricas, simbolismos e sugestões transcendentais

que, como vimos, atravessam toda a criação artística de Woodman. Então, de que modo é que se pode afirmar esta influência?

Em todas as imagens que até agora analisei, existe de modo mais ou menos óbvio uma preocupação constante com o arranjo geométrico e cenográfico da composição. Em figuras como a 2 ou a 4, isso parece evidente e não pude deixar de notá-lo; em figuras como a 1 e a 3, talvez não seja tão claro e talvez não o tenha mencionado, mas não deixa por isso de estar presente, se olharmos com atenção (vejam-se as pinturas nas paredes, os rodapés, as tábuas de madeira, os rebordos das janelas, etc.). Ou seja, a influência do Minimalismo revela-se precisamente na sua dimensão mais básica: a geometrização composicional. A partir daí, Woodman posiciona-se como muitos outros artistas norte-americanos da década de 70: influenciada pela estética do Minimalismo, tenta desenvolvê-la e ultrapassá-la, infundindo-a com todo o simbolismo que se pretendia evitar e introduzindo-lhe a componente humana de que carecia. Woodman posiciona-se, pois, em conformidade com os princípios do Pós-Minimalismo.

Perfeitamente alinhada com a estética pós-minimalista, Woodman sublinha na fig. 5 a sua preocupação com uma certa *performatividade do corpo* que integra e problematiza o espaço circundante (como temos visto acontecer nas imagens anteriores). Interessa-se pelas possibilidades rítmicas de deslocamento dos corpos-objetos<sup>20</sup> e pelas estruturas da percepção, e exprime-o através da construção imagética em série<sup>21</sup> – pois o ideal modernista da imagem singular e autossuficiente já não é bastante. As séries aspiram à devolução de uma dimensão temporal que a imagem individual elimina e minam a estase implícita na representação do espaço fotográfico, dois propósitos que, creio com crescente certeza, norteiam toda a reflexão e respetiva criação fotográficas de Woodman. Não me parece que se possa compreender com clareza a intenção narrativa subjacente à serialidade da fig. 5, mas afigura-se evidente a função dos retângulos desenhados à mão sobre alguns dos elementos que a compõem: representam as fronteiras do enquadramento fotográfico que é preciso atravessar e esticar, sob pena de “aprisionarem” o sujeito como sucede no canto inferior esquerdo da imagem. Os retângulos reintroduzem profundidade na compressão bidimensional da fotografia, e o corpo em

---

<sup>20</sup> Característica do Futurismo, influenciador do Surrealismo que, por sua vez, vimos que inspira a obra de Woodman. Os Futuristas acreditavam que o mundo perceptível estava em constante movimento e creio que preside a esta fig. 5 uma crença análoga. De resto, já referi algumas vezes a forma como Woodman se debatia com a fixidez fotográfica e como procurava contorná-la.

<sup>21</sup> Mais um motivo decorrente do Minimalismo. Desde os anos 60, o deslocamento, a rotação e a repetição são motivos centrais para muitos artistas na vanguarda da arte americana, quase independentemente do *medium* utilizado. Os trabalhos dependem da instabilidade do signo, da transferência de significado entre uma coisa e outra, e tomam essa *instabilidade* como tema.

movimento, desfocado pela longa exposição, cria uma sensação de passagem do tempo assaz complicada: porque atravessa repetidamente os retângulos desenhados, transmite a impressão de uma ação prolongada; porque a disposição dos elementos em série não é elucidativa do ponto de vista narrativo, o passado, o presente e o futuro parecem dobrar-se uns sobre os outros sem se tornarem mutuamente exclusivos. E talvez a apreensão da suposta narrativa não seja fulcral: creio que, para Woodman, o simples facto de se ser fotografado, “escrito em luz”, constitui em si mesmo a *ficção*.

Quer inspirando-se no Gótico, no Surrealismo ou no Pós-Minimalismo (entre outros movimentos artísticos e ideológicos, a que aludi e ainda outros, que aqui escolhi não mencionar), o que ganha forma é a ideia de que Woodman acompanhava a evolução da História da Arte e, acima de tudo, estava atenta à produção dos seus contemporâneos. É possível demonstrar a influência direta de alguns artistas sobre a sua obra (dei os exemplos de Duane Michals e Marcia Resnick, mas poderia igualmente ter mencionado com justeza Gordon Matta-Clark, Claude Cahun, Deborah Turbeville e Richard Serra, entre outros) e o contacto regular que mantinha com várias publicações da época (como as revistas *Artforum* ou *Aperture*). Além disso, também o encontro com autores literários diversificados (de Ovídio a Charlotte Brontë) enformava a sua estética e algumas das suas opções temáticas. Assim, é legítimo afirmar que o seu trabalho deriva, efetivamente, do conhecimento que tomou sobre várias formas e manifestações de arte; mas penso que para compreendê-lo totalmente é preciso considerar o duplo sentido de *pertença e desvio* que o termo *derivação* comporta. Ou seja: se por um lado herda e aplica vários conceitos e tendências de estilos e criadores precedentes (*pertença*), a forma como o faz é formal e conceptualmente crítica e problematizante (*desvio*). Não se limita a prolongar as bases teóricas de partida, insiste em experimentá-las e questioná-las até sentir que atingiu o limite das suas potencialidades. Recorre a diferentes “discursos antigos” para colocar “perguntas novas” ao seu *medium* e é aí que reside a sua complexidade e, provavelmente, a origem da fragmentação com que a sua obra tem sido recebida.

É impossível e improdutivo tentar enquadrar o trabalho de Francesca Woodman nos limites de um único movimento artístico, assim como é ingénuo interpretá-lo de forma emotiva e tendencialmente psicanalítica, como muitas vezes sucede. Acima de tudo, é inútil tentar desmontá-lo à procura de uma identidade autoral una ou inequívoca, pois a autobiografia que Woodman *escreve em luz* faz-se em movimento, em metamorfose e em multiplicação constantes, e é essa polimorfia que a define.

Multipliquei-me para me sentir,  
Para me sentir, precisei sentir tudo,  
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,  
Despi-me, entreguei-me.

Álvaro de Campos, “Passagem das Horas”

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKER, George; DALY, Ann; DAVENPORT, Nancy; LARSON, Laura; SUNDELL, Margaret. Francesca Woodman Reconsidered. *Art Journal*, vol. 62, n. 2, p.52-67. New York: College Art Association, 2003.
- BARTHES, Roland. *Camera Lucida*. Tradução de Richard Howard. London: Vintage Books, 2000 [1980].
- BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 2008 [1972] .
- BUCHLOH, Benjamin. Francesca Woodman: Performing the Photograph, Staging the Body. In: BUCHLOH, Benjamin; BERNE, Betsy (eds.). *Francesca Woodman: Photographs 1975-1980*. New York: Marian Goodman Gallery, 2004.
- KELLER, Corey (ed.). *Francesca Woodman*. San Francisco/New York: San Francisco Museum of Modern Art/Distributed Art Publishers, 2011 .
- KRAUSS, Rosalind. Corpus Delicti. *October*, vol. 33, p. 31-72. Cambridge: MIT Press, 1985.
- LENNON, Kathleen. Feminist Perspectives on the Body. In: Stanford Encyclopedia of Philosophy. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/entries/feminist-body/>. Acesso em: 1 mar. 2017.
- MAN, Paul de. Autobiography as De-facement. *MLN*, vol. 94, n. 5, Comparative Literature, p.919-930, Dez., 1979. Disponível em: [http://seas3.elte.hu/coursematerial/PeterAgnes/AutobiographyAsDe\\_facement.pdf](http://seas3.elte.hu/coursematerial/PeterAgnes/AutobiographyAsDe_facement.pdf). Acesso em: 2 mar. 2017.
- NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists?. In: APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane (ed.). *Women, Creativity, and the Arts: Critical and Autobiographical Perspectives*. New York: Continuum, 1995 [1971].
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.
- PEDICINI, Isabella. *Francesca Woodman. The Roman Years: Between Flesh and Film*. Trad. Margaret Spigelman. Roma: Contrasto, 2012 .
- SOLOMON-GODEAU, Abigail. Just Like a Woman. In:\_\_\_\_\_. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991 [1986].
- SULEIMAN, Susan Rubin. Dialogue and Double Allegiance: Some Contemporary Women Artists and the Historical Avant-Garde. In: CHADWICK, Whitney (ed.). *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- TOWNSEND, Chris; WOODMAN, George (eds.). *Francesca Woodman*. London: Phaidon, 2006.

WELLS, Liz (ed.). *Photography: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2002  
WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Oxford: Oxford University, 2008 [1929] .