UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

JULIA PASINATO IZUMINO

No meio do reflexo:

Ana Cristina Cesar e Vivian Maier

Versão corrigida

São Paulo

2021

JULIA PASINATO IZUMINO

No meio do reflexo:

Ana Cristina Cesar e Vivian Maier

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Viviana Bosi

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

I98m Izumino, Julia Pasinato
No meio do reflexo: Ana Cristina Cesar e Vivian
Maier / Julia Pasinato Izumino; orientadora Viviana
Bosi - São Paulo, 2021.
180 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Poesia. 2. Fotografia . 3. Literatura comparada
. 4. Poesia marginal . I. Bosi, Viviana, orient. II.
Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Julia Pasinato Izumino

Data da defesa: 10/05/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Viviana Bosi

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 07/07/2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

Para Hakira, às vezes Joaquim,
o primeiro fotógrafo.
Para Lúcia, de registro Kiyaca,
a primeira contadora de histórias.

Agradecimentos

À Wânia, Eduardo, Fabiana, Beatriz, Rodrigo, Carlos e Dulce, minha família, pelo amor.

Ao Miguel Kehl, pelos dias de viver.

Ao Pacelli Dias, pelos empurrõezinhos.

À Lilian Avrichir, Dandara Aranha, Thais Neves, Luciana Terrazas, Chayenne Mubarack, Larissa Pavoni, Cauê Rodrigues e Diego Rosa, pela alegria.

À Aryanna Oliveira, Rafael Rocca, Daniel Arantes, Lucas Limberti, e Ricardo Russano, pelas coisas boas.

À Fernanda Morse, João Gabriel Mostazo, Renan Nuernberger, Rita Loiola e todos os e as colegas do grupo de estudos, pela companhia.

Ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, em especial à Rosely Silva, pelo apoio.

À professora Viviana Bosi, pela confiança.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Resumo

Esta dissertação propõe uma análise dos autorretratos fotográficos de Vivian Maier e da poesia de Ana Cristina Cesar, buscando tecer relações de aproximação e elucidar as principais diferenças entre essas duas obras, especialmente, e entre a fotografia e a poesia, de modo geral. Para tanto, consideramos os usos dos gêneros autorreferenciais – isto é, os autorretratos, os diários e as correspondências íntimas, as dinâmicas de interlocução e apropriação da figura do *outro*, os mecanismos de corte e montagem por dissonância e, por fim, a centralidade da figuração dos gestos criativos, do fotográfico e da escrita, na construção de significados. Notamos também as relações que as duas artistas estabelecem com os seus contextos históricos e produtivos – a fotografia de rua estadunidense que Vivian Maier praticava e a poesia marginal brasileira, com a qual Ana Cristina Cesar dialogava intensamente – e as formas como se deram as publicações póstumas de suas obras.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Vivian Maier; Fotografia; Poesia marginal brasileira.

Abstract

This study offers a critical reading of Vivian Maier's photographic self-portraits and Ana Cristina Cesar's poetry, seeking to map out possible interactions and elucidate the main differences between these two works, especially, and between Photography and Poetry, in general. To build our argument, we consider the way self-referential genres – that is, self-portraits, diaries, and intimate correspondences – are used, the demand for and the appropriation of the figure of the other, the mechanisms of *collage* as a creative principle and, finally, the centrality of the creative gestures' representation, like writing and the photographic acts, as the basis for the construction of meaning. We also take note on the way that these two artists relate to and participate of their historical contexts – the North American street-photography that Vivian Maier practiced and the Brazilian marginal poetry, in which Ana Cristina Cesar somewhat took part – and comment on how their works' publications were posthumously handled.

Keywords: Ana Cristina Cesar; Vivian Maier; Photography; Brazilian marginal poetry

Lista de figuras

Figura 1: Self-portrait, 1955	33
Figura 2: Self-portrait, 1961	38
Figura 3: 1954. New York, NY	41
Figura 4: Self-Portrait, 1971	75
Figura 5: Self-portrait, undated.....	78
Figura 6: Self-portrait, 1956	80
Figura 7: Self-portrait, 1971	90
Figura 8: Self-portrait, 1971	101
Figura 9: Self-portrait, undated.....	109
Figura 10: Self-portrait, undated.....	116
Figura 11: Self-portrait, 1986	124
Figura 12: Self-portrait, 1977	126
Figura 13: Self-portrait, 1976	129
Figura 14: Self-Portrait, 1954	135
Figura 15: A self portrait by Vivian Maier	136

Sumário

Nota introdutória: no meio do reflexo, de máquina na mão	9
1 – Como rasurar a paisagem.....	13
2 – <i>Out of frame</i>	24
3 – À mercê/ acerca de você	64
4 – Signos em circulação	84
5 - Escrever-se; fotografar-se.....	106
6 –Epítetos (à guisa de conclusão).....	132
Referências bibliográficas	150
Anexos	156

Sombras

*não há ninguém
nos autorretratos
de Vivian Maier*

*no máximo um gato
o amor distante, um cão
um olhar imigrante*

*não há nada além
de um chapéu a conter
o incêndio que a lente
produz na cabeça
que mira a rolleiflex*

*há portões, por suposto
e espelhos, espelhos, espelhos
e há uma alma de paralaxe
incorrigível*

*entre o olho e o mundo
(e o mundo é mim mesmo)
abre-se para a luz
a reflexiva da reflexiva
como se a anular
tudo que vaga
entre o olho e o mundo*

*há a casa dos outros
há a vida dos outros
há um quarto sem data*

*há uma mulher em negativo
corpo-fuga, uma sombra
que se multiplica
até deixar de existir*

Tarso de Melo

(...)
*Na foto quase não dá pra ver, melhor então deixar em aberto?
Se bem que não sei se ela contaria. Uma das últimas fotos dela,
é possível. Por que não sorria pra câmera, se estava contente.
Contente ou angustiada, se uma coisa elimina a outra, se tem
diferença. Se queria voltar pra casa ou se não queria voltar
nunca mais. Parece um sonho, não tinha muito sentido, talvez
pelas cores. A foto é de 83, fevereiro. Ir embora o tempo todo,
sem parar. Se tinha algum segredo, se sempre teve, e qual era.
Se contaria (claro que não). O que escondia por trás dos olhos
da menina séria, a mais discreta do mundo.*

Alice Sant'Anna

Nota introdutória: no meio do reflexo, de máquina na mão

Não é fácil dizer em que ponto esse trabalho começa. Talvez pela impressão, persistente ainda que imprecisa, de que um verso de uma poeta serviria de legenda para o retrato de uma fotógrafa. Ou vice-versa, de que esta fotografia ilustraria muito bem aquele poema. De qualquer modo, o que motiva esta pesquisa é a certeza de que tal constatação, nua e crua, não basta, não alcança o que de fato nos provoca – a mão busca captar no ar o que quer que seja, mas também não consegue.

O que descobrimos no movimento dos estudos, entre a poesia de Ana Cristina Cesar e os autorretratos fotográficos de Vivian Maier, é principalmente uma aptidão às coincidências. Notamos desde já que não parece existir nenhuma justificativa biográfica ou bibliográfica que una essas duas obras em uma mesma página. Não obstante, procedimentos paralelos, efeitos parecidos e temas comuns reiteradamente trabalhados foram sendo mapeados ao longo da pesquisa – ainda que, não esqueçamos, os contextos de produção, circulação e algumas das consequências produzidas sejam radicalmente diferentes. O nosso trabalho se organiza então em seis partes; cada uma delas concentra as nossas considerações sobre alguma coincidência entre aspectos que julgamos centrais e estruturantes das duas obras.

Na primeira, “Como rasurar a paisagem”, levantamos alguns pontos teóricos que nos norteiam no paralelo entre a poesia e a fotografia, considerando um histórico de contaminações mútuas entre as artes e aproveitando, ainda, algumas formulações de Adolfo Montejo Navas (2017).

No segundo capítulo, “*Out of frame*”, nos concentramos, primeiramente, nas práticas e contextos de produção dos quais Maier e Ana Cristina efetivamente participaram – a fotografia de rua, especialmente como ela se dá nos Estados Unidos, e a poesia brasileira dita marginal – e nas maneiras como as suas obras parecem se particularizar em relação aos seus contemporâneos. Então, consideramos as escolhas programáticas que Maier e Ana Cristina fazem pelos gêneros autorreferenciais, isto é, os autorretratos fotográficos e as formas do diário íntimo e da correspondência. O que notamos é uma espécie de movimento duplo que as faz tanto eleger imagens e gêneros textuais que guardam a impressão de um lastro de verdade, quanto desestabilizar a impressão de transparência e referência autorreflexiva, através de mecanismos dos próprios gêneros. Assim, neste capítulo, pensamos as formas como Vivian Maier e Ana Cristina Cesar produzem os espaços de figuração e enunciação, dentro dos quais

escamoteiam as suas presenças, anunciam a ironia do pastiche e tensionam os limites da autorrepresentação.

A terceira parte, “À mercê/acerca de você”, desenvolve uma das principais diferenças constitutivas entre as duas poéticas e os seus modos de figuração. Como compreendemos, à medida que a enunciação e o próprio sujeito lírico de Ana C. se constituem *no* endereçamento desejoso ao outro, em busca do diálogo e do encontro, Maier se retém em uma posição predominantemente predatória, capturando as imagens dos outros – e até a sua própria – de modo furtivo, intrusivo, sorrateiro. Assim, enquanto, na poesia, o sujeito chama por um interlocutor *para* existir, vir à superfície, na fotografia, ele parece se desrealizar a partir dos próprios mecanismos de composição dos enquadramentos. A coincidência que une as duas, como um eixo de gangorra, na verdade, diz respeito à recepção: à forma como nós, leitores e observadores, somos provocados e interpelados, levados a procurar Narciso ali onde está Medusa, e convocados a responder o canto da sereia de papel.

Já em “Signos em circulação”, o quarto capítulo, nos concentramos nos mecanismos de composição dos poemas e enquadramentos, pensando particularmente nos procedimentos de corte e montagem – ou, construção por dissonância – que parecem centrais e predominantes em ambas as artes. O uso produtivo das elipses, do corte, e a fabricação da sobreposição e saturação das imagens, versos e planos, ajudam a complicar o lugar de figuração desses sujeitos, que então ocupam uma posição profundamente dúbia e tensa dentro dos próprios espaços enunciativos e de autorrepresentação que constroem ao redor de si.

No último capítulo centrado na análise detida de fotografias e poemas, “Escrever-se; fotografar-se”, olhamos os próprios gestos produtivos – a figuração do ato da escrita (sua dramatização e a sua recusa performática) e a apresentação do ato fotográfico (tanto pela inclusão das mãos e da câmera, em operação no enquadramento, quanto a atitude insistente da fotógrafa em se mostrar perdidamente concentrada na máquina que manipula). Após considerar alguns modos diferentes e cambiantes em que surgem esses atos produtivos, torna-se necessário avaliar também quais são os corpos que se produzem nesta dinâmica de encenação e performance. Aqui, delimita-se uma diferença importante entre os sujeitos poéticos e fotográficos de Ana Cristina Cesar e Vivian Maier: enquanto na poesia o corpo se quer demasiadamente humano, tão orgânico que chega a doer, sangrar, fragmentar-se para tentar ocupar o espaço do poema, na fotografia, o desdobramento das camadas de reflexão chega a provocar o esvaziamento de qualquer

sentido de corporeidade, e o que vemos diante de nós é pura ausência de carne, só sombra, reflexo, espectro.

Já na sexta e última parte, “Epítetos”, voltamos o olhar para algumas discussões exteriores, mas circundantes, à poesia e à fotografia em questão: o problema das publicações póstumas, que não deixa de ser um dado relevante para a recepção dessas duas produções. Ali, oferecemos mais contextos sobre a situação do espólio de Maier e as complicações que os processos de revelação, ampliação e publicação de suas imagens sem seu consentimento ou instrução acabam provocando para as nossas análises, impondo limites bem precisos para os nossos estudos; também consideramos como as edições que publicaram postumamente alguns dos textos até então inéditos de Ana Cristina parecem trair (ou francamente contradizer) algumas das importantes determinações que a própria autora definiu aos livros que pôde produzir e ajudar a editar em vida.

*

O que nos ficou evidente no percurso da pesquisa é a grande discrepância quantitativa entre análises e produções acadêmicas já existentes sobre Ana Cristina Cesar e Vivian Maier. Sobre a poeta não faltam ótimos e interessantes textos, em parte porque Ana C. mantinha um diálogo próximo com os seus colegas de geração, de forma que comentários sobre a sua poesia já começaram a ser produzidos à época do lançamento do seu primeiro livro publicado por uma editora de grande porte, o *A teus pés* (1982). E para além dos retratos de época, relatos de amigos e comentários de ocasião, a sua obra também é objeto de estudo de inúmeros trabalhos acadêmicos, por todo o país, desde pelo menos os anos 1990, que recortam e focalizam os seus textos e suscitam as mais diversas e relevantes leituras. Além do mais, é necessário considerar que Ana Cristina foi também uma ativa e dedicada crítica literária, e suas resenhas e textos teóricos, publicados originalmente em jornais e revistas e organizados postumamente em *Crítica e tradução* (1999), são de enorme relevância para a compreensão de sua própria postura poética. Já sobre Vivian Maier, a situação é um pouco adversa: como o seu espólio foi comprado e dispersado entre estranhos, e as primeiras fotografias que vieram a público surgiram em sites e fóruns da internet, a primeira recepção de suas imagens foi, de certa forma, sequestrada pelas figuras articuladoras das publicações. Em 2010 uma quantidade enorme de textos foi inicialmente publicada em jornais, revistas, blogs, suplementos de cultura em um intervalo de alguns meses, mas em sua maioria repetiam fabulações imprecisas (ou, hoje sabemos, factualmente erradas) sobre a sua biografia, sua prática fotográfica e,

principalmente, a maneira como seu espólio foi “descoberto”. A presença calculadamente excessiva, inevitável, de John Maloof (o principal colecionador, acionista e editor) também colabora para adicionar uma camada de opacidade às imagens, mais uma, que é difícil de penetrar. Para nós, parece que o primeiro frenesi midiático e editorial interessado acima de tudo na figura de Maier acabou por atrasar um pouco a produção de conteúdos críticos e analíticos de fôlego acerca das fotografias propriamente ditas. Foi só a partir de 2017, com a publicação da biografia de Maier escrita por Pamela Bannos e de alguns outros artigos acadêmicos desde então, que as questões mais urgentes – e mais interessantes – começaram a ser discutidas.

A estratégia que procuramos foi tentar usar esse desequilíbrio de fontes e estudos a nosso favor. Foi assim que várias das perguntas que formulamos sobre os autorretratos de Maier nasceram, na verdade, a partir de indagações levantadas por análises da poesia de Ana Cristina. E encarar a novidade das fotografias de Maier nos obrigou a repensar também algumas das questões presentes na obra de Ana C. Então, se nossos capítulos oscilam entre uma e outra, buscando pontos precisos de articulação entre as duas práticas e as duas artistas, é porque o processo da pesquisa também se deu, em grande medida, nessa toada.

*

Caleidoscópicas, ainda há muito o que ser considerado sobre estas duas obras. O estudo sobre Vivian Maier mal começou, e aquele sobre a poética de Ana Cristina Cesar tem o potencial de continuar se desdobrando indefinidamente. A curiosidade, a atração, o enlevo e a provocação aguda que essas fotografias e poemas nos causam, incansavelmente, continuarão latentes e alimentando contínuas reflexões. Esperamos apenas que o nosso trabalho se some aos debates já correntes, e ajude a formular mais e mais perguntas.

1 – Como rasurar a paisagem

O poema de Ana Cristina Cesar que empresta o título para este capítulo pode nos oferecer uma boa entrada para a discussão sobre a relação – um pouco imprecisa, aparentemente instável, de aproximação e repulsa – entre a poesia e a fotografia:

como rasurar a paisagem

a fotografia
é um tempo morto
fictício retorno à simetria

secreto desejo do poema
censura impossível
do poeta
(CESAR, 2013, p. 191)¹

A definição, logo nos primeiros versos, da fotografia como “tempo morto” parece repetir uma compreensão já clássica da imagem técnica como resultado da captura de um instante e sua subsequente retirada do fluxo contínuo do tempo, como um corte paralisante que o adjetivo *morto* não deixa de valorar como negativo e irreversível. O sentido da definição é intensificado no único verbo do poema, “a fotografia/ é um tempo morto”, um verbo fraco, de ligação, que exprime, portanto, um estado e não uma ação. Aparece conjugado, ainda, no presente do indicativo, instaurando um presente atemporal e permanente que, por consonância, torna-se o tempo do próprio poema. E porque não há qualquer pontuação, os três próximos versos se multiplicam em orações completivas nominais, e se encadeiam como predicados enumerando possíveis definições para “a fotografia”. Assim, ela é também ficção ou, ao menos, “fictício retorno” a uma simetria que, se no plano do significado queda sem maiores explicações – a oração não se completa sintaticamente – parece se realizar no plano do significante, nas rimas toantes (“a fotografia/ é um tempo morto/ fictício retorno à simetria”) e na mancha gráfica do poema.

A segunda estrofe nos dá os termos para a expansão do jogo posto entre fotografia e poesia. Ao definir a fotografia como um “secreto desejo”, o poema se autonomiza enquanto ser desejante, invertendo a sua posição com o “poeta” dois versos adiante. Entre o fechamento do segredo e a abertura do desejo, a tensão parece se apaziguar formalmente na repetição das vogais das trissílabas de “secreto desejo”. Já nos últimos versos, é a

¹ Todos os textos e trechos citados da obra poética de Ana Cristina foram retirados da coleção *Poética* (2013) editada pela Companhia das Letras. A partir de agora, os seus poemas só serão identificados com o número da página. Originalmente, este poema foi publicado em *Inéditos e dispersos* (1985).

fotografia que parece se libertar deste lugar de objeto de desejo ao se tornar operadora da “censura impossível/ do poeta”. E mesmo que, em um primeiro momento, essa censura seja qualificada como irrealizável, ainda que a aliteração do /s/ reverbere as duas palavras em consonância, ela parece se concretizar ao fazer terminar sumariamente o poema.

Os poemas despersonalizados, imperados por uma voz lírica indeterminada, são minoria na obra de Ana C. Este, como podemos perceber, mantém a linguagem impessoal das descrições, que podem querer imitar justamente a sintaxe das câmeras fotográficas que a princípio mostram a totalidade do que esteve diante de suas lentes. Mas, mesmo que não seja usada a primeira pessoa para localizar a enunciação em um sujeito lírico que diga *eu*, é estampada a figura do poeta no último verso². Daqui, então, é possível observar que se o poema começa com “a fotografia”, imagem técnica por excelência, sujeito da oração sintática, a figura do poeta, sujeito criador, ao encerrar o poema, não nos deixa esquecer que alguém escreve, arquitetando tanto os efeitos de sentido entre forma e conteúdo – os *enjambements*, as rimas e repetições – quanto a própria mancha visual em simetria (aquela à qual a fotografia só poderia ficticiamente retornar).

Voltar ao título neste momento pode nos ajudar a formular melhor a tensão central em trabalho. Para além do gesto que a produz, a própria marca da rasura é uma imagem interessante. A rasura pode ocorrer quando aquele que escreve julga cometer um erro ou muda de ideia. Substituta imperfeita, como uma cobertura material, ao mesmo tempo que encobre o conteúdo original, por vezes até à ilegibilidade, ela também evidencia o erro ou a hesitação do texto – como um sinal que nos aponta: aqui há algo que não pode ser visto. O título em si, o enunciado “como rasurar a paisagem”, poderia apresentar uma instrução a um modo de fazer a obstrução, adicionar opacidade à paisagem. Que o que se siga seja uma aparente definição da fotografia, e ainda em relação à poesia, nos obriga a questionar a associação que se estabelece.

Se a fotografia é para ser entendida como a própria rasura sobre a paisagem, sendo essa última uma espécie de original que a primeira recobre, então o “fictício retorno à simetria” se abre como a possível relação mimética, ainda que conflituosa, entre uma representação e seu referente. Os demais qualificantes – “tempo morto”, “secreto desejo”

² A “última estrutura formal perceptível de um texto poético” (AGAMBEM, 2002, p. 144), para a qual se precipitam todos os versos encadeados por rimas e *enjambements* que garantem (com certeza reforçam) a hesitação entre o som e o sentido, entre a métrica e a sintaxe. Sem ter com o que se encadear, porém, pois o seu sentido não pode verter ao seguinte, aí o som precisa cair no silêncio: “No ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo por assim dizer, o próprio fim, numa declaração de estado de emergência poética” (idem, p. 146).

e “censura impossível” – adensam certa negatividade ao repetirem referências ao corte, à incompletude, a fruições que não se realizam. Aqui, a justaposição retórica das duas artes, em um poema sem qualquer imagem, material ou verbal, afora a própria mancha gráfica, e que repete, sintática e ritmicamente, um mesmo sentido de interrupção, faz com que o poema também passe a participar da rasura, deste modo denunciativo de encobrimento do que há no mundo³.

Não deixa de ser interessante que justamente a fotografia seja formulada, junto ao poema, como um meio criador de distâncias entre a representação e o representado. Em uma rápida consideração sobre os muitos e diversos modos de “interação” entre fotografia e outras artes, com a literatura aqui inclusa (para repetirmos a expressão de Jane Rabb (1995), percebemos que a imagem técnica sustentou o fardo da referencialidade pela maior parte de seu primeiro século de existência. Na História da Arte herdeira de Alberti⁴, na qual não é raro encontrar uma ideia de arte como desenvolvimento técnico progressivo da capacidade e destreza mimética, segundo percepções visuais historicamente variáveis do “real”, a fotografia teria sido de certa forma aguardada e antecipada desde a invenção da câmara escura, no século XVI, como uma consequência lógica de gradativos aperfeiçoamentos tecnológicos:

É comum que se sublinhe a gênese histórica do processo (a evolução da linha “ótica” Aristóteles-Al-Hazen-câmara-escura-Daguerre-etc.) ou que se explique a invenção como solução definitiva para o problema de exatidão na representação mimética da realidade. Se a fotografia é inventada, é porque surgiu uma necessidade crescente de realismo que a pintura não resolve satisfatoriamente. Segundo esse tipo de argumento, a fotografia nasce da limitação técnica dos sistemas de representação e, basicamente, da pintura. (FLORES, 2011 p. 91)

³ Essa ideia parece encontrar eco algumas páginas adiante no mesmo livro, no poema “Vigília II”, que começa com a estrofe: “As paisagens cansei-me das paisagens/ cegá-las com palavras rasurá-las” (p. 207). Esse foi, na verdade, um dos primeiros poemas publicados por Ana Cristina, escolhida por Eudoro Augusto e Bernardo de Vilhena para integrar uma pequena seleção de poetas contemporâneos reunidos na seção de literatura do primeiro número da revista *Malasartes*, de 1975. (Disponível em: https://monoskop.org/images/a/a2/Malasartes_1_1975.pdf. Acesso em: 01 jul. 2021).

Em nota, Ana Cristina explica que o poema foi “desentranhado” do poema “Vigília” de Luís Olavo Fontes, do mesmo ano. A coincidência da expressão “rasurar a paisagem” de Ana C. se torna tanto mais interessante se olharmos, mesmo que rapidamente, a primeira estrofe do poema de Fontes: “As paisagens, as paisagens não posso descrever/ não merecem o sintetismo do poema, são maiores/ muito maiores que meu microbiótico par de olhos.” (apud BASTOS, 2018, p. 19). Se aqui a insuficiência dos olhos do poeta e do poema diante das paisagens soa como um lamento, em “Vigília II” a relação é de recusa, manifesta na vontade de cegar, impedir permanentemente a visão, não do sujeito que olha, mas as próprias imagens; e não com traços ou riscos, signos visuais portanto, mas com palavras. Infelizmente, não sabemos a data de escrita de “como rasurar a paisagem”.

⁴ Que no tratado renascentista *Da Pintura* (1436) formaliza as regras que compõem a perspectiva geométrica, formulando o quadro como uma “janela” ou seção plana da pirâmide visual cujo ápice seria o ponto de fuga da imagem, desenvolvendo o espaço imagético organizado matemática e racionalmente, em serviço da ideia da pintura como mimese e reprodução perfeita da imagem óptica ocular.

Não é de se espantar, portanto, que o invento tenha provocado de início reações tão animadas quanto adversas, como a já clássica fala de Paul Delaroche, que teria declarado a morte da pintura diante do primeiro daguerreótipo, iniciando o que Arthur Danto considerou o *paragone* dos séculos XIX e XX (2020, p. 157). E não nos faltam exemplos de discursos que formulam e apoiam, com mais ou menos entusiasmo, a ideia de que a objetividade mecânica da fotografia, assumida como uma âncora na realidade, teria libertado a pintura para a exploração da representação não-figurativa e da abstração. Em uma conversa de 1939, por exemplo, Brassai se recorda de algo que Picasso lhe teria dito:

Quando se vê o que pode ser expresso através da fotografia, se percebe tudo o que não pode mais ser tema da pintura. Por que o artista continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela objetiva de um aparelho fotográfico? Seria absurdo, não é? A fotografia chegou no momento certo para libertar a pintura de qualquer anedota, de qualquer literatura e até do sujeito. Em todo caso, um certo aspecto do sujeito hoje depende do campo da fotografia. Os pintores não deveriam se aproveitar das vantagens da liberdade recém-descoberta e fazer algo diferente? (BRASSAI, 1999, p. 55, tradução nossa)

Também na literatura, certamente, discursos semelhantes se formulam, desde a já clássica reprovação de Baudelaire à imagem técnica até o entusiasmo de Edgar Allan Poe, que logo reconheceu uma “identidade mais perfeita entre o aspecto e a coisa representada” (apud RABB, 1995, p. 5) nos daguerreótipos. Alguns escritores inclusive passaram a praticar a fotografia – Nadar, Gérard de Nerval e Arthur Conan Doyle pegaram em câmeras logo nas primeiras décadas da invenção. Os anos seguintes veriam um aumento nos casos de envolvimento pessoais e particulares entre fotógrafos e escritores, ou da tematização da fotografia em obras literárias (e vice-versa). Mas foi Paul Valéry, em um discurso por ocasião do centenário da fotografia, por acaso também em 1939, que identificou uma contaminação mais profunda do fotográfico no literário. Valéry percebia na coincidência entre o surgimento do realismo literário francês e a popularização da fotografia um indício da formação de um novo modo de ver – e, consequentemente, de narrar e representar: “a existência da Fotografia nos levaria antes a deixar de querer *descrever* o que pode, por si mesmo, *inscrever-se* (...)”:

Se a Fotografia e suas conquistas do movimento e da cor, sem falar da conquista do relevo, desencorajam-nos a descrever o real, isto nos lembra os limites da linguagem articulada e nos aconselha, a nós escritores, um uso de nossos meios inteiramente conforme a sua natureza própria. Uma literatura se tornaria pura, na medida em que se dedicasse ao que só ela pode obter, abandonando todos os outros empregos que outros modos de expressão ou de produção cumprem bem mais eficazmente do que ela.

Ela se preservaria então e se desenvolveria em seus verdadeiros caminhos, um dos quais se dirige para a perfeição do discurso que constrói ou expõe o pensamento abstrato, enquanto o outro se aventura livremente pela variedade das combinações e das ressonâncias poéticas. (VALÉRY, 2008, p. 268-269)

É imprescindível notar que a fotografia em pauta na construção destas percepções era aquela marcada por um estatuto de veracidade que, mais científico que artístico, lhe rendia definições como documento, testemunho e evidência, forjando uma associação íntima e essencialista entre a imagem técnica e a “realidade”. Talvez o fato de um mesmo dispositivo, a câmera, ter sido imediata e simultaneamente usado nos mais diversos campos de atividade e conhecimento – entre áreas das ciências biológicas, órgãos reguladores do Estado, passando pelo jornalismo e o turismo amador, que exploravam e se apoiavam em diferentes níveis da suposta fidelidade referencial da imagem fotográfica – tenha colaborado para informar os pensamentos de artistas e teóricos até boa parte do século XX.

Foi neste contexto, afinal, que August Sander desenvolveu, nos anos seguintes à Primeira Guerra Mundial, o seu projeto etnográfico da população alemã, com uma enorme série de retratos de pessoas e seus ofícios. No mesmo período, o fotojornalismo e a fotografia de guerra se estabeleciam ao passo que se aliavam aos meios de comunicação em massa. Na década de 1930, um grupo de fotógrafos – entre eles Dorothea Lange e Walker Evans, acompanhado pelo escritor James Atgee – foram contratados pela Farm Security Administration para um projeto de documentação dos efeitos da Grande Depressão e propaganda da bravura do povo nos Estados Unidos rural.

No campo da teoria, na década de 1950, as primeiras formulações da semiótica de André Bazin – depois repetidas por Roland Barthes, Susan Sontag e tantos outros comentadores que surgiram desde então – sobre a natureza indicial do meio e a compreensão de uma “objetividade essencial” conquistada pela própria gênese mecânica da imagem fotográfica, independente de estilo, tema ou destreza individual do sujeito operando a máquina, seriam definitivas para a manutenção do discurso sobre a relação aparentemente inequívoca, um pouco mais íntima, ainda que residual, com o real:

Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese. (BAZIN, 1991, p. 21).

Simultaneamente, porém, outras práticas de dentro da própria fotografia já buscavam meios de escapar dessas definições restritivas. O pictorialismo, por exemplo, o primeiro movimento fotográfico formulado, já nas últimas décadas do século XIX, imitava em estúdio as formas de composição dos gêneros mais clássicos das pinturas holandesas e inglesas, como as naturezas-mortas, retratos e cenas históricas, e desenvolvia técnicas de manipulação do positivo, com raspagens e colorações, para imprimir na imagem fotográfica a aparência da pintura e operar, assim, o rompimento com o pacto estabelecido com o real para a inclusão da ilusão na imagem técnica (FABRIS, 2016).

No caso da fotografia pura de Alfred Stieglitz e Paul Strand, imediatamente seguinte ao pictorialismo, a busca pela pureza visual “revelada” pelo olho e pela habilidade compositiva do sujeito no comando da câmera, agora tida na plenitude inalterada de suas propriedades mecânicas e fotoquímicas, formulava uma posição bastante subjetiva diante do trabalho técnico: “é a materialização, em imagem e por meio da câmara, daquilo que o fotógrafo *sente* ou *pensa*...” (FLORES, 2011, p. 168).

E é particularmente a partir do intenso e multifacetado envolvimento com as vanguardas artísticas do começo do século XX que a fotografia se abre definitivamente para além da referencialidade objetiva. Desde as fotomontagens do construtivismo russo de Aleksandr Ródtchenko e Vladimir Maiakóvski, aos fotogramas abstratos de Lászlo Moholy-Nagy e, especialmente, as explorações surrealistas das potências libertárias das imagens técnicas – que também forjam uma relação especial com a literatura, como em *Nadja*, de André Breton (1928) e nas fotomontagens de Jorge de Lima em *Pintura em pânico* (1943), para nomear apenas alguns – a câmera passa a emprestar a sua gênese mecânica para a criação de novas concepções do campo visual, da representação do tempo, do espaço e de figuras do imaginário.

Então, segundo Natalia Brizuela, é justamente a partir desta posição, sem conseguir se libertar completamente do encargo do real, mas admitindo a possibilidade da expressão artística, híbrida, conceitualmente múltipla e esteticamente inespecífica, que a fotografia pode, ela mesma, se expandir em direção aos outros meios:

A fotografia deixa de representar o mundo e passa a apresentar mundos de ficção, a ser uso de experiências “conceituais”, a deixar para trás sua epistemologia “documental”, sem nunca poder deixar esse poder representativo completamente para trás. (...) Exacerbar a sua indeterminação – isso que a fez “exemplarmente” estética desde a sua emergência – para que pudesse melhor servir como zona de transferência

entre os meios é o que começa a acontecer a partir de meados do século XX. (BRIZUELA, 2014, p. 43)

O interesse de Brizuela no seu estudo, informado por Jacques Rancière e Rosalind Krauss, é compreender de que formas a fotografia, a partir de meados da década de 1950 na América Latina, “destrói as condições do meio estético num processo transformativo que afetaria todas as artes” (ibidem, p. 68), alimentando, com a sua ambivalência indicial e artística, a sua própria inespecificidade, provocando o abandono das materialidades específicas e dispositivos convencionais que empurraria todos os outros meios para “fora de si”⁵. E nesta *post-medium condition*, como formulada por Krauss, a literatura também se transforma em prática artística, ainda que se mantenha inevitavelmente presa à materialidade da linguagem: “essa característica profundamente simbólica da palavra é talvez a razão pela qual ela teve de pedir a outras artes suas formas narrativas para poder sair de sua própria forma de representação” (ibidem, p. 82).

Assim, podemos identificar algumas modalidades de interação entre a literatura e a fotografia. As associações entre a imagem e a palavra podem se dar contextualmente, através da colaboração entre fotógrafos e escritores em projetos específicos, por exemplo Diamela Eltit e Paz Errázuriz ou Maureen Bisilliat e João Guimarães Rosa; tematicamente, na tradição do conto de Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo, na poesia de Eucanaã Ferraz e Armando Freitas Filho, na prosa de James Joyce e Patti Smith; materialmente, com a inclusão de fotografias em textos literários pelos contemporâneos W.G. Sebald e Mario Bellatin, ou de legendas, títulos e textos acompanhando as imagens nas publicações de Manuel Álvarez Bravo, no livro *Kriegsfibel* (1955) de Bertolt Brecht e até as legendas seriais de Cindy Sherman. Ou ainda, a partir de uma forma mais íntima de interação que estabelece, como Valéry já identificava no realismo francês, um “paradigma de uma nova sintaxe e de uma nova literatura utilizando certas características do dispositivo fotográfico”, através da incorporação na linguagem de elementos “como a indexicalidade, o corte, o ponto de vista, o pôr em cena, a dupla temporalidade (passado-presente/o que foi-o agora), o caráter documental, sua função mnemônica, o ser uma

⁵ Brizuela ainda explica: “A centralidade da fotografia nessas redefinições da arte tem pelo menos três motivos. Em primeiro lugar, em face de uma arte que muitas vezes já não tem objeto, (...) a fotografia permite documentar as obras agora passageiras e efêmeras. Por outro lado, a estranha e paradoxal dualidade da fotografia como traço profundamente referencial e ao mesmo tempo profundamente fantasmagórico abre nela e com ela um campo de possibilidades para o conceitual, para certas buscas formais sobre a arte. E, em terceiro lugar, a massificação da fotografia a havia transformado no *ready-made* por excelência, oferecendo em cada esquina e a cada momento, uma imagem fotográfica para ser apropriada.” (BRIZUELA, 2014, p. 67-68)

mensagem sem código” (BRIZUELA, 2014, p. 31). E esta contaminação também é recíproca:

A fotografia parece ser a mais literária das artes gráficas. Ela pode ter – ocasionalmente e efetivamente – qualidades de eloquência, sagacidade, graça e economia; estilo, é claro; estrutura e coerência; paradoxo e jogo e oxímoro. Se a fotografia tende a ser literária, alguns escritores inversamente tendem a ser fotográficos de tempos em tempos – por exemplo James Joyce, e particularmente Nabokov. (EVANS apud RABB, 1995, p. XLII, tradução nossa)

Portanto, e é isso o que mais nos interessa aqui, além das trocas de estilo, tema e composição e das interações propriamente materiais e contextuais, há também a possibilidade de compreensão de paralelos mais profundos, possivelmente estruturais, entre a fotografia e a literatura.

É neste sentido que compreendemos o que Julio Cortázar, outro notável prosador da fotografia, desenvolveu na sua já clássica reflexão sobre o conto literário, identificando analogias possíveis entre essas duas formas breves e intensas. Para ele, em contraste com o fluir do romance, do cinema e da vida, tanto o conto quanto a fotografia operam um corte espaço-temporal decisivo, literal e físico, para a seleção do instante de significação mais interessante, mais apto, na totalidade da sua limitação, a se expandir – “de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera” (CORTÁZAR, 2011, p. 151) – repetindo ecos do desejo pela imagem única e do instante decisivo de Henri Cartier-Bresson.

Roland Barthes também, no final da década de setenta, no seu curso que resultou em *A preparação do romance*, formulava a ideia da fotografia como uma forma breve. No seu caso, porém, o paralelo que encontra é com o regramento justo e formalmente limitante do haicai:

É bem verdade que a foto é plena, saturada de detalhes *inevitáveis* – e não o haicai; mas, numa como no outro, *tudo é dado imediatamente* —> o haicai não pode se desenvolver (aumentar), a foto também não; não podemos acrescentar nada a uma foto, não podemos *continua-la*: o olhar pode insistir, se repetir, recomençar, mas ele não pode *trabalhar* (...) Haicai e Fotografia são *autoridades puras*, que não precisam buscar autorização em nada, salvo nisso: *isso foi* (BARTHES, 2005, p. 151-152)

É verdade, o autor reconhece, que enquanto o haicai, fruto da criação, do trabalho com a matéria da linguagem, apenas “dá a *impressão* (...) de que aquilo que ele enuncia aconteceu, *absolutamente*” (ibidem, p. 148), a fotografia vive sua natureza de índice, “*obrigada a dizer tudo*” (ibidem, p. 151). Mas o que compartilham, tendo o “Isso foi”

(como efeito ou noema) como ponto de articulação, é a mesma categoria temporal: o pretérito perfeito que “estabelece um vínculo vivo entre o acontecimento passado e o presente no qual sua evocação se situa” (op. cit, p. 152).

Então, nos concentrando a partir de agora nas convergências entre fotografia e poesia, especialmente, encontramos em um texto recente de Adolfo Montejo Navas (2017) uma boa sistematização do que estes três textos parecem formular, ainda que de um modo um pouco alusivo⁶. Para ele, as “afinidades eletivas” entre as duas artes têm como ponto de partida a *concentração* que ambas têm como característica constitutiva central, que por sua vez se dá a partir de uma “tríade operacional” essencial: *o tempo, a forma e a imagem*⁷.

O tempo, assim como indicava Barthes, é nessas artes especialmente elegíaco, porque busca, na suspensão temporal, um presente permanente, a retenção do *aqui e agora* do fluxo contínuo das experiências: “as coisas estão acontecendo, sempre há um ser passageiro que a poesia e a fotografia desejam apreender, apresentar de uma vez só, como uma exaltação” (NAVAS, 2017, p. 18). A partir do corte, então, da segmentação do fluxo, o poema e a fotografia acabam por criar dois tempos mútuos: o que está dentro da imagem, retido, e o que está fora e ainda participa da corrente temporal narrativa e sequencial: “Assim como a poesia quer inventar outro tempo concentrado, a fotografia acredita em seu instante capturado, construído. Duas apostas concomitantes” (ibidem).

Como “ilhas no tempo”, tanto o poema quanto a fotografia determinam também o seu espaço sob a ordem do corte. Mutuamente construídos, o tempo e o espaço definem a forma lírica e fotográfica pela consciência da delimitação, e assim “promovem a reordenação em limites precisos” da matéria e seus sentidos. As formas se tornam “ordens morfológicamente fechadas”. Mas, Navas ressalva, se operam uma cesura temporal e espacial fundamental, é também através dela que se relacionam com o que há do lado de

⁶ Isso porque esses dois textos, na verdade, comentam as aproximações entre literatura e fotografia um tanto de passagem: Cortázar se vale da aproximação para exemplificar a sua definição para o conto; Barthes tem como objeto o haikai e menciona a fotografia para “entrar numa arte por meio da outra” (op. cit., p. 144).

⁷ Navas se volta principalmente à poesia lírica contemporânea e às artes fotográficas que se dão já depois do desenvolvimento das tecnologias digitais, no campo das estéticas híbridas, experimentais e metapoéticas, por acreditar que estas são as que melhor superam o fardo da referencialidade. É daí que, ao assumir a sua distância com o real e sua condição de criação, a fotografia incorporaria o seu potencial de transfiguração da realidade e identificaria no estado de suspensão temporal-espacial a não-correspondência entre os objetos e seu registro, entre os signos e suas referências. E seria precisamente neste intervalo que a fotografia mais se aproximaria da poesia, como duas artes que operam através da consciência do limite “— que arremetem contra a linguagem como limite — sabendo que sua abertura é para aquilo que resiste, que é intratável, que, no fundo, não é representável” (NAVAS, 2017, p. 13). Nós não concordamos inteiramente com o escopo fechado de seu trabalho, mas estamos dispostas a compreender que a “tríade operacional” proposta funciona também para uma concepção mais larga da fotografia.

fora, como “uma janela que separa e se comunica com a realidade através de suas distâncias” (ibidem, p. 20).

Assim, determinada pela unidade e autônoma da forma tempo-espacial, a imagem poética, bem como a fotográfica, funda este espaço onde “...a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários”, como formulava Octavio Paz (2012, p. 45). E mesmo que passíveis de estabelecer constelações de sentido por proximidade, quando postos em sequência ou justaposição, isoladamente “[a] fotografia e o poema são mais abissais do que sequenciais” (NAVAS, 2017, p. 21), apontam para um sentido de verticalidade nas imagens à medida que, metonímicas, mantêm a pluralidade unificada no momento da percepção ordinária dos sentidos. Também na esteira de Paz, Navas recorda:

“Sentido e imagem são a mesma coisa” ressalta o poeta mexicano. Da mesma forma que a poesia transcende a linguagem, e poderíamos até dizer que a atravessa, à deriva, a fotografia transcende a imagem, estabelece uma tensão própria dentro dela, já que se trata de um imaginário criado com palavras ou com imagens que aspiram a outro lugar e a outro destino. (NAVAS, 2017, p. 24)

Mas, mesmo se pudermos considerar que “[o] poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós” (PAZ, 2012, p. 46) porque “cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência” (ibidem, p. 45), como Paz famosamente formulou, ainda precisamos admitir que é justamente esta condição da imagem (de palavra ou de luz), formada dentro da lógica imperada pela cesura, neste limite entre o exterior e o interior, entre a objetividade, o índice e a ficção, que inaugura a relação tensa e dupla com o real. O que subsiste aqui, então, é um “jogo estabelecido da presença e da ausência” da referência do real:

Há um risco de ausência em toda obra fotográfica e poética, que rima com o estado de suspensão temporal-espacial ou espacial-temporal, respectivamente. Esse jogo duplo de presença e ausência ao qual a fotografia e a poesia nos convocam de alguma forma “incita ao devaneio”. (...) Esse intervalo de percepção é condição comum a ambas, faz parte de sua natureza mais intrínseca no fundo, tão distante do documento como da prosa – intervalo que a poesia conhece bem como a quimera conjunta da vida e do signo. (NAVAS, 2017, p. 28)

Adolfo Montejo Navas não chega a formular as diferenças entre as duas artes – ao cabo, os seus interesses são as “afinidades eletivas” – mas nós não podemos deixar de notar o que há de irredutível em cada meio, começando pela própria tecnicidade da

câmera fotográfica que parece permitir graus mais genuínos de contingência e arbitrariedade nas imagens e nos cortes – ainda que a imagem fotográfica possa sim, como faz Jeff Wall, por exemplo, ser meticulosamente construída – enquanto a arte da palavra só pode ser produzida pela escrita, mais ou menos controlada, de um sujeito. E mesmo que a fotografia admita a ficção visual e se abra para a representação inteiramente simbólica, há uma crença residual no índice, nos parece, que cria uma expectativa de referencialidade sobre a imagem fotográfica que a poética simplesmente não tem. Por sua vez, o que enforma a poesia é também um intenso trabalho do som e das construções rítmicas que garantem as camadas de sentido próprias à imagem poética, ou melhor, mantém a oscilação entre som e sentido que é necessária para a significação e o movimento da palavra poética – em oposição à imagem fotográfica que, apesar de admitir alguma acepção metafórica de ritmo na leitura de suas composições, é essencialmente muda.

De modo geral, contudo, podemos partir de um lugar de concordância com a “triade operacional” formulada por Navas para desenvolver o nosso estudo. Assim, aqui, compreenderemos de início que as relações entre a poesia e a fotografia (às quais aludiremos como *interações*, *aproximações*, *convergências*, *distanciamento*) podem ser descritas a partir de características próprias a cada arte que ambas compartilham, como a concentração, o corte e a unidade monádica. Também reconhecemos uma possível troca metafórica entre os modos de composição, como um movimento de imitação ou evocação dos efeitos e formas de uma arte pela outra – como nas características que Walker Evans nomeia “literárias” da fotografia, as “qualidades de eloquência, sagacidade, graça e economia; estilo, é claro; estrutura e coerência; paradoxo e jogo e oximoro”. Esperamos que estes princípios de análise nos permitam manter a atenção aberta para as questões de forma e tema, assim como admitir as relações de *divergência* e *distanciamento* entre elas, sem deixar de assumir a especificidade de cada meio e cada obra.

Isso porque o nosso estudo se centra nas obras de duas artistas que, além de trabalharem com artes diferentes – Vivian Maier fotografava; Ana Cristina Cesar era poeta – também pertenceram a países, contextos de publicação e participaram de modos de produção distintos. Ainda assim, algumas coincidências e paralelismos entre as suas obras, entre conceitos, temas e estratégias estéticas, não param de nos chamar a atenção, especialmente a forma como as duas operam a figuração e a ficcionalização do *eu*, lançando mão de mecanismos específicos de cada uma das artes, desafiando e desconcertando aquele que lê ou observa.

2 – Out of frame

*Eu sou a luva
e a mão
Adília e eu
quero coincidir
comigo mesma*
Adília Lopes

...todo corpo, em seu estado natural, era feito de uma série de imagens fantasmáticas sobrepostas numa infinidade de camadas, revestidas por películas infinitesimais. (...) Uma vez que o homem nunca foi capaz de criar, ou seja, de fazer algo material a partir de uma aparição, de algo impalpável, ou de fazer um objeto a partir do nada – qualquer operação daguerriana, por conseguinte, havia de se apoderar de uma das camadas do corpo que tinha em foco, destacá-la e usá-la.
Nadar

Ainda sabemos relativamente pouco da vida de Vivian Maier. Sabemos que nasceu em Nova Iorque em 1926. Começou a fotografar em 1950 e a trabalhar como babá em 1951. Mudou-se definitivamente para Chicago em 1956. E até meados de 1980, pelo que sabemos, produziu uma coleção impressionante de aproximadamente 150 mil fotografias, entre ampliações, negativos e rolos nunca revelados, além de algumas centenas de vídeos 8mm e gravações de áudio em fitas cassete. Até sua morte, em abril de 2009, nada de sua produção havia sido publicada, o que parece ter sido uma escolha pessoal e bastante consciente⁸. O processo que trouxe a sua fotografia a público, postumamente, começou, na verdade, em 2007, quando os seus pertences, todos guardados em um depósito alugado em Chicago, foram leiloados depois de um mês de inadimplência. Porque ela pouco organizava o seu arquivo, e ainda teve o seu espólio inicialmente vendido e revendido por antiquários, vendedores independentes do mercado de fotografias *vintage* e em sites como o eBay, a totalidade da sua coleção foi dispersada em uma extensão que não conseguimos nem bem mensurar⁹.

⁸ Como recorda um antigo técnico de um laboratório de revelação 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)

⁹ Pamela Bannos, professora da Universidade Northwestern, em Chicago, fez uma extensa e compreensiva pesquisa biográfica sobre Vivian Maier e teve contato com boa parte de sua obra mapeada, na época dividida entre pelo menos três colecionadores particulares. É esta pesquisa, acadêmica e independente, publicada em 2017, que usamos como base para todos os dados e comentários biográficos que trataremos sobre Maier nesta dissertação. Sobre a dispersão do espólio de Maier e suas complicações, Bannos exemplifica: “Existem, em uma coleção, impressões de julho de 1952 com anotações feitas à mão por Maier que correspondem a negativos do arquivo de outro colecionador, e uma terceira pessoa tem outras fotografias e os seus respectivos negativos produzidos durante o mesmo mês. É possível que mais itens deste período estejam ainda com outra pessoa, ou nas mãos de alguém que nem imagina o que possui;

Só o fato de Maier aparentemente nunca ter publicado nenhuma de suas fotografias, assim como a falta de indicações de envolvimento com fotoclubes, coletivos ou publicações, nos permite considerar que, além de autodidata, ela era uma fotógrafa amadora, no sentido pleno do termo – o que já não diz respeito à sua habilidade técnica ou interesses temáticos.

Como lembra Jeff Wall, principalmente a partir dos anos 1960, à medida que a tecnologia disponível ao consumidor médio atingia o equilíbrio entre sofisticação e acessibilidade, a fotografia chamada artística passava pela sua própria modernidade, expandindo a autocrítica sobre as limitações pictóricas e documentais do meio e encontrando na mimese do amadorismo as condições para a realização da “arte não estética” e da antiarte:

O projeto utópico de redescobrir as raízes da criatividade numa espontaneidade e numa intersubjetividade libertas de toda especialização e perícia espetacularizada, combinado com a profusão efetiva de tecnologias acessíveis ao consumidor, legitimou uma “desqualificação” e uma “requalificação” generalizadas da arte e da educação artística. A vanguarda enunciava desde os anos 1920 o lema “a pintura morreu”; isso significava não haver mais necessidade de se separar do povo por meio da aquisição de habilidades e sensibilidades radicadas no segredo e na exclusividade de corporações de ofício; na verdade, era absolutamente necessário que não se procedesse assim, mas que se injetasse uma imaginação radical nas técnicas e habilidades comuns que a própria modernidade colocara à disposição de todos. A primeira delas era a fotografia. (WALL, 2017, p. 178)

É preciso considerar que, ao longo do século XX a indústria fotográfica estava em amplo desenvolvimento, em direção à massificação, como exemplificado pela trajetória da Kodak, que desde 1888 produzia equipamentos fotográficos em larga escala:

No decorrer do século XX, mais que inventar produtos ligados à fotografia, a Kodak institui um mercado para fotografia popular e amadora com câmeras portáteis de fácil manuseio, em um modelo de negócio com base no consumo de filmes e insumos. Ela se converte em peça-chave nesse processo de formação de hábitos no contexto da experiência com a fotografia no cotidiano, ajudando a transformar a câmera em companheira para todas as ocasiões, na vida familiar e nas viagens. Pouco a pouco, e em parte com a Kodak, todos se tornam potencialmente fotógrafos da modernidade. (AQUINO, 2016, p. 59)

A fotografia já estava em todos os lugares – da publicidade ao fotojornalismo, das galerias às bagagens dos turistas e salas de estar das famílias da classe média. Especialmente em Nova Iorque, havia entrado também no Museum of Modern Art –

também é possível que fotografias deste mês tenham sido destruídas ou que Maier as descartou, ficando apenas com as melhores.” (BANNOS, 2017, p. 12, tradução nossa).

começando com Walker Evans (1938) e a enorme exposição *The Family of Man* curada por Edward Steichen (1955) – e na New School for Social Research, que, com Berenice Abbott e Lisette Model no corpo docente, oferecia cursos e organizava exposições. Revistas como a francesa *Vu* (1929) e a estadunidense *Life* (1936) foram criadas já com um forte apelo às reportagens acompanhadas por séries fotográficas. Ao mesmo tempo e cada vez mais, clubes para “amadores sérios” ofereciam oficinas, saídas fotográficas, quartos escuros e laboratórios. Principalmente depois da Segunda Guerra, uma variedade crescente de empresas entrava no mercado com modelos de câmeras em diferentes níveis de sofisticação e preço. Para quem quisesse aprender, a Kodak também investia na produção de manuais que ensinavam técnicas básicas de manuseio e composição, e campanhas publicitárias¹⁰ massivas direcionavam as sensibilidades para todos os tipos de temas, eventos e cenários que poderiam ser fotografados – por exemplo a campanha “Picture ahead, Kodak as you go”, que indicava para o turista, com este slogan escrito em placas semelhantes às de trânsito instaladas em beiras de estrada por todo os Estados Unidos, os locais e paisagens mais fotogênicos da região¹¹. Jornais e revistas traziam, além de algumas das que se tornaram as imagens mais emblemáticas do século, colunas e páginas inteiras dedicadas a assuntos relacionados à fotografia.

Ao passo que cada vez mais pessoas podiam comprar e aprender a manusear um equipamento “tipo profissional”, e produzir imagens de alta qualidade também, novas propostas artísticas – desde a intimidade de Nan Goldin até o conceitualismo de Ed Ruscha – buscavam a distância definitiva dos critérios de “artificação” da fotografia, do formalismo pictorialista e dos temas do fotojornalismo, afirmando o poder criativo da espontaneidade e endurecendo o questionamento (como já havia feito Marcel Duchamp

¹⁰ Neste ponto, não nos escapa a lembrança da Garota Kodak, personagem criada em uma campanha publicitária nos finais do século XIX e que tinha como principal público alvo as mulheres que, então, começavam a sair de casa para trabalhar, conquistando certo sentido de independência: “Quase sempre vista ao ar livre e nunca acompanhada por homens, a Garota Kodak tinha um espírito livre, era uma solitária bem viajada, apaixonada por fotografia e para quem a câmera era uma ferramenta essencial para navegar a vida.” (HEIFERMAN, 2014, p. 19, tradução nossa). No entanto, também notamos que apesar da crescente mão-de-obra feminina inclusive em estúdios fotográficos e até na própria fábrica da Kodak, como assistentes ou coloristas, a Garota Kodak em si “não chega a uma posição profissional, permanecendo sempre atrelada à figura de amadora que fotografa momentos de lazer” (AQUINO, 2016, p. 203), em viagens turísticas ou no ambiente familiar, entre afazeres domésticos. A campanha teve enorme sucesso e projeção internacional, perdurando até os anos 1980. Não podemos deixar de mencionar, portanto, essa associação um pouco incômoda, mas bastante repetida pela crítica, entre a figura de Vivian Maier e o tipo da Garota Kodak.

¹¹ Livia Aquino, que estudou precisamente o desenvolvimento da indústria fotográfica em relação à indústria do turismo estadunidense, afirma que, dos anos 1920 até 1939, cerca de 6 mil placas foram instaladas pelo país: “As placas funcionam como uma espécie de regulamento para quem viaja e, de forma imperativa, descobre novas possibilidades de imagens a ser capturadas, como troféus.” (AQUINO, 2016, p. 219)

e então fazia Andy Warhol) sobre o papel do artista como produtor especialista. A partir de então, as fronteiras compositivas e estéticas entre o profissionalismo e o amadorismo continuamente se borram¹²: “nesse momento, o amadorismo deixa de ser uma categoria técnica; revela-se como uma categoria social móvel, na qual a competência limitada torna-se campo aberto à investigação.” (WALL, 2017, p. 179)

Neste contexto, identificar hoje Vivian Maier como uma fotógrafa amadora talvez diga mais sobre o seu modo de produção e sua escolha por manter-se fora das instituições da arte e do mercado, do que sobre as condições técnicas, estéticas e estilísticas de sua fotografia. E, para todos os efeitos, Maier era precisamente o tipo de amadora que Wall identifica em seu ensaio: alguém que adquire e aprende a manipular uma câmera sofisticada – e ainda passa a copiar, em suas próprias imagens, modos de composição e estilo de fotógrafos artistas à época estabelecidos. Afinal, ainda que não possamos traçar com precisão o seu núcleo de referências ou as origens da sua prática, não é difícil imaginar que Maier tivesse contato com pelo menos alguns destes materiais e fontes de influência. Sabemos, inclusive, que ela frequentava os museus e guardava revistas e livros sobre fotografia, apesar de não sabermos mais exatamente quais títulos existiam em sua coleção.

Em 1938, o *New York Times* havia inaugurado uma coluna semanal sobre câmeras e fotos em uma página que depois ficaria lotada de anúncios de lojas de equipamentos, notícias fotográficas e conselhos técnicos e estéticos para entusiastas. Um artigo de 1947, “New York Streets: Making Picture Stories of the City’s Avenues”, promovia um estilo elevado de fotografia e oferecia sugestões práticas que anteciparam algumas das primeiras estratégias fotográficas nova-

¹² Para além da discussão sobre a definição da fotografia enquanto prática artística – ou ainda, enquanto arte – também parecia resistir uma vontade de separação pragmática entre diferentes tipos (talvez até “classes”) de fotógrafos: os amadores, os profissionais e os artistas, ou seja, entre os que fotografavam ocasionalmente nas férias ou eventos de família, os que trabalhavam comercialmente em estúdios ou com publicidade e aqueles que utilizavam programaticamente técnicas de composição esteticamente orientadas para a produção de imagens únicas e criativas. Aqui, é especialmente interessante que parte do esforço para esta diferenciação tenha vindo dos próprios fotógrafos artistas que, à procura de certo essencialismo categórico que justificasse a própria escolha pelo meio fotográfico, faziam questão de se separar dos outros dois. É neste sentido que lemos o já clássico ensaio de uma das defensoras da fotografia pura, Berenice Abbott (1951), no qual, após criticar a indústria investida na produção de instrumentos fotográficos para o grande público e as técnicas compositivas do pictorialismo, chega à compreensão que uma imagem criativa não se faz apenas com boa técnica: “[uma fotografia] não é apenas uma imagem bonita, nem um exercício de técnicas contorcionistas ou questão de qualidade de impressão. É, ou deveria ser, um documento significativo, uma afirmação penetrante que pode ser descrita em um termo muito simples: seleção.” – e complementa: “A seleção do conteúdo apropriado para a imagem vem da delicada união entre um olho treinado e uma mente imaginativa.” (ABBOTT, 1980, p. 181, tradução nossa). Esta fórmula da subjetivação máxima da prática fotográfica, expressa na escolha do olho como elemento central para a produção da imagem, se repete nos textos de muitos dos seus contemporâneos, inclusive Cartier-Bresson: “...a câmera tem apenas que cuidar do seu trabalho, imprimir sobre o filme a decisão do olho.” (CARTIER-BRESSON, 2011, p. 149) É justamente contra esta definição – do gênio fotográfico dotado e definido por um olhar particularmente sensível – que vai operar a mimese do amadorismo que Jeff Wall menciona no seu artigo.

iorquinas de Vivian Maier, que emergiriam só cinco anos mais tarde. (BANNOS, 2017, p. 48, tradução nossa)

É palpável o quão influenciada e habilmente informada ela era em relação ao riquíssimo contexto cultural e fotográfico ocidental do século XX. Se considerarmos os motivos centrais repetidamente trabalhados nas suas fotografias reveladas e publicadas até hoje¹³, perceberemos o quanto a sua atenção circulava entre diferentes temas e gêneros da fotografia, desde paisagens, retratos, fotografias familiares e das crianças para quem trabalhava, estudos etnográficos amadores e reportagens investigativas independentes, além da fotografia de rua que, aparentemente predominante, engloba, de uma forma ou de outra, todas essas outras práticas. (Mas também vemos que antecipa, por acaso e inadvertidamente, a atenção ao inusual que se assemelha à das fotografias de Diane Arbus dos anos sessenta (Anexo 1); o uso da cor que se consolidaria na prática artística fotográfica com Stephen Shore nos anos setenta (Anexo 2); e as formas do autorretrato como os de Lee Friedlander, que também só começaria a fotografar alguns anos depois).

Um termo largamente em disputa, aqui compreendemos a fotografia de rua como um conjunto de práticas, o que acreditamos não diminuir as diferenças importantes entre estilos pessoais e obras fotográficas produzidas sob esse signo. Assim, podemos identificar que ela se populariza animada pelas câmeras pequeno formato – as 35mm – que chegaram ao mercado a partir dos anos 1930, mais práticas, discretas e ágeis.

No mesmo começo de século, a fotografia documental, com a exploração do médio formato, a alta qualidade e detalhamento das impressões e a centralização preferivelmente frontal dos sujeitos fotografados, preservava uma atenção empenhada aos grandes temas da arte engajada própria ao século XX, desde a exploração estética da miséria e da alteridade até a construção de retratos tipificados e formalmente regulados, e guardava um impulso verdadeiramente “arquivístico” (SCOTT, 2007) em relação aos objetos vistos:

Tiravam-se fotos não só para mostrar o que devia ser admirado, mas para revelar o que precisava ser enfrentado, deplorado – e corrigido. A fotografia americana supõe uma ligação mais sumária, menos estável, com a história; e uma relação mais esperançosa e também mais predatória com a realidade geográfica e social. (SONTAG, 2020, p. 78)

¹³ Temos como apoio, quase exclusivamente, as publicações curadas e organizadas pela The Vivian Maier Foundation, gerida por John Maloof, que conta, comparativamente, com o maior acervo online das fotografias de Maier. Salvo quando indicado em nota, todas as fotografias analisadas ou mencionadas neste trabalho podem ser encontradas no site oficial: www.vivianmaier.com.

Já a fotografia de rua, ainda que eventualmente repita algumas das preocupações temáticas e estilísticas documentais, encontra na mobilidade e agilidade técnica a liberdade para capturar e estetizar um mundo sem grandes acontecimentos, próprio da *flânerie*, em que o espontâneo, o acaso, a intimidade e a desordem existem com seus encantos próprios – e na qual uma jukebox pode ser mais triste que um caixão (como escrevia Jack Kerouac na introdução de *The Americans* (1959), livro de Robert Frank que ajudou a estabelecer o potencial monumental do banal da vida cotidiana). O fim da hierarquia dos temas legítimos e das convenções de representação, a crescente subjetividade dos registros¹⁴, a busca pelo extraordinário no não-mais-que-ordinário, além da vontade por certa realidade *autêntica*, imediata e singular, e pelo acaso enquadrado no “instante decisivo” são algumas das principais linhas de força das fotografias de rua. Ainda, procura também se libertar dos formalismos compositivos significativos da fotografia documental através do descentramento e reinvenção dos modos de olhar, aproveitando novos campos visuais a partir de pontos de vista oblíquos, assimétricos, em *close up*, em plano aberto: o olho abstraído é livre para vagar, para “reciclar continuamente o processo de olhar” (SCOTT, 2007, p. 62, tradução nossa), e registrar o que quer que lhe chame a atenção.

Por outro lado, Abigail Solomon-Godeau, em uma postura menos romântica e bem mais crítica, parte de um dos temas mais prolíficos e comuns da fotografia de rua e assim trabalha com uma definição mais precisa – o registro, em espaços urbanos, de sujeitos alheios sem o seu consentimento – e compreende que a fotografia de rua se consolida como um gênero da fotografia, se é que os há, no final do século XX, porque surge a necessidade da História da Arte estabelecer uma historiografia que legitimasse a prática e os artistas individuais que nela perseveraram. Foi então formulada:

...para excluir, ou talvez reprimir, a maioria esmagadora das fotografias, dos anos 1840 para frente, que retratam espaços urbanos com ou sem pedestres. Em suma, o que veio a ser conhecido como fotografia de rua é uma noção mais ou menos artística – ou, talvez pode-se dizer, “*auteurística*” – dessa atividade. (SOLOMON-GODEAU, 2017, p. 79, tradução nossa)

¹⁴ “Enquanto a fotografia documental busca transferir a subjetividade para a imagem (normalmente por reconhecimento do sujeito, compaixão sentida, respeito demonstrado), para o fotógrafo de rua, a subjetividade está inteiramente na escolha do momento da captura, uma escolha que é intimamente ligada a um momento (exato) (o que é uma preocupação menor para o documentarista)” (SCOTT, 2007, p. 69-70, tradução nossa).

Com isso, repetindo as preocupações de Susan Sontag, que já havia identificado algo de predatório no modo de ver inaugurado pelo ato fotográfico¹⁵, Solomon-Godeau toca em uma questão central sobre a posição ética deste fotógrafo-observador:

Assim que tais fotografias se tornaram comuns, no começo do século XX, o fotógrafo frequentemente tentava se estabelecer categoricamente diferente e separado daqueles que fotografava, ocupando uma posição análoga a do narrador onisciente comum nas narrativas. Pois quando os sujeitos olham para a câmera, eles também estão olhando para o fotógrafo, cuja presença é ao menos implicitamente registrada. Quando são fotografados sem saber, os elementos transacionais e intrassubjetivos da fotografia acentuam o *voyeurismo* da câmera e obscurecem as características mais agressivas do “ataque” fotográfico (nos termos de Cartier-Bresson). (SOLOMON-GODEAU, 2017, p. 86, tradução nossa)

Ao operar o distanciamento entre os sujeitos nessa relação de visualidade, separando radicalmente aquele que olha daquele que é olhado, e ainda resultar em um produto literalmente material, que é a imagem, a fotografia de rua mantém latente a pulsão por transformar todo sujeito ou momento em um objeto – algo que se pode possuir, guardar. Fabricando estes pequenos fragmentos do passado imediato, salvaguardados no instante captado, o fotógrafo de rua, mais que qualquer outro, parece movido por um impulso colecionador no sentido benjaminiano¹⁶. E talvez, para todos os efeitos, Vivian Maier seja um dos melhores exemplos de uma fotógrafa colecionadora.

Isso porque, como conta Pamela Bannos, entre as milhares de fotografias, Maier também deixou centenas de caixas cheias de jornais, revistas, livros, recibos, panfletos e todos os tipos de souvenirs. E este empenho pela preservação dos objetos do seu cotidiano caminha em perfeita consonância com o que podemos mapear de sua atitude enquanto fotógrafa: movida por uma quase obsessiva vontade de recolher – capturar – todo e

¹⁵ Ao resgatar as analogias e aproximações imaginárias entre a prática fotográfica e a caça, presente no vocabulário (em inglês, “to shoot a picture”), nas campanhas publicitárias produzidas pela indústria fotográfica (cf. AQUINO, 2016, p. 98) e até na arte e na literatura – por exemplo na figura de personagens-fotógrafos sempre à espreita, perseguindo ou capturando algo, desde Michel das “As babas do diabo” de Cortázar até o protagonista de “Janela indiscreta” (1954) de Alfred Hitchcock – Sontag compreende que a fotografia, àquela altura já largamente popular, oferece a qualquer sujeito a possibilidade de capturar, coletar e possuir a coisa fotografada, na forma material da imagem impressa. Graças à mecanicidade do aparato, diferentemente dos desenhos ou descrições verbais, as “[i]magens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir” (SONTAG, 2020, p. 14).

¹⁶ “Assim como o colecionador, o fotógrafo é animado por uma paixão que, mesmo quanto aparenta ser paixão pelo presente, está ligada a um sentido do passado. (...) O entusiasmo do fotógrafo por um tema não tem nenhuma relação essencial com o seu conteúdo ou seu valor, aquilo que torna um tema classificável. É, acima de tudo, uma afirmação da existência do tema; sua honestidade (a honestidade de um olhar cara a cara, da ordenação de um grupo de objetos), que equivale ao padrão de autenticidade do colecionador; sua quiddidade – quaisquer virtudes que o tornam único. (SONTAG, 2020, p. 92)

qualquer elemento que lhe chamasse a atenção. As folhas de contato a partir de seus negativos nos mostram a agilidade e precisão do seu procedimento, alternando entre fazer apenas um ou dois cliques do mesmo objeto e construir verdadeiras sequências narrativas, perseguindo – às vezes literalmente – os sujeitos e cenas por diferentes ângulos e com uma crescente proximidade:

Maier se aproximou para o terceiro clique, que mostra um policial e um homem mais jovem ajudando o homem velho a se equilibrar. Se movendo junto à ação, ela correu pela calçada para ver o trio por uma outra perspectiva e, então, andou para trás, capturando-os de trás à medida que se aproximavam da porta da prisão. Os homens haviam andado apenas mais dois passos quando Maier habilmente tirou uma foto do quadro amplo, a metros de distância. Esta última foto inclui uma variedade de espectadores – um homem de negócios mais velho, um adolescente, uma mulher com luvas brancas e um chapéu chique. Maier ignorou esta imagem quando fez uma impressão recortada de 12x17 cm do trio original começando a andar do caminhão até o meio-fio. (BANNOS, 2017, p. 120, tradução nossa) (Anexo 3)

Assim, em boa parte de sua produção podemos identificar uma curiosidade universal e um *voyeurismo* às vezes extremo, intrusivo – como quando tenta chegar o mais perto possível sem ser percebida (Anexo 4) – e o que parece ser uma vontade ativa de se colocar às margens, próxima à invisibilidade¹⁷.

É especialmente notável, então, nesse contexto, que repetidamente encontremos no seu imenso espólio talvez centenas de retratos seus, em vários, mas recorrentes cenários. Em uma fotografia de 1961, por exemplo, o enquadramento justo e aproximado de um espelho convexo de segurança pendurado na parede nos mostra, no reflexo distorcido, o interior alongado de uma loja de conveniências onde a fotógrafa, apequenada e descentralizada, só se descobre porque esconde o rosto por trás da própria câmera (Anexo 5). Em outras, registra apenas a silhueta de sua sombra alongada em superfícies variadas, às vezes à distância, outras vezes se misturando com outras silhuetas e corpos pelo caminho, estabelecendo uma quase incômoda proximidade (Anexo 6). De vez em quando as crianças de quem cuidava aparecem no enquadramento, posando com a babá ou distraídas na brincadeira, trazendo à tona a consciência do lugar social também ambíguo que Maier ocupava na sua vida e no seu trabalho – uma estranha no seio familiar alheio, vivendo a intimidade e a rotina dos lares por onde passava, como uma presença

¹⁷ Não sem ironia, como nos indica a resposta – “Eu sou um tipo de espiã” – que deu a um estranho quando questionada sobre sua ocupação. Barry Wallis, o estranho em questão, conta a anedota em entrevista a John Maloof para o documentário *Finding Vivian Maier* (2014).

periférica tendendo à invisibilidade (Anexo 7)¹⁸. Em várias outras ocasiões, Maier se coloca diante de vitrines para se encontrar em espelhos dispostos dentro de lojas ou lugares afins, criando uma reverberação de sua imagem entre as duas camadas refletoras – promovendo o encontro perfeito entre a fotografia de rua e o autorretrato, o que parece bagunçar ambas as definições, desafiando a separação radical entre eu/olho (I/eye) que Solomon-Godeau havia prescrito.

¹⁸ Em um artigo intitulado “*Vivian Maier and the Problem of Difficult Women*”, publicado na *The New Yorker* em 2014, Rose Lichten-Marck analisa e problematiza a exploração de Maier como a “babá-fotógrafa”: “No filme [*Finding Vivian Maier*, 2014], o trabalho doméstico é colocado em oposição à ambição artística, como se fossem incompatíveis. Mas, são mesmo? Fotógrafos de rua são frequentemente romantizados como *flâneurs* místicos, que capturam imperceptivelmente a *vida qua vida*, que estão no mundo, mas não são do mundo. A criada, assim como a fotógrafa de rua, deve ser invisível. Tarefas domésticas como o cuidado com crianças são, historicamente, delegadas a mulheres da classe trabalhadora, que abrem mão da própria autonomia doméstica para viver em uma íntima proximidade com os seus patrões, ainda sendo suas empregadas. (...) Ambas fotógrafa e babá evocam fantasias de invisibilidade que dependem do apagamento do “trabalho real”, mas por motivos opostos. “Trabalho de mulher” é diminuído e ignorado enquanto a busca (historicamente masculina) do artista é valorizada como um dom criativo. Talvez a babá seja a melhor pessoa para fotografar o mundo sem ser percebida. Talvez exatamente o atributo que fazia com que pessoas a contratassem como babá – sua vigilância, seu “sentido de alerta para as tragédias humanas e aqueles momentos de generosidade e ternura”, como disse o fotógrafo Joel Meyerowitz no filme – a fez ser a artista que nós sabemos que ela foi.” (tradução nossa) Disponível online: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/vivian-maier-and-the-problem-of-difficult-women>. Acesso em: 02 jul. 2021.

Figura 1: Self-portrait, 1955

Fonte: Estate of Vivian Maier, Maloof Collection¹⁹

Nesse retrato de um homem tirando um espelho de um carroto irrompe a figura da fotógrafa que, intrusa no cotidiano do outro, eterniza com a sua câmera à mostra o momento-síntese deste encontro ocasional.

No primeiro plano, o homem perfeitamente centralizado, de costas para a fotógrafa, segura o espelho. A nossa visão de seu rosto é bloqueada pela posição de sua cabeça e, assim, no espelho que nos oferece, não vemos nada de seu reflexo: vemos, sim, Vivian Maier segurando sua máquina, olhando a sua imagem, na altura dos próprios olhos.

A verticalidade predominante na imagem cria um padrão simétrico que parece emoldurar a cena entre a linha dos prédios, das árvores, das portas do carroto, da mulher

¹⁹ Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-13>. Acesso em: 02 jul. 2021.

que sobe a escada, dos braços erguidos do homem, até da costura centralizada no tecido de sua boina e de seu casaco. Na imagem virtual do espelho, a mesma verticalidade se repete: os prédios, a cerca, as árvores e a fotógrafa. A única coisa que de fato foge desta simetria é o próprio espelho, o objeto cuja ponta superior inclinada indica exatamente o eixo central do quadro, colocando-o em lugar de destaque no enquadramento e, ironicamente, quebrando a organicidade do resto.

O encontro entre as imagens do corpo do homem e do reflexo da fotógrafa ocupa perfeitamente o quadrante central e evidencia um jogo fortuito de contrastes: o claro/escuro de suas roupas; a imagem do rosto dela, em evidência, enquanto dele se vê o torso todo, de costas; os braços abaixados da fotógrafa que opera sua câmera e os braços erguidos do homem que descarrega o carroto... E então notamos que apesar do olho do observador primeiramente procurar e, finalmente, repousar no rosto de Maier no reflexo, o ponto focal da lente recai sobre a boina do homem, poucos milímetros abaixo. Ela, que raras vezes se olha de frente enquanto fotografa a própria imagem, aqui se encara e até sorri – mas, fora de foco.

Por não conhecermos as circunstâncias em torno da produção dessa imagem, podemos apenas conjecturar sobre os seus processos – será que Maier foi rápida no gatilho quando se deu conta do acontecimento no instante decisivo que estava a sua frente? Será que pediu para que o homem parasse seu movimento na posição mais estética para o jogo do seu enquadramento? De todas as formas, o que parece ser um elemento composicional central desta fotografia é o acaso.

Ronaldo Entler, ao estudar precisamente o conceito, o papel e o efeito do acaso como mecanismo de composição artística, compreende que, como ponto de intersecção, em todas as teorias “o acaso é sempre denominado a partir da impossibilidade de localizar as determinações de um fenômeno” (ENTLER, 2000, p. 19). Sendo assim, o acaso pode ser incorporado ou indiretamente provocado por um fazer artístico, assim como pode, até certo limite, definir e compor os objetos, matérias e significados da obra de arte²⁰. Diante

²⁰ Peter Bürger já identificava o acaso como uma categoria da arte de vanguarda, associando principalmente aos surrealistas franceses uma atitude de atenção aos fenômenos imprevisíveis da vida cotidiana, “que não têm lugar num mundo ordenado segundo essa racionalidade-voltada-para-os-fins”. Assim, mesmo que não produzam o acaso materialmente em suas obras, esforçam-se para registrá-lo: “A descoberta do maravilhoso no cotidiano representa, sem dúvida, um enriquecimento das possibilidades de experiência do ‘homem-urbano’; mas ela se acha ligada a um tipo de comportamento que renuncia a toda e qualquer planificação em favor de uma receptibilidade integral às impressões” (BÜRGER, 2012, p. 120). Aqui, devemos nos lembrar da consideração de Sontag de “ser a fotografia a única arte nativamente surreal” (SONTAG, 2020, p. 66), uma vez que “as fotos não parecem profundamente submetidas às intenções de um artista. Devem, antes, sua existência a uma vaga cooperação (quase mágica, quase acidental) entre o fotógrafo e o tema – mediada por uma máquina cada vez mais simples e mais automática, que é infatigável e que, mesmo quando se mostra

da fotografia de Vivian Maier, da imagem do encontro entre ela, um sujeito com um espelho e o seu reflexo, uma das possibilidades de definição do acaso que Entler encontra parece apropriada:

... podemos pensar no acaso como espontaneidade das leis: quando o artista incorpora profundamente as regras de seu fazer, a ação dessas regras pode se tornar como que automática, isto é, pode ser conduzida numa dinâmica precisa ainda que pouco refletida. Obviamente, isso ocorre a partir do treino e da experiência, e não nos remete tanto à ideia de acaso como uma interferência exterior, mas mais precisamente à ideia de “espontaneidade”. Mas, por mais livre e natural que pareça o fluxo da criação, ela permanece uma operação dotada de fatores condicionantes. Como diz Décio Pignatari, “o sonetista intui sonetos”. (ENTLER, 2000, p. 48)

Assim, se torna a realização dupla de um fenômeno: “o artista pode ver no acaso a satisfação de uma necessidade já existente, consciente ou inconsciente, mas também descobre com o acaso algo que não poderia desejar, simplesmente porque esse algo não existia para ele.” (ENTLER, 2000, p. 28). A formulação ressoa sobre toda a prática da fotografia de rua, que tem como força motriz a captura dos encontros ocasionais que só a vida urbana proporcionaria. Inserida nessa atividade, então, movida pela possibilidade de fotografia, a surpresa do encontro parece subir à superfície da imagem da fotógrafa, desfocada e em segundo plano, que de repente se depara com essa cena e, nela, a si própria.

Mas o acaso só consegue realizar plenamente o seu nó de indeterminação aqui porque a imagem fotográfica, pela sua matriz automática e sua natureza de índice, guarda, em sua superfície, a concorrência de dois elementos, como os formulava Roland Barthes: a nova possibilidade da certeza de que algo real esteve necessariamente diante da câmera²¹ e a supressão do intervalo entre o momento do ato fotográfico e o presente da observação:

caprichosa, pode produzir um resultado interessante e nunca inteiramente errado” (SONTAG, 2020, p. 67). Então, podemos chegar a entender, como Entler parece indicar, o acaso como categoria constitutiva de toda e qualquer imagem fotográfica – “ela [a máquina] não anula a determinação, mas a retira (em diferentes graus) do campo das intenções do indivíduo” (ENTLER, 2000, p. 185).

²¹ Aqui, em um exercício de revisão, Barthes já não pensa o signo fotográfico nos termos da “mensagem sem código” e se aproxima de uma formulação que já havia sido antecipada por Walter Benjamin em “Pequena história da fotografia”(1931): “Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo [David Octavius] Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também aqui ainda é real, e que não quer reduzir-se totalmente à “arte”. (BENJAMIN, 2012, p. 100). E, a título de comentário, é curioso encontrar no mesmo parágrafo de Benjamin a continuação de uma ideia que, fora uma diferença essencial, nos lembra o *Punctum* de Barthes. Benjamin dizia: “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

O nome do noema da Fotografia será então “Isto-foi” ou, ainda, o Inacessível. Em latim (pedantismo necessário porque ilumina cambiantes), dir-se-ia sem dúvida: “*interfuit*”, aquilo que vejo esteve lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator ou spectator*); esteve absolutamente, indesmentivelmente presente, e, todavia, já diferenciado. (BARTHES, 2014, p. 87)

E a problemática da imagem que, mesmo se constituindo a partir de um rastro do real, ainda opera um corte temporal e reifica o fotografado, é sentida mais fortemente na maneira como Barthes pensa o retrato fotográfico. Apesar de, em termos de composição, a fotografia ter herdado (e, em momentos, deliberadamente copiado) os princípios estéticos, estilísticos e de etiqueta dos retratos da tradição da pintura, a sua gênese mecânica foi capaz de criar uma forma de acesso e obtenção da nossa própria aparência liberta dos valores da técnica e interpretação de um pintor ou gravurista e do tempo-espaço condicionado e limitado pelo espelho. Assim, ao oferecer um registro mecânico, plástico e permanente, a fotografia finalmente nos dá a oportunidade de ver (e ter) a nós mesmos como somos vistos (e tidos) por outros. O que resulta deste processo, entretanto, é uma espécie de duplicação, “o aparecimento do eu mesmo como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade” (idem, p. 20). Isso porque, como compreende Barthes, estar diante de uma câmera, do olhar do outro mediado pelo dispositivo, instaura um dilema para o fotografado: por um lado, uma preocupação com a sua aparência e como será lida pelo código social; por outro, um desejo de apresentação fidedigna de sua individualidade. O resultado desta tensão é a adoção de uma nova postura – a pose:

Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Esta transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria o meu corpo ou o mortifica a seu bel-prazer (...) (ibidem, p. 18)

O retrato se torna um espaço de entrecruzamento de pelo menos quatro imaginários – “aquele que julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele se serve para exhibir a sua arte” (ibidem, p. 21) – que implicam, para o sujeito em pose, a sensação de devir

agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem...” (BENJAMIN, 2012, p. 100) – e, discordando de Benjamin quanto à intencionalidade do observador, que pertenceria apenas ao esforço aplicado do *Studium*, Barthes entende o *Punctum* de uma fotografia como algo que “salta da cena, como uma seta, e vem trespassar-me”, como “esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala).” (BARTHES, 2014, p. 35).

objeto: uma “microexperiência da morte”, dizia Barthes; a transformação do corpo em espectro.

Deste ponto de vista, a representação do sujeito a partir da pose diante da máquina fotográfica se torna uma operação de construção de identidade e identificação, que retira esse gênero da fotografia do campo da referencialidade indicial absoluta e a leva até ser compreendida nos termos de composição fictícia:

Se a pose responde, num primeiro momento, a imperativos técnicos, assume rapidamente o caráter intrínseco de apresentação de um simulacro. Graças a ela o sujeito torna-se um modelo; 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)

Pensar o autorretrato fotográfico nesse contexto se torna interessante. Acompanhando a leitura barthesiana, deixar-se ser fotografado provoca uma espécie de perturbação de propriedade – “O direito disse-o a seu modo: a quem pertence a fotografia?” (BARTHES, 2014, p. 21) – adensada por esta dinâmica intrínseca da relação fotográfica que separa quem vê (o sujeito, o fotógrafo) de quem é visto (o objeto, o fotografado). O autorretrato surgiria como uma tentativa de afirmação do domínio de si por um sujeito que, ao se fazer duplicar em modelo e operador, provocando a concomitância entre quem vê e quem é visto, assume o controle quase total sobre a sua representação: “uma encenação de si para o outro, como um outro” (LEJEUNE apud FABRIS, 2004, p. 67).

Aqui, entretanto, a pose do sujeito parte de uma atitude duplamente autorreflexiva – quanto à imagem de si (“No autorretrato, uma artista busca obter o mesmo tipo de acesso ao seu próprio rosto que teria ao rosto de qualquer outra pessoa que poderia escolher fotografar” (WILSON, 2012, p. 58, tradução nossa); e quanto à tecnologia e o meio que opera (“no autorretrato, uma artista explora de modo autoconsciente e autocrítico a sua relação com o meio pelo qual retrata a si mesma” (WILSON, 2012, p. 56, tradução nossa). Entretanto, quando um espelho é adicionado à composição, mesmo que como mera ferramenta intermediária para o controle e a consciência de sua aparência, e a fotógrafa se retrata com a máquina associada ao seu corpo – nas suas mãos, pendurada no pescoço, em frente ao olho – então a noção de agência criativa parece sobrepujar as determinações do automatismo do aparato (cf. WILSON, 2012, p. 60). Isso é, a pose se torna uma escolha consciente e controlada; a autorrepresentação se torna uma espécie de busca ativa.

Mas então, a análise mais detalhada e reiterada das fotografias de Vivian Maier pede com urgência a consideração sobre as formas de sua aparição. Mais do que simples presença, que facilmente poderia apontar para uma vontade de prova de vida – como quem surge, de vez em quando, para nos lembrar quem foi a pessoa de carne e osso que fez todas essas fotografias –, ou para a manifestação de uma vaidade narcísica, a silhueta, sombra ou reflexo de Maier parecem falar de um lugar mais incômodo e impreciso sobre a sua própria condição de sujeito produtor e fotográfico.

Figura 2: Self-portrait, 1961

Fonte: Estate of Vivian Maier, Maloof Collection²²

Talvez a primeira coisa que o nosso olho encontre nesta fotografia seja o espaço vazio entre a parede externa da garagem, à esquerda, e a cerca branca de madeira,

²² Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-24>. Acesso em: 02 jul. 2021.

exatamente no meio do quadro. Ligeiramente diagonal em relação à máquina, a paralela entre os dois elementos cria um vetor que guia a visão para aquilo que se encontra mais distante de nós, aumentando a sensação de profundidade. Desestabilizada, a atenção passeia neste último plano, onde árvores, cercas e casas limitam o horizonte, e também pelo plano intermediário, no qual a garagem de porta aberta e o carro que ali se entrevê, um amontoado de tijolos claros, a grama bem cortada e a cerca branca se espalham espaçosamente. E é só então que vemos, em primeiríssimo plano, ao lado de molduras de madeira e outros objetos desordenados, aparentemente postos para o descarte, no canto inferior direito do quadro, a mancha escura que é a imagem da fotógrafa refletida em um espelho.

O quadro geral pode parecer, de novo, a um primeiro olhar, marcado por relações de contraste: o tom escuro das madeiras, árvores, do interior da garagem e o claro da tinta na cerca, nas casas e das várias áreas atingidas pela forte luz do sol; a verticalidade das casas, muros, troncos e a horizontalidade profunda do pavimento; o primeiro plano bem próximo ao observador e o último bem distante. No entanto, uma observação mais detida descobre vários elementos que se sobrepõem uns aos outros no enquadramento: as molduras de madeira amontoadas sem cuidado sobre grandes peças de louça; uma grade de metal que marca um padrão quadriculado na grama onde, também, vemos projetadas sombras de galhos disformes, que seguem uma direção diferente das árvores que crescem ao fundo. Enfim, uma desordem generalizada de linhas, volumes e formas preenchem o espaço dessa fotografia, com a exceção do espelho onde a figura de Maier surge.

O campo limpo e não obstruído aberto pelo reflexo do céu que preenche a grossa moldura fortuitamente clara, como os outros elementos no primeiro plano, destoa do resto da montagem de modo a criar até um certo desconforto ao formar um espaço singularizado na representação, desarticulado com o resto do quadro. No chão e encostado na grade, o espelho forma um ângulo que nos permite ver a fotógrafa dos cotovelos para cima, em um *contra-plongée* distanciado, e ainda descentralizada mesmo dentro do espaço da moldura. De chapéu e casaco escuros, combinação que mais tarde se tornaria característica de sua persona, Maier levanta a sua Rolleiflex à altura do queixo e olha para frente (não conseguimos determinar exatamente para onde, mas claramente evita o seu próprio olhar no espelho).

O enquadramento difuso, de ângulos marcantes e muitos elementos que se misturam sobre o plano não oferecem ao observador um ponto pacífico onde possa descansar a vista. A legenda que define a fotografia de antemão como autorretrato cria

em nós a expectativa do encontro com a artista e nos impele à procura da sua imagem. Então, provocado e desconfortável, o olho é obrigado a varrer todo o quadro até encontrar a figura humana reconhecível, mas comparativamente apequenada, em todos os sentidos descentralizada, quase inacessível (pois nem nos oferece contato visual) – singularizada, mas quase de soslaio; fora do eixo da perspectiva da composição, mas em primeiro plano; desarticulada em relação ao resto do quadro, mas atraindo o nosso olhar que, afinal, encontra nela um ponto de descanso. Talvez fosse melhor dizer que esta é uma fotografia de um fundo de um quintal, na qual o reflexo da fotógrafa surge como um efeito colateral do trabalho do enquadramento, mas a força gravitacional que a presença de sua figura exerce não nos deixa excluir assim tão facilmente o sentido de autorrepresentação aqui presente.

Este é um momento oportuno para ressaltar que a própria categoria de “autorretrato”, nomeadamente, precisa ser usada com atenção – é preciso lembrar que este título e a definição dessas fotografias dentro do campo da autorrepresentação só aparece nas legendas das fotografias publicadas postumamente. Nos lembramos que Walter Benjamin já se perguntava, na “Pequena história da fotografia”, diante da tecnologia cada vez “mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas” se “não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?” (BENJAMIN, 2012, p. 115) – indicando que a imagem sem texto, desvinculada de seu contexto, poderia se tornar vaga, perder o seu sentido. Aqui, entretanto, já mencionamos, como Maier nunca publicou ou mesmo planejou a exibição de suas fotografias, a definição das legendas parte inteiramente do exercício de curadoria posterior e independente à própria fotógrafa. E isso pode criar algum atrito entre a imagem, como a vemos, e o título que a acompanha.

Dissemos mais cedo que um dos interesses de Maier era fotografar sem ser vista, chegando o mais perto o possível dos seus sujeitos sem ser percebida – como a própria fotógrafa *voyeur*, predadora, de que Sontag nos alertava. Por isso, abundam na sua coleção fotografias como essa, de pessoas de costas, andando na calçada.

Figura 3: 1954. New York, NY

Fonte: Estate of Vivian Maier, Maloof Collection²³

As mulheres de vestido e chapéu pretos e estola de pele atraem imediatamente o nosso olhar. A que se encontra no meio, entre uma criança e uma mulher que lhe direciona o olhar (e a palavra), também é a pessoa mais alta entre todas as figuras. Não bastasse, na metade superior do quadro, as fileiras de prédios compõem duas paralelas que direcionam o ponto da perspectiva bem no seu chapéu. Essa figura, então, escura e morena, de quem não vemos o rosto, é inicialmente o centro de nossas atenções. Mas então, o olho vagueia. A criança à esquerda, que também veste uma combinação de vestido e pele, usa tons mais claros de branco e cinza, cuja gradação curiosamente funciona como zona de passagem entre o cinza bem claro do pavimento e o tom um pouco mais escuro do casaco do homem

²³ Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/street-2/#slide-10>. Acesso em: 02 jul. 2021.

que caminha na sua frente, voltado para nós. Este homem, porém, ocupa a zona de passagem entre luz e menos luz, e tem metade do seu corpo recoberto pela sombra projetada pelos prédios que domina boa parte da lateral esquerda do quadro²⁴.

O pedaço de céu cinza que se vê acima parece se repetir nessa espécie de semicírculo que se abre na parte inferior do quadro, definido pelas sombras – da lixeira à direita e os prédios à esquerda – e pelos corpos das mulheres que caminham à frente. E é nesse espaço que surge uma silhueta, um busto intrometido de sombra que (nos parece certo considerar) é da fotógrafa. E não só as duas mulheres e a criança que estão à sua frente que não a veem, mas nenhuma das pessoas do quadro parecem notá-la, ainda que caminhem na sua direção.

O fato de ninguém parecer reconhecer a sua presença, e da sua sombra estar afastada dos outros corpos, separada de todos os outros elementos no quadro, oferece uma sensação fantasmática à sua figura, deixando dúvida a sua presença de carne e osso. De repente, é como se três níveis de presença se apresentassem na fotografia: no centro, as duas mulheres e a criança, banhadas pelo sol, atravessando a cidade na contramão (pois tanto as pessoas quanto os carros estão voltados para a nossa direção), com as peles claras de seus corpos e vestuários empenhadas como símbolos de status; à esquerda, apertadas, pelo menos quatro figuras solitárias e desordenadas têm suas roupas e suas expressões escurecidas pela sombra que lhes recobre; e abaixo, ao pé da imagem, a silhueta de um busto deslocado, destacado, o índice puro, sem o corpo que a produz – e essa é a única sombra no quadro sem um corpo de origem. A sua presença, principalmente, em forte contraste com a mulher que caminha à frente, desafia um pouco a certeza indicial de Barthes, ao passo que se torna capaz de denotar a própria ausência, com o corpo beirando a desrealização.

Uma pergunta se formula quando percebemos um elemento exterior à imagem, mas que assume importância capital. A legenda da fotografia, “1954, New York, NY”, indica o ano de calendário e o lugar geográfico onde foi feita, duas informações contextuais relativamente pouco frequentes neste arquivo; mas, ao contrário de todas as

²⁴ Notamos uma mancha em toda a lateral esquerda do quadro, provavelmente do próprio negativo, que obscurece metade do corpo do homem à esquerda, em primeiro plano. Essa é a única fotografia publicada da coleção de Maloof – pelo que conseguimos mapear – que apresenta alguma marca dessa natureza. Mas manchas, tanto em negativos queimados pela luz ou causadas durante o processo de revelação, podem acontecer naturalmente e, imaginamos, devem ocorrer com alguma frequência em uma coleção do tamanho da de Maier. Não sabemos, porém, se esta imagem estava em um rolo processado postumamente ou não. É possível imaginar, pelo que sabemos de sua prática – e como vamos discutir mais adiante – que Maier teria recortado toda essa lateral, se optasse por ampliar esta imagem.

outras imagens analisadas neste trabalho, não afirma se tratar de um autorretrato. O problema aqui é duplo, de acordo com o que Allan Sekula considerava sobre a construção de significado no contexto de arquivos fotográficos:

Apesar da forte impressão de realidade (transmitida pelo registro mecânico de um instante de reflexão de luz, segundo as normas da perspectiva normal), fotografias, elas mesmas, são enunciados fragmentários e incompletos. Significado é sempre construído pelo layout, legendas, textos, local e modo de apresentação. (...) Assim, como um arquivo fotográfico tende a suspender o significado e o uso, dentro do arquivo o significado existe em um estado tanto residual quanto potencial. A sugestão de usos passados coexiste com uma plenitude de possibilidades. (SEKULA, 2003, p. 445, tradução nossa)

No caso do arquivo de Maier, então, todo significado era potencial, e chega até nós moldado pelos seus curadores. Estávamos considerando as imagens aqui como autorretratos porque as legendas assim as definem – e a própria postura repetida por Vivian Maier, se inserindo no enquadramento enquanto literalmente opera a câmera, nos aponta uma noção quase inequívoca de autoria. Mas essa lógica tem as suas falhas, por exemplo neste caso, que poderia muito bem se tratar de um dos muitos autorretratos da silhueta de sua sombra (Anexo 8), no qual, não só a legenda não a identifica como um autorretrato, como a fotografia se encontra no site no álbum “Street 2”, só de fotografias de rua²⁵.

Nos parece certo considerar que os curadores imaginam algum sentido de intencionalidade da fotógrafa para decidir o que poderia ser resultado de seu desejo de autorrepresentação ou não. Em algum nível, a intromissão de sua silhueta neste quadro em específico pode ser lido como um erro, algo que ela recortaria depois na ampliação. Entretanto, entre os diferentes curadores, a definição de intencionalidade não parece ser a mesma, já que encontramos na coleção de Jeffrey Goldstein outro exemplo em que até a presença mínima do corpo de Maier no quadro já é o bastante para defini-lo como um autorretrato (Anexo 9). De qualquer maneira, aqui, pelo que nos parece, a forma da composição não difere tão radicalmente de outras imagens que estão identificadas como autorretratos – nas quais, aparentemente, essa suposta intencionalidade se verificaria.

²⁵ E mais, quando a baixamos do site oficial, descobrimos que o arquivo digital estava registrado com o nome: “VM1954W00154-11-MC-notselfp”. Como nem todas as imagens possuem uma data identificável ou o lugar onde foram tiradas, todas as fotografias daquele site estão salvas sob um código que as identifica seguindo o padrão: “VM + ano + número localizador + MC”. Neste caso em específico, havia a indicação: “notselfp”, ou seja, *not self-portrait*.

Diante desta problemática, poderíamos concordar com Ingrid Hölzl que, procurando transpor o pacto autobiográfico tal como desenvolvido por Philippe Lejeune²⁶ aplicado à fotografia, propõe que o autorretrato só se realiza plenamente a partir de um ato de fala referencial exterior a ele (o título que se dá ao quadro, na legenda):

Este pacto firmado entre o autor e o observador não exige que o autor esteja nem na frente nem por trás da câmera. Como o autorretrato é o resultado de um ato de fala autorreferencial, toda imagem que afeta o autorretratista pode se tornar o seu autorretrato, inclusive imagens que ele próprio não tirou. O autorretrato, neste sentido expandido, não se apoia em uma questão de semelhança, mas de performatividade, apostando na fidelidade do autor assim como na confiança do observador. (HÖLZL, 2009, p. 43, tradução nossa)

Isso nos levaria a afirmar que, dentro das leis do gênero, nenhuma fotografia de Maier pode ser considerada um autorretrato, pois não há tentativa autoral exterior à imagem que aponte para a firmação de um pacto com o observador. Entretanto, como veremos mais com o desdobrar dos próximos capítulos, o fato de Maier repetidamente se fotografar diante do espelho nos oferece relativa clareza sobre o seu ato fotográfico, apesar da ausência ou presença de paratextos, de modo que conseguimos articular a mesma noção que Dawn Wilson comenta sobre o famoso autorretrato com espelhos de Ilse Bing (1931):

Sob essas condições, nós podemos julgar que a câmera gravou o seu próprio reflexo. (...) Nossa sensação de que a câmera tenha produzido a verdadeira semelhança da sua própria aparência serve como garantia de que o rosto da artista também é sua verdadeira semelhança. (WILSON, 2012, p. 59, tradução nossa)

É inquestionável que a figura dessa mulher apareça com a câmera na mão, programática e propositalmente, no enquadramento – o que se repete tantas vezes que poderia até ser qualificado como uma obsessão. Só o fato de Maier se incluir nas suas próprias fotografias seria o bastante – e de fato parece ter sido, para os responsáveis pela sua publicação – para defini-los como autorretratos fotográficos. O que, contudo, essa categoria formal nos diz ou deixa de dizer? Por enquanto, apenas reafirmam a possibilidade da ambiguidade que os próprios modos de composição já apontavam.

²⁶ Partindo da imposição de uma relação de identidade entre o autor, o narrador e um personagem que centraliza a narrativa retrospectiva de uma vida individual, Lejeune tentava definir a autobiografia a partir de um estatuto duplo, intra e extradiegético – que organizaria um modo de escrita, uma estrutura interna a seu ver um tanto rígida que traria à tona as condições de possibilidade de um modo de leitura que constituiria o *pacto*, este contrato entre um autor “que diz ‘juro dizer a verdade, na medida do possível, do que e como me lembro’” (LEJEUNE, 2008, p. 36) e um leitor que acredita.

Contudo, também não podemos esquecer que, além de nunca ter ido a público, Maier também foi progressivamente deixando de ampliar e até mesmo revelar o que produzia – e por isso, hoje, boa parte de suas fotografias estão em rolos que a própria fotógrafa nunca viu. Esta situação abre caminho para considerar que seu principal interesse era, essencialmente, o *ato* fotográfico, a atividade, a captura – e não a produção das imagens materiais e seus desdobramentos, como exposições e publicações. Portanto, para nós, é como se a sua coleção estivesse em diferentes estados de latência – e o problema que essa condição nos coloca, do ponto de vista da observação e da crítica, como também avisa Solomon-Godeau, é que todos os procedimentos posteriores ao clique (isto é, a revelação, edição, seleção e descrição das fotografias que nos chegam) são agora feitos por equipes de técnicos, colecionadores particulares²⁷ e curadores estranhos à própria Maier:

Isso nos obriga a questionar a definição de *oeuvre* como um corpus de trabalho que expressa as preferências e escolhas – presumivelmente, a “visão” – de seu criador. Deixando de lado um pouco toda a discussão acerca dos temas de Maier, inclusive a dúbia categoria de “fotografia de rua”, ainda resta a pergunta sem resposta sobre como deveriam parecer as fotografias ampliadas a partir dos seus negativos. (SOLOMON-GODEAU, 2017, p. 146, tradução nossa)

Precisamos levar em consideração a imagem que temos diante de nós, e os efeitos que os elementos em interação dentro deste quadro podem provocar. O fato que observamos – e que ficará mais claro adiante – é que duas posturas concomitantes parecem dominar estes retratos: a de registrar a sua figura sempre que a encontra, mas de modo oblíquo, descentralizado, obstruído. A surpresa do encontro com o seu reflexo, quando em meio à atividade da fotografia de rua, não se confunde com a busca ativa pela sua representação, e o modo como se coloca no enquadramento cria mais distâncias – entre ela e os objetos e sujeitos ao seu redor; entre ela e seu observador – do que ofertas pactuais.

*

Antes de continuarmos as nossas considerações, é importante ressaltar que não temos nenhum motivo para acreditar que as duas tenham se conhecido pessoalmente ou a produção uma da outra. Além da distância geográfica – Ana C. é natural do Rio de

²⁷ Em agosto de 2019 a Biblioteca da Universidade de Chicago recebeu de John Maloof, até hoje o maior colecionador e proprietário do espólio de Maier, uma doação de 2.700 impressões *vintage*, feitas pela própria fotógrafa, além de outros objetos pessoais. Desde 2007, essa é a primeira doação a uma instituição que preserva e oferece uma parte da produção de Maier para a pesquisa.

Janeiro e Maier viveu em Nova Iorque e Chicago – há também a situação da circulação das obras, posto que a poesia de Ana Cristina não havia sido traduzida à época e o espólio de Maier só veio a público em 2010, depois da morte de ambas. O maior ponto de contato biográfico, afora o gênero feminino, parece ser a vivência da segunda metade do século XX, ainda que Vivian Maier (1926-2009) seja de algumas gerações anteriores a Ana Cristina Cesar (1952-1983).

Ademais, a diferença mais significativa entre elas diz respeito aos seus modos de produção. Isso porque Ana Cristina, ao contrário de Maier, tem uma obra relativamente pequena, que começou a publicar em vida: seu primeiro livro, *Cenas de abril*, é de 1979, seguido por *Correspondência completa* (1979), *Luvas de pelica* (1980) e *A teus pés* (1982); mas poemas seus já haviam feito parte da antologia *26 poetas hoje* (1976), organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, e da mencionada *Malasartes*, em 1975. Ao mesmo tempo, produziu um montante de textos críticos, ensaios e resenhas publicados em periódicos e suplementos de cultura, desde o jornal *Opinião* até o independente *Beijo*, e traduções de poesia e prosa – a do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, por exemplo, foi desenvolvida em seu mestrado na Universidade de Essex, na Inglaterra (1981).

Entre sua produção poética, ensaística e acadêmica, logo se observa uma atitude em relação à literatura que procura e considera o texto em todas as suas facetas, enquanto a escritora desliza entre estes diferentes papéis e registros. Mas dificilmente as funções se mantêm estanques, intocadas. Suas leituras e traduções, por exemplo, atravessam seus poemas em inspirações formais, referências intertextuais, citações literais: “vampirismos”, ela mesma dizia. Também é notável o quanto seus textos críticos nos informam sobre as suas ideias acerca da poesia e da cultura – e vice-versa, como Andréa Catrópa, que estudou detidamente o seu ensaísmo crítico, também compreende: “a sua poesia contém, na própria concepção de literatura, uma fonte de reflexão para o seu ensaísmo, o seu método”:

A sua atividade pode ser considerada, assim, metacrítica – experimentando formas de produzir ensaios e resenhas que buscassem temas relevantes para a sua geração e soluções formais diversas, numa recusa permanente da homogeneidade. (CATRÓPA, 2015, p. 146)

E ainda que grande parte de sua obra, deixada em rascunhos inacabados, repetidamente reescritos e textos prontos, mas rejeitados, tenha sido publicada postumamente – primeiramente em *Inéditos e dispersos* (1985) e, mais tarde, em *Antigos e soltos* (2008), além de alguns textos inéditos ainda na última *Poética* (2013) – as condições para essa publicação, como veremos mais adiante, são também radicalmente

diversas das de Maier. Aqui, os poemas de Ana Cristina foram primeiramente estabelecidos e editados pelos seus pais e pelo poeta Armando Freitas Filho, um amigo íntimo. Todo o seu material, incluindo sua biblioteca, foi doado ao Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, que mantém o acervo aberto para pesquisas. Cartas que trocou com as amigas Heloisa Buarque de Hollanda, Clara Alvim, Maria Cecília Londres e Ana Candida Perez foram reunidas por Hollanda no volume *Correspondência incompleta* (1999). Fotos suas em viagens, eventos, colunas de jornal e em momentos íntimos compõem *Inconfissões* (2016), fotobiografia organizada por Eucanaã Ferraz. Textos críticos e testemunhais, tanto teóricos quanto afetivos, como dos mesmos Freitas Filho e Hollanda, Ítalo Moriconi e Silviano Santiago, para citar apenas alguns, informam e alimentam a sua extensa fortuna crítica²⁸.

Desta breve apresentação é possível notar que Ana C. estava envolta nas discussões e atenta às tendências estéticas e políticas de seus contemporâneos – e a poesia brasileira, sobretudo a carioca, via crescer nos primeiros anos da década de 1970 um “surto”. Como resposta e reação ao sistemático fechamento do mercado editorial, tanto pelo controle e censura do regime militar quanto pela emergente indústria cultural²⁹, grupos bastante heterogêneos de poetas e artistas³⁰ passaram a organizar coleções, antologias, revistas e livros – editados em cópias mimeografadas e artesanais, e então

²⁸ Se tanto, como tentaremos considerar, os riscos da publicação póstuma aqui não estão na nebulosidade das fontes ou na falta de informação pessoal, como em Maier, mas, talvez, muito pelo contrário, no seu excesso.

²⁹ Aqui, a faca tem dois gumes: por um lado, grandes conglomerados de comunicação de massa, como a TV Globo e a Editora Abril, se consolidam, colaborando com produções e ações culturais para um grande público consumidor, financiadas pelo Estado ditatorial: “Este é o período em que a indústria cultural realmente se profissionaliza e emerge como canalizadora de tendências de consumo, de forma que contradições no campo ideológico manifestam-se fortemente naqueles que atuavam nas artes mais susceptíveis à interface com o financiamento industrial e a propaganda.” (BOSI, 2018, p. 13-14); por outro lado, ao passo que o mercado editorial comercial apresenta pouca abertura para novos nomes, principalmente da poesia, os escritores passam a compreender a sua situação laboral enquanto *produtores*, como articula a própria Ana Cristina, junto com Ítalo Moriconi, em um texto para o jornal *Opinião* de março de 1977: “Não fazem apenas colocar narrativas e poemas no papel: produzem produtos que são incluídos num esquema de comercialização em que a lei importante é a do lucro. Mudaram as relações entre a própria atividade literária e a sociedade: se escrever é *produzir* naquele duplo sentido, o escritor é agora personagem de uma cena em que o leitor atua como consumidor e o editor como espécie de empresário, que se apossa do produtor para dele retirar lucro” (CESAR, 1999, p. 198). Nesse cenário, para que o escritor mantivesse o controle sobre a sua produção, Ana Cristina e Moriconi argumentam, a melhor saída é a marginal.

³⁰ Pelo menos duas gerações compunham esses grupos: aqueles que tomaram parte nas discussões sobre cultura, política e arte engajada na década anterior, como Roberto Schwarz, Francisco Alvim e Antônio Carlos de Brito (o Cacaso), e experimentavam, com o recrudescimento das políticas opressivas do regime militar pós-AI-5 e a derrocada dos programas utópicos de esquerda, a sensação de “sufoco” teórico, político, criativo; e aqueles poetas mais jovens, como Chacal, Charles, Luiz Olavo Fontes, entre outros, que se formaram em um momento já pós-vanguardista e politicamente opressivo, para quem “o sufoco é experimentado a nível das sensações mais imediatas, promovendo antes perplexidade do que crítica conceitual.” (HOLLANDA, 2004, p. 119).

distribuídos e vendidos de mão em mão, em lançamentos coletivos, saraus, encontros em bares, leituras públicas: um modo de produção que lhes rendeu a alcunha de “marginais”. Sem um programa ou manifesto unificador, o que parece reunir tantas diferentes vozes sob o mesmo apelido é essa escolha pela tomada de posição ativa e política – e profundamente personalista, já que o poeta estava envolvido em todas as etapas, da escrita à impressão e distribuição do volume.

Outro denominador comum entre estas diferentes vozes, capaz de compor certa dicção marginal, é a incorporação da linguagem informal, rápida, irônica, e de temas mais próximos à vivência pessoal do sujeito, algo que Heloisa Buarque de Hollanda já identificava, no prefácio da antologia de 1976, como parcialmente corolário deste modo de produção e circulação literária que estreitava as relações de cumplicidade entre o poeta e seu público leitor. Isso se dá porque, com o seu envolvimento total, o poeta “dispensa intermediários e, principalmente, transa mais diretamente com o leitor” (CESAR, 1999, p. 200), uma vez que circulam nos mesmos (poucos) espaços e compartilham referências, vivendo quase o mesmo cotidiano – o que colabora para incorporar ao texto poético uma “face afetiva evidente” por absorver “os traços de um novo tipo de literatura, agora quase confundida com a vida” (HOLLANDA, 2004, p. 109).

Se agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do momento político. (HOLLANDA, 2016, p. 11)

O ouvido apurado e os olhos atentos para tomar de assalto os instantes³¹ poetizáveis da vida potencializam o interesse do sujeito ao imediatismo da experiência individual. Na “corda bamba” entre a experiência e o seu registro, a agilidade e a coloquialidade levam as lições do poema-minuto oswaldiano até os seus limites – como vemos na “vertente coloquial” de Francisco Alvim de “Ai, ai”: “-Ai, ai/ -Ai, ai pra mim também” (ALVIM, 1988, p. 159) e na ironia transgressora de Chacal em “É proibido pisar

³¹ A partir de uma leitura de Octavio Paz, Hollanda compreende que, para as gerações formadas depois da segunda metade do século XX, diante da derrocada das utopias revolucionárias e “o ocaso” das vanguardas artísticas, a “concepção da história como processo linear progressivo se mostrou inconsistente” (PAZ, 2013, p. 155). Um novo paradigma se instala, o *instante* se torna a temporalidade privilegiada e o sujeito se volta ao presente atomizado em busca de uma reconciliação entre o passado irrecuperável e o futuro impossível: “A visão do agora como centro de convergência dos tempos, originalmente visão de poetas, transformou-se numa crença subjacente às atitudes e ideias da maioria de nossos contemporâneos. O presente tornou-se o valor central da tríade temporal” (idem, p. 160). Essa experiência do tempo, somada ao *sufoco* do contexto sociopolítico brasileiro, se manifesta não só na poesia e na arte, mas também no desbunde, na transgressão e em certo anti-intelectualismo das atitudes e modos de vida dos poetas e artistas desta geração.

na grama”: “o jeito é deitar e rolar” (CHACAL, 2007, p. 214). A captura de cenas, conversas alheias e sensações faz com que essa poesia se assemelhe a uma coleção de *snapshots*:

A poesia brasileira que no Modernismo apelou para a Kodak para descobrir os instantâneos da vida, hoje realiza o poema-*polaroide*, de revelação instantânea e “elabora” um estilo e uma estética do inacabado, do “surpreendido” pelo acaso da interferência do poeta. (FILHO, 1979, p. 113)

Assim como no procedimento fotográfico, a gana pela poetização da vida faz o poeta se voltar ao momento em que o acontecimento é retirado do tempo e a experiência efêmera se paralisa, quase sem depuração, na palavra. É a captura do poema, como no poema “Anatomia” de Chacal: “pego a palavra no ar/ no pulo paro/ vejo aparo burilo/ no papel reparo/ e sigo compondo o verso” (CHACAL, 2007, p. 181) – cujo título já aponta para a vontade do olhar para as partes constitutivas do corpo do poema, as palavras pegas “no pulo” e “no ar” por um sujeito oculto em primeira pessoa que, como nota Flora Süssekind (1985), institui um ego onipotente que centraliza e organiza a experiência com rapidez, expresso no ritmo acelerado dos versos curtos, sem pontuação, e com a aliteração do /p/ que marca um ritmo de caminhada do poeta. E este aparente movimento de re-subjetivação lírica não deixa de ser também um sintoma do desgaste dos discursos políticos e poéticos das décadas imediatamente anteriores – tanto da poesia técnica e cerebral de João Cabral de Melo Neto, quanto dos formalismos e engajamentos programáticos do Concretismo e dos Centros Populares de Cultura. Como aponta Mariana Bastos:

O uso indiscriminado da linguagem coloquial, como se o poema fosse a transposição direta e momentânea de uma experiência, isto é, sem grande exploração formal, era parte desse aspecto antiliterário. Os poetas trouxeram para dentro do poema os assuntos mais cotidianos, íntimos, reais, dando a eles uma forma simples, desleixada, sem aura, mas vívida, procurando não mais mudar o mundo, mas puxar uma conversa, ficar mais perto, dar risada, aqui e agora – porque a palavra prazer, como disse Holanda, não era vista por aqueles autores como menos bonita e explosiva do que a palavra justiça. (BASTOS, 2018, p. 28)

Ainda insistindo na proximidade com o leitor e na aparente possibilidade de encontro e cumplicidade, também se somam ao registro dos acontecimentos banais uma atração pela forma do diálogo, da blague, da confidência e do segredo. O poema assume o gesto de anotação do cotidiano, do que há de circunstancial e momentâneo. A sensação de familiaridade queria ser tanta a ponto de provocar um reconhecimento íntimo: “a sensação do leitor é meio a de quem violasse correspondência alheia ou abrisse de repente o diário de alguém e, começando a lê-lo, percebesse estranhas semelhanças com o seu

próprio cotidiano não escrito, vivido apenas.” (SÜSSEKIND, 1985, p. 73) – como no poema de Guilherme Mandaro (Anexo 10), em que anota os acontecimentos diários em torno da escrita e da vida des-heroicizadas antes de concluir que “não existe nenhum teatro da vida” (MANDARO apud HOLLANDA, 2004, p. 126).

Ademais, para além da análise contextual formulada por Hollanda, Viviana Bosi, com um olhar mais abrangente para a produção cultural e artística brasileira desde a década de 1950, compreende e assinala que nas artes plásticas também se sentem os efeitos das mudanças no contexto sociopolítico nacional e a necessidade de formular novas posturas diante do esgotamento das formas da arte engajada e das vanguardas. E se os poetas caminhavam em direção ao antiliterário, por sua vez, os parangolés e penetráveis de Hélio Oiticica e a inclusão de objetos e gestos da vida cotidiana na obra de Lygia Clark, entre outros, apontam a passagem para a antiarte – reflexão que melhor insere a poesia marginal no contexto artístico geral:

Se, conforme expõe o crítico Frederico Moraes (1975), nas artes visuais pretendia-se uma “estética do lixo”, em que os materiais mais precários seriam os detonadores das “vivências” propostas pelo artista – agenciador de situações experimentais envolvendo a participação do espectador, convidado a ser um cocriador em um processo que ocorreria aqui e agora – então compreende-se, por derivação aproximativa, a informalidade da poesia emergente nos anos setenta, que igualmente pretendia instantaneidade e máxima proximidade com o leitor. (...) Se nas artes plásticas verifica-se o procedimento da ressignificação de materiais reciclados de diferentes origens, na poesia igualmente observamos que os versos de Ana Cristina Cesar, Francisco Alvim e Cacaso, por exemplo, são repletos de apropriações literárias e de frases ouvidas em conversas. Pretendia-se a participação no mundo da vida, concomitante à dissolução das molduras propriamente artísticas (versos e pedestais). (BOSI, 2018, p. 41-42)

Mas, na literatura, mais do que nas outras artes, sempre persiste uma questão quanto à possibilidade do registro imediato e mais fiel da experiência vivida, reforçada pela consciência crítica dos limites da ficção e do trabalho estético da linguagem. E essa dúvida atravessa e chega a dar forma a toda a poética de Ana Cristina Cesar. Em seus próprios termos, em um texto para o *Opinião* (1976), a poeta dialoga com José Guilherme Merquior e nota que a despreensão da poesia brasileira daqueles anos na realidade indica que “sabe que não está simbolizando alguma inefável verdade sobre o mundo, que não está abarcando um símbolo inexprimível” e, portanto, “desconfia dos plenos poderes da sua palavra” (CESAR, 1999, p. 163). Sabendo da distância entre a linguagem e o real, antes de mais nada, “o poema é uma produção, um modo de produzir significação

mediante o fingimento poético, e não uma nobre tradução do intraduzível. O poeta faz da consciência do distanciamento o seu tema ou o seu tom” (ibidem, p. 164).

É preciso lembrar que, ainda que mantivesse intenso diálogo e convivência com os poetas marginais – seus amigos, professores e colegas – Ana Cristina começou a publicar um pouco depois do começo do “surto” e justamente em um momento de institucionalização daquela poesia, marcado pelo *26 poetas hoje*, organizado por uma professora universitária e publicado por uma grande editora:

O “surto” se detinha, ou esgotava, e passava a ser avaliado por linguagens institucionalizadas, ainda que elas mesmas estivessem tentando reformar-se, e desse modo interagia com o contexto político-social participando da gradual abertura política e a absorção, pelo mercado e pela academia, dos comportamentos desbundados. (LEONE, 2016, p. 565)

Segundo Leone, o momento de publicação de Ana Cristina³² diz também sobre a sua desconfiança quanto à junção entre arte e vida. Enquanto as formas dos diários íntimos e das correspondências se repetem entre poemas e pequenas prosas, a consciência da sua condição de ficção faz com que mobilize estratégias retóricas e estéticas que acabam por desestabilizar as molduras dos gêneros confessionais por dentro, movida pela consciência de que “a intimidade... não é comunicável literariamente” (CESAR, 1999, p. 259). Ao reconfigurar a matéria da vida em dramatização, o sujeito lírico de Ana C. forja uma privacidade e até imita a confidência – “Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passional, que guardei a sete chaves, e meu coração bate incompassado entre gaufrettes.” (p. 81) (Anexo 11) – ao mesmo passo que avisa, constantemente, às vezes literalmente, não ser mais que texto.

Talvez, neste momento, seja interessante pensar junto a Maurice Blanchot sobre as determinações práticas e retóricas do diário íntimo. Essa forma aparentemente livre e disforme – pois, nela, “pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser” (BLANCHOT, 2016, p. 270) – é governada por uma única, mas forte, imposição: que a escrita respeite o calendário; que, datada, esteja ancorada então ao fluxo do tempo cronológico da vida, o que projeta ao texto a sua forma e impõe também os seus limites:

³² É verdade – não esquecemos – que seus três primeiros livros foram publicados artesanalmente, em edições que ela mesma fez. Mas, como argumenta Mariana Bastos (2018), com quem concordamos, até a sua própria produção já diferia do padrão mimeografado dos primeiros marginais.

O que se escreve se enraíza então, quer se queira, quer não, no cotidiano e na perspectiva que o cotidiano delimita. Os pensamentos mais remotos, mais aberrantes, são mantidos no círculo da vida cotidiana e não devem faltar com a verdade. Disso decorre que a sinceridade representa, para o diário, a exigência que ele deve atingir, mas não deve ultrapassar. Ninguém deve ser mais sincero do que o autor de um diário, e a sinceridade é a transparência que lhe permite não lançar sombras sobre a existência confinada de cada dia, à qual ele limita o cuidado da escrita. (BLANCHOT, 2016, p. 270)

A atividade da escrita do diário, que tem como poder de sedução a possibilidade de registro da insignificância³³ e proteção do seu autor do esquecimento, delimita o texto pela referencialidade do tempo vivido, pela seletividade dos acontecimentos que merecem nota e por certas lacunas do discurso que, se para os leitores ficam vazias de significado, para o autor, sujeito empírico que escreve a partir de sua experiência íntima, são pontos de referência.

Mas se a datação do registro, do vestígio, é o fator definidor do caráter referencial do diário íntimo – “A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro...” (LEJEUNE, 2008, p. 270) – o que poderia ocorrer então no texto de ficção que incorpora a forma gráfica do diário? E ainda se o faz para trair as expectativas de referencialidade, com um simulacro que faz o seu caráter ficcional subir à superfície?

Afinal, parece-nos que é precisamente este o mecanismo da poética de Ana Cristina Cesar, que insiste na compreensão aguda da poesia como construção, operada por um “olhar estetizante” que retira e manipula as experiências da vida para transformá-las em texto, carregado porém pela consciência trágica de que um “texto é só texto, nada mais que texto.” (CESAR, 1999, p. 266)³⁴ – ao mesmo tempo que imita entradas de diário e cartas íntimas, aproveitando o uso retórico da moldura dos gêneros, incorporados a um modo de escrita específico.

Cenas de abril (1979), o livro que se inicia com uma lição sobre a lírica – literalmente, com um poema que, em um tom didático, lista os gêneros da poesia e do lirismo³⁵ e que, em retrospecto, mais parece um aviso ao leitor que acaba de chegar –

³³“Aquele que nada faz de sua vida escreve que não faz nada, e eis, apesar de tudo, algo de feito” (BLANCHOT, 2016, p. 274).

³⁴ Trecho do “Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso “Literatura de Mulheres no Brasil, 1983”.

³⁵ “Primeira lição: Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro./ O gênero lírico compreende o lirismo./ Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal./ É a linguagem do coração, do amor...” (p. 18). Não deixamos de notar a blague do gênero ligeiro, como uma piscada de olho ao projeto de poesia de seus contemporâneos – como voltaria a provocar também neste pequeno

concentra sete textos que imitam a forma do diário íntimo. Os títulos destes poemas são datas, no formato dia e mês, mas desobedecendo a progressão do calendário, presos entre a repetição do dia 16 de junho e a aparente aleatoriedade das outras datas (18 de fevereiro, 19 de abril, 21 de fevereiro), frustram aquele que, mesmo os lendo na sequência das páginas, no sentido da leitura linear do livro, não consegue forjar a sensação de continuidade entre os registros que Lejeune esperava:

Assim, cada entrada é um microorganismo preso em um todo descontínuo: entre duas entradas, um espaço em branco. Um segue o outro segundo a ordem do calendário e do relógio, um contínuo pelo qual suas descontinuidades e irregularidades podem ser aferidas. (LEJEUNE, 2009, p. 178, tradução nossa)

A descontinuidade entre os poemas se espelha também nas suas estruturas internas, na maneira de composição das imagens, dos ritmos e mesmo da sintaxe. Como vemos no segundo poema intitulado “16 de junho”:

Decido escrever um romance. Personagens: a Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos, mulher farpada e apaixonada. O fotógrafo feio e fino que me vê pronta e prosa de lápis comprido inventando a ilha perdida do prazer. O livrinho que sumiu atrás da estante que morava na parede do quarto que cabia no labirinto cego que o coelho pensante conhecia e conhecia e conhecia. Nessa altura eu tinha um quarto só para mim com janela de correr narcisos e era atacada de noite pela fome tenra que papai me deu. (p. 35)

É a data da entrada de diário como título que instaura a moldura que oferece uma expectativa de verossimilhança ao texto enquanto gênero confessional preso à referencialidade do tempo cronológico. Essa confortável impressão de realidade ainda se mantém nas duas primeiras orações, nas quais se declara a decisão pela escrita e apresenta a suposta personagem – mulher “farpada”, então de quem não se pode aproximar, mas ao mesmo tempo “apaixonada”, oferecida ao desejo e ao amor.

Mas o redobramento contido neste início é indicativo do movimento que se segue. Ao escrever que escreverá sobre alguém que escreve – em uma reflexividade refratária – o sujeito lírico tematiza o próprio fato do texto enquanto sujeita o processo de escrita ao olhar externo. A intromissão deste fotógrafo – sujeito onipotente que, com a sua câmera, escrutina e modifica a realidade – objetifica o próprio sujeito lírico, transformando-o também em personagem, ecoando o movimento de exposição que ele anunciava que faria.

manuscrito: “poeminha-minuto (para ir de encontro às leis do grupo): eu te chamei de sacana porque tenho ciúmes/ dos catorzes versos você fez/ neste fim de semana” (p. 333).

Uma lacuna de sentido, uma informação que nos falta, não nos permite entender qual é o livro que se perdeu, no pretérito perfeito, por trás de tantos outros. A figura de um coelho pensante pode nos lembrar tanto o coelho branco de *Alice no país das maravilhas* (1865) quanto *O mistério do coelho pensante* (1967), livro infantil de Clarice Lispector que conta a história do bicho de estimação de seus filhos que aprende a fugir de sua gaiola, sem que ninguém consiga descobrir como. A oração do texto de Ana Cristina é um pouco labiríntica, composta por uma sequência de predicativos do sujeito – o livrinho – sem, porém, uma completude sintática, de forma a acabar formulando também, como uma toca infinita de coelho, um mistério.

Quando chegamos ao “Nessa altura...”, imaginamos o retorno a um passado distante, talvez o momento do sumiço do livrinho, mas não encontramos qualquer explicação. Ao invés, só descobrimos que naquele tempo o sujeito já conhecia a intimidade de ter “um quarto só para mim” (que, se ressoa o “teto todo seu” de Virginia Woolf, não parece ser arbitrário) com uma “janela de correr narcisos” (uma janela que se abre a uma plantação de narcisos, ou, metonimicamente, na qual podia se ver, tal qual Narciso, no reflexo) e uma fome tenra que parece amarrar essas duas referências sob o signo do desejo – tanto o da escrita, como já declarava no começo do poema, quanto o de Eros, que comanda Narciso, ainda sobrando a possibilidade de se tratar de uma escrita propriamente narcísica, autorreferencial.

Em outros momentos da poética de Ana Cristina o ato da escrita e o próprio fato do texto são tematizados, entre imagens e versos fragmentários e elípticos, e as várias e persistentes citações, referências e intromissões intertextuais de outras obras literárias, poemas e músicas, além das conversas roubadas e imitadas, colaboram para construir uma rede de vozes.

É o que ainda encontramos, por exemplo, no mesmo livro, no poema “Jornal Íntimo” (Anexo 12). Já o título, tradução literal do francês “*journal intime*”, estabelece a expectativa em relação ao tipo de discurso que virá. Entretanto, a dedicatória estampada logo abaixo do título – “à Clara” – soa irônica, podendo ser uma referência à Clara Alvim, sua amiga e professora e, ao mesmo tempo, deixando “às claras” a destinação e o desejo de leitura deste texto que, por princípio, deveria ser secreto, apontando para um revés do gênero íntimo. Ainda, as datas das supostas entradas do diário – que, aqui, diferente da generalidade da sequência dos poemas em livro, estão encerradas na lógica concêntrica composicional de um poema único – são anticronológicas e circulares, e, abandonando a

realística datação do calendário, acabam por se tornar versos neste poema misto de prosa sem qualquer regularidade rítmica ou métrica.

Ali, assim como em “16 de junho”, a fala rápida, composta por frases curtas e interrompidas, ainda que, pode-se argumentar, de acordo com a escrita espontânea do diário, normaliza a justaposição de fatos irrelevantes e fatos incompreensíveis como mecanismo de composição – “27 de junho/ Célia sonhou que eu a espancava até quebrar seus dentes. Passei a tarde toda obnublada. Datilografei até sentir câimbras. Seriam culpas suaves. Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam. Tomo banho de lua.” (p. 39). A presença constante dos personagens, Célia e Binder, introduzidos sem maiores explicações e que têm mais protagonismo do que o próprio sujeito que escreve, assim como, aqui também, as diversas referências a outras obras de ficção – o conto “O jardim de caminhos que se bifurcam” de Jorge Luis Borges, *Escola de Mulheres*, de Molière, e “O Ano Passado em Marienbad” filme de Alain Resnais – internalizam, no limite, outras vozes que constituem a intertextualidade através da qual a voz do sujeito lírico fala.

A palavra “obnublada”, no meio do poema, chama atenção ao instituir a dúvida – seria proposital ou um neologismo aproveitado de um erro de datilografia? – e colabora para trazer à tona o fato da escrita, lembrando-nos do “P.S. 2” de *Correspondência completa* (1979): “Quando reli a carta descobri alguns erros datilográficos, inclusive a falta do h no verbo chorar. Não corrigi para não perder um certo ar perfeito – repara a paginação gelomatic, agora que sou *artista plástica*.” (p. 50). A pretensão da escrita espontânea, automática, como seria a escrita de um diário, não exclui as falhas, mesmo que simuladas, como índice de veracidade – entretanto, não deixa de provocar o leitor que, ao voltar para encontrar o erro anunciado, o encontra justamente na frase: “...corei um pouco de ser tudo verdade” (p. 49). A promessa da verdade no texto não vem sem consequências e o sentido de “obnubilado” não se perde, se desdobra, já que de fato parece existir por toda a obra de Ana Cristina uma espécie de neblina que nos impede de discernir os sentidos de referencialidade do texto. Além do mais, o fim inesperado do poema, marcado por uma oração que queda inacabada, sem qualquer pontuação ou complemento (“Voltei ao”), aponta para o gesto da escrita agora interrompido – e se, pelo gênero do diário, poderíamos pensar ser operação do acaso, aqui, por causa da lógica de composição cuidadosa de todo o texto, não deixa de parecer calculado.

Ler, mesmo que rapidamente, esses dois textos já nos coloca na trilha para compreender com mais clareza aquilo que Binder avisa bem no meio do poema, “o diário

é um artifício”. A consciência do artifício como modo de composição organiza as estratégias estéticas e discursivas que podemos mapear até aqui – a fragmentação de imagens, do ritmo e da própria sintaxe, aliado à sobreposição de elementos heterogêneos na superfície do poema (citações e referências intertextuais, personagens, o simulacro gráfico do diário) – e acaba por afetar a própria lógica interna da confissão e do segredo. Como aponta Annita Costa Malufe, estes textos hesitantes, híbridos, elípticos:

... remetem cada vez mais a um segredo vazio, um segredo que foi esvaziado de seu conteúdo, restando apenas o que poderíamos chamar de forma desmontada do segredo. Forma que nos deixa apenas um traço, uma linha secreta, já independente de conteúdos, encontrando sua realização, seu movimento, sua pulsação. É portanto uma operação muito interessante esta que vemos se delinear no tipo de desmontagem a que Ana C. vai submeter os gêneros da intimidade: um esvaziamento do conteúdo secreto, subjetivo, privado. A construção de um segredo sem fundo, sem solução. (MALUFE, 2015, p. 64)

E, como veremos, são esses mesmos mecanismos que Ana Cristina Cesar emprega ao ficcionalizar as correspondências, cartas, cartões-postais – textos que, inevitavelmente, são também datados e localizados, e nascem a partir de uma relação entre dois sujeitos empíricos, um emissor e um destinatário:

Com a função de estabelecer e manter a comunicação entre dois indivíduos inscritos no tempo e no espaço, a carta pode ser, e geralmente o é, um texto elíptico, alusivo, fragmentário, lacunar, sem que a função comunicativa da linguagem seja perturbada. Pelo menos em princípio, emissor e destinatário possuem experiências compartilhadas, espaços comuns de privacidade e segredo. (CAMARGO, 2003, p. 223)

Se a carta pode se apresentar como uma construção elíptica aos olhos de um leitor que, terceiro nesta relação dialógica, não compartilha as mesmas referências e experiências, como argumenta Maria Lucia de Barros Camargo, também é determinada pelo fato de sua condição de palavra escrita, que, compreende Cécile Dauphin, “cria uma distância entre o escritor e suas palavras, implica transformações na maneira como as coloca em ordem, supõe um trabalho sobre o sentimento e a expressão de si” (DAUPHIN, 1991, p. 231, tradução nossa). Ao estudar os manuais epistolares e as características que o gênero da carta assume enquanto prática social e literária ao longo do século XIX, Dauphin entende que, se em um primeiro momento se pôde pensar a carta como uma prolongação da fala, simples transcrição de uma conversa oral, não tardou para que se percebessem as diferenças essenciais entre a palavra falada e a escrita:

... a escrita epistolar exterioriza, cristaliza e acentua a descontinuidade da comunicação oral ao lhe conferir uma dimensão espacial e temporal

que permite então submetê-la a eventuais manipulações. Mas a comunicação escrita cria também o seu próprio ritual em uma estrutura temporal codificada. (DAUPHIN, 1991, p. 235, tradução nossa)

O ritual da comunicação escrita é posto em funcionamento na poética de Ana Cristina de uma maneira particular, em textos que assumem a forma da correspondência sem deixar, porém, de alimentar o tipo de indefinição entre fato e ficção que apenas esses gêneros autorreferenciais permitem. *Correspondência completa*, publicado primeiramente de forma concomitante ao *Cenas de abril*, compõe-se de uma única carta enviada para “my dear”, “singular e anônimo” interlocutor (SANTIAGO, 2013). O vocativo afetivo, mas genérico, nos coloca a princípio no limiar da ficção (*my dear* nomeia qualquer um: pode se referir a um personagem ou uma pessoa, mas no momento da leitura também passa a ser *eu*). A indeterminação da referencialidade torna nebulosa a leitura que encontra, no conteúdo geral da carta – notícias imprecisas sobre um dia-a-dia de que não compartilhamos e fofocas sobre personagens que não conhecemos – aquela sensação que Flora Süssekind dizia ser a “de quem violasse correspondência alheia” (1985, p. 73). E só no final do livro, com a rubrica que termina a carta, a assinatura do nome “Júlia”, que a nebulosidade se desfaz e nos encontramos plenamente no campo da ficção. Em outra instância, em um dos primeiros textos de *Luvas de pelica*, lemos:

Eu respondo que não consigo ver.
Saio para a rua e no limite encontro o boulevard iluminado, árabes passando mais espertos, medo da superfície, “saiu o sol aqui em Paris esta tarde depois de algumas chuvas esparsas e nós passeamos muito, beijos, saudades”, respondo que não consigo ver ainda. (p. 58)

Nos seus simulacros de correspondência, a distância temporal e espacial que separa o sujeito dos seus interlocutores, a conseqüente espera pelo contato – tematizada nas cartas que nunca chegam, nas ligações que não completam – e a dificuldade da comunicação (“Não estou conseguindo explicar a minha ternura, entende?”) se tornam linhas de força de toda a sua poética, extrapolando mesmo as molduras do gênero simulado. Progressivamente, ao longo dos seus livros publicados em vida, o modo de escrita e os temas do diário e da correspondência íntima vão se mesclando aos textos em prosa e verso de variadas formas, constituindo, para Annita Costa Malufe, mais uma estratégia para a “desmontagem” dos gêneros íntimos:

Essa dissolução formal parece enfatizada, ainda, pela oscilação rítmica das manchas dos textos: os poemas são por vezes escritos em versos, por vezes não, muitos mesclam as quebras em verso com a linha contínua e pontuada da prosa, alguns são blocos, outros são apenas uma ou duas linhas no meio da página etc. Há uma grande variação, como

se o poema tivesse uma forma que não se estabiliza. (MALUFE, 2015, p. 63)

Por isso, na poética de Ana Cristina, conseguimos perceber um movimento duplo. Por um lado, adere e defende os temas marginais anticabralinos – “a paixão, a falta de jeito, a gafe, o descabelo, os arroubos, a mediocridade, as comezinhos perdas e vitórias, os detalhes sem importância, o embaraço, o prato do dia, a indignação política, a depressão sem elegância...” (CESAR, 1999, p. 165). Por outro, à diferença de seus companheiros de geração, reconhece que sua escolha pela escrita, programática e insistente, é criadora de distâncias e inevitavelmente se dobra sobre si mesma, formulando uma poética tão autoconsciente quanto irônica e melancólica, trabalhando nas tensões dos gêneros literários que produz. Em *A teus pés*, por exemplo, encontramos este poema sem título no qual a carta e a correspondência aparecem, à primeira vista, como tema:

Quando entre nós só havia
uma carta certa
a correspondência
completa o trem
os trilhos
a janela aberta
uma certa paisagem
sem pedras ou
sobressaltos
meu salto alto
em equilíbrio
o copo d'água
a espera do café (p. 104)

A palavra “Quando” que inicia o primeiro verso abre duas possibilidades – servindo como advérbio interrogativo, formula no poema uma única pergunta; como conjunção subordinativa, aponta para uma parte da oração, da qual depende para ter o sentido completo, que nos falta. A ausência total de pontuação e o único verbo – “havia”, pretérito imperfeito que remete a um tempo impreciso, mas passado – deixam em suspenso qualquer tentativa de definição. Nos versos seguintes, esta distância entre “nós” parece se relativizar e diminuir progressivamente (nessa sensação acentuada pelo advérbio “só”) de acordo com a escala das medidas das diferentes coisas que constituem, como complementos ao primeiro verso, uma lista. A “uma [única] carta certa” e a correspondência completa (que nos remeteria a uma coleção de cartas, apesar de a própria publicação anterior de Ana Cristina ironizar essa associação tão imediata), indicam uma distância temporal e geográfica apenas transponível pela troca de palavras; o trem e os trilhos nos localizam no percurso, o deslocamento físico entre corpos acompanhado sem

interferências (uma vez que até a janela está aberta) por “uma certa paisagem/sem pedras ou/ sobressaltos” – ao salto alto que, talvez, metonimicamente, possa medir uma caminhada até a distância mínima do espaço íntimo do compartilhamento do copo de água e do café. Entretanto, se estamos diante de um poema que parece querer narrar um movimento aparentemente linear entre o sujeito lírico e o seu interlocutor, os versos curtos terminados em paroxítonas (com exceção do primeiro e último versos), as elipses radicais, as cesuras e *enjambements* que suprimem sintaticamente o significado, e a repetição das plosivas *p, b, t, d* e *k* (“uma carta certa/ a correspondência”) instauram um ritmo duro, paradoxalmente truncado.

Ainda ouvindo essa “dicção de pedra”, encontramos um rascunho manuscrito datado de 30 de outubro de 1981, mas só publicado em 2013³⁶, em uma folha de papel com alguns escritos nas beiradas, uma anotação “p/ Mary” e um grande X riscado por cima da página inteira, que evidentemente indica que fora rejeitado pela própria escritora:

Agora percebo por que a grande obsessão com a carta, que é na verdade obsessão com o interlocutor preciso e o horror do “leitor ninguém” de que fala Cabral. A grande questão é escrever *para quem?* Ora, a carta resolve este problema. Cada texto se torna uma Correspondência Completa, de onde se estende o desejo das correspondências completas entre nós, entre linhas, clé total. A outra variação é o diário, que se faz à falta de interlocutor íntimo, ou à busca desse interlocutor (“querido diário...” ou as trancas que denunciam o medo/ o desejo do leitor indiscreto). Nos dois gêneros manda a prosa, que evita “esses trancos da dicção da frase de pedras” – que deseja embalar e seduzir o leitor nos seus trilhos:

“até o deslizante decassílabo
discursivo dos chãos de asfalto
que se viaja em quase-sono,
sem a lucidez dos sobressaltos”

Sob o signo da paixão: os sobressaltos são outros; são vertigens súbitas no meio da paisagem que rola.

Tendo lido sobre “a admirável coerência” de Goeldi. De quem já localizou a sua fala – e desse lugar, fala. Minha “falta de lugar”. A “procura de uma fala”. Veja-se os meus livros: entre a prosa e a poesia, entre o discursivo e o sobressalto. Redescubro João Cabral com medo. Dessa precisão. Dessa renúncia da sedução. Daí se segue direto para concretos, que não lembrarei agora, no seu fulminante localizar-se. Que fala localizada! A posição marcada. A poesia que sobressai, lúcida, pedra. A poesia que desliza, embala, aplaina, seduz. O partido.

Me vejo muda entre partidos.

A minha fala, então?

Os meus pares, então?

Sob o signo da paixão. Veja o seu signo. Fale. É só falando. (p. 415)

³⁶ Na edição *Poética* publicada pela Companhia das Letras, em uma seção chamada “Visita à oficina”, que reúne uma pequena parte dos rascunhos e manuscritos de Ana Cristina “onde os exercícios de escrita para acertar a mão eram feitos continuamente”, como coloca Armando Freitas Filho (2013, p. 405).

A formulação da “grande questão” por Ana C. – “escrever *para quem?*” – toca em um ponto nevrálgico de sua poesia. E, por um momento, a resposta parece estar dada: a carta realiza o desejo pelo interlocutor preciso³⁷; diante da falta, ou ainda na busca sedutora (entre o medo e a vontade) por este leitor, o diário íntimo cumpre a sua função. Sobre estas duas formas imperadas pela prosa, Ana Cristina pondera sobre a sua leitura – anotando apenas a segunda e última estrofe de “Paráfrase de Reverdy”, de João Cabral de Melo Neto, cuja primeira estrofe é: “O prosador tenta evitar/ a quem o percorre esses trancos/ da dicção da frase de pedras:/ escreve-a em trilhos, alisando-a,” (NETO, 2003, p. 398)³⁸.

Que esta página de rascunho seja anterior à publicação de *A teus pés* nos deixa pensar algumas questões suscitadas pelo poema ali em cima. É notável essa possível referência a João Cabral nos versos “uma certa paisagem/ sem pedras ou/ sobressaltos”. Para além da primeira camada – essa em que narra o deslocamento e a medida da distância entre “nós” – o poema se transforma em uma espécie de síntese e meditação sobre a escolha da poesia e da correspondência, e a sua eventual concomitância, em toda a sua obra.

A indeterminação que estabelecemos a partir do “Quando” no primeiro verso continua frutífera: será uma pergunta sobre a ocasião, uma tentativa de rememoração do tempo, agora perdido, em que não havia distância entre os sujeitos, ou será a descrição do momento em que aquela escrita em prosa – a carta certa, a correspondência completa, com um “interlocutor preciso” – se equiparava ao trajeto e ao encontro? Agora, porém, que não há mais essa correspondência entre os gestos, o abandono – ou a impossibilidade? – do discursivo e concomitante manutenção do desejo pelo interlocutor acaba por

³⁷ Dizer que “cada texto se torna uma Correspondência Completa” nos dá duas possibilidades de leitura. Se for uma referência, como as maiúsculas indicam, à sua publicação anterior, estamos falando de um texto que, já comentamos, assinado por “Júlia” e endereçado para “*My dear*”, se encontra no campo da ficção – ainda que não sem ambiguidades. Se for um aceno a este tipo de publicação, então o que se tem é a ideia de que cada texto se torna capaz de encapsular a experiência completa da interlocução – como se guardasse em si a totalidade do diálogo travado entre o sujeito e seu interlocutor e mantivesse, como força motriz, o próprio desejo pelo diálogo.

³⁸ Sobre as relações entre João Cabral de Melo Neto e os poetas da dita geração marginal, Marcos Siscar sugeriu, em ensaio sobre Ana Cristina Cesar (2011), que a distinção entre os programas poéticos – para além do problema da espontaneidade e a centralidade da voz em primeira pessoa ante a construção do poema cabralino – poderia ter um ponto de contato essencial: “(...) o poema é uma mimese produtiva, e não uma tradução de algo que o precede: a realidade ou a Verdade metafísica da experiência. Esse distanciamento entre o real do poeta e aquilo que escreve é, certamente, um dos temas da poesia de Ana C. Não estamos muito longe de Cabral, no ponto específico da superação da relação ingênua entre linguagem e realidade, embora Ana C. procure se distinguir nomeadamente do projeto cabralino apelando antes ao rigor de Brecht e valorizando a incorporação de elementos pouco elegantes do cotidiano, paixões e acontecimentos insignificantes, arroubos pessoais, aspectos que trazem um ar de espontaneidade ou desleixo.” (SISCAR, 2011, p. 18).

produzir, juntos, esse poema direcionado (ainda que expresso na terceira pessoa do plural genérica), mas que tem a sua completa compreensão barrada pela sua própria forma. A faca, que não é só lâmina, mas tem dois gumes, é que, sem pontuações, cheio de cesuras, trancos e sons duros, a dicção da frase de pedra forja a lucidez dos sobressaltos pela forma – e, conseqüentemente, para a forma – e mantém o seu leitor alerta, engajado, seduzido.

Não podemos esquecer, entretanto, que em seu manuscrito Ana Cristina logo tensiona a aparente dicotomia proposta pelo poema de João Cabral ao lembrar que, escrevendo “sob o signo da paixão”, existiria outro tipo, outra possibilidade de sobressalto, mesmo “na paisagem que rola”. Enfim, o que vemos na sua fala ansiosa pela falta de localização – ou, talvez, pelo contraste com essas outras poéticas programáticas, “coerentes” e “precisas” que menciona –, oscilante entre “a prosa e a poesia, entre o discursivo e o sobressalto”, é que as vertigens súbitas de seus textos dizem respeito não apenas à forma, ou ao gênero manipulado, mas mais precisamente a quem se dirige, e por quem se mantém, o signo da paixão.

*

Ao fim deste percurso, ainda que panorâmico, é irresistível apontar algumas coincidências e paralelos entre as posturas imbuídas nas práticas da poesia marginal e da fotografia de rua.

Nascidas em contextos principalmente urbanos, as duas parecem ter a espontaneidade e a agilidade como norma, sendo resultado do movimento dos sujeitos pelas ruas e pela vida em busca dos momentos fugazes e evanescentes aptos à estetização. Aqui, a ideia da captura está presente nos impulsos fundamentais e nos discursos tanto de fotógrafos quanto de poetas marginais, repetindo posturas colecionadoras que implicam também o fim da hierarquia de temas e registros. A fotografia de rua e a poesia marginal se fazem na busca de verdadeiros *objets trouvés*, do *fait divers* ao ordinário, sem prescrições formalistas quanto à composição, tom e tratamento.

Existe ainda, em comum, certa re-subjetivização expressa na centralização do corpo e na percepção individual – por exemplo na transformação do olho e do ouvido em ferramentas de trabalho – que se tornam, assim, princípios criativos. Não apenas, também definem as relações que essas práticas travam com os movimentos artísticos contemporâneos para a fotografia de rua, as formas da composição consideradas subjetivas, que admitem novas formas do olhar para além da simetria e frontalidade do retrato socialmente engajado, marcam uma diferença importante com a fotografia

documental, a partir da qual se desenvolve; quanto à poesia marginal brasileira, é tanto um sinal do esgotamento dos projetos utópicos políticos e estéticos das décadas imediatamente anteriores – das vanguardas concretistas e à arte engajada dos Centros Populares de Cultura – quanto um modo de participação do próprio espírito do tempo que viu, na década de setenta, o aumento da importância da presença do corpo, o do artista e do espectador, em toda a arte conceitual, em performances, *happenings*, instalações, *body arts*, na escultura abstrata³⁹...

Evidentemente, os contrastes contextuais são gritantes. A fotografia de rua continua se desenvolvendo como prática desde o começo do século XX, com grandes variações estilísticas entre artistas e com uma amplitude global. E ainda que tenha começado sem um programa unificador ou ambições de se institucionalizar, ao mesmo tempo que segue praticada por amadores e turistas, também ocupa publicações e exposições em galerias e museus em todo o mundo, e hoje consta como um gênero estabelecido pela História da fotografia. A poesia chamada marginal brasileira, por sua vez, nasce em um contexto sociopolítico bem específico e só tem, na realidade, alguns anos de ímpeto. Na virada para a década de oitenta a produção literária já se dava em outros moldes, com uma maior presença de grandes editoras em um cenário informado pela indústria cultural. Ainda que modos de produção artesanal e independente persistam paralelamente ao mercado editorial até hoje – e possamos encontrar exemplos dessas produções também em uma escala internacional – não é bem possível reconhecer um ajuntamento de pessoas, filiadas em grupos, coletivos e publicações, a quem se possa repetir a alcunha de *marginal* no mesmo sentido daquele dos anos 1970.

E em meio às vivências, discussões e obras artísticas que se produziam e circulavam entre estes contextos e essas práticas, encontramos Vivian Maier e Ana Cristina Cesar, entre as quais também esperamos conseguir elaborar algumas interações.

³⁹ Não à toa, em “Notas sobre o index”, do final dos anos setenta, enquanto buscava um elemento mínimo comum que pudesse abranger todas as diferentes práticas artísticas em exercício naquela década, Rosalind Krauss se volta a Duchamp e os modos de produção dos *ready mades* – “É uma questão de transposição física de um objeto do *continuum* da realidade para a condição fixa da imagem-arte, por um momento de isolamento ou seleção” (KRAUSS, 1986, p. 206, tradução nossa) – e encontra um paralelo com a indexicalidade fotográfica, que passa a servir como traço unificador da arte que, depois do modernismo, parecia ter superado a referência simbólica e se empenhava, agora, como produtora de traço. Ainda que Krauss se equivoque em considerar a fotografia uma “mensagem sem código”, segundo as primeiras e amplamente desafiadas definições de Roland Barthes, é interessante que use a ideia de índice para descrever o emprego cada vez mais comum de materiais e objetos cotidianos – e de temas e registros prosaicos – e do corpo do artista, seja figurado ou produzindo marcas de presença, combinados ao uso da fotografia como ferramenta ou mesmo como finalidade, para promover a sobrevivência das práticas em imagens. Nesta arte no campo expandido, da qual participa também a literatura, a indexicalidade assume outra forma de relação com o real, que já não passa pela retórica da verdade ou da pureza da representação.

De todas as formas em que diferem quanto aos contextos de produção e publicação, como dizíamos anteriormente, o que observamos de mais chamativo nas produções de ambas é um aparente modo de usar as engrenagens contra a própria máquina: isto é, uma desmontagem das expectativas de referencialidade próprias aos gêneros íntimos e imagens indiciárias, que parece se dar através de mecanismos estéticos e retóricos específicos de cada uma das artes. Dito de outra forma, por meios diferentes, os sujeitos líricos e fotográficos de Maier e Ana C. constroem os espaços de elocução e figuração onde, ao poucos, operam um esconder-se em plena vista, ou ainda um esconder-se mostrando.

Isso porque tanto Maier quanto Ana C. parecem ter como centrais em suas obras a escolha crítica pelos gêneros autorreferenciais – o autorretrato fotográfico, os poemas e pequenas prosas mistos de diários íntimos e correspondências – só para demonstrar os seus limites ou forçar as suas estruturas: enquanto Ana Cristina quer nos lembrar o tempo todo que não passa de ficção, Maier parece procurar fazer-se espectro, utilizando-se de mecanismos inerentes à imagem técnica e radicalizando seus efeitos. Versos elípticos ou reflexos partidos, a dissonância, o eco visual e a sobreposição de elementos múltiplos no mesmo quadro colocam o leitor diante de uma pseudo-confissão íntima escrita para o público ou em uma sala de espelhos que não o permite localizar a fotógrafa (por vezes nem em relação à superfície na qual se fotografa) e acabam desestabilizando o próprio lugar enunciativo e produtivo dos sujeitos. A consciência crítica do fato da composição acaba reverberando, não apenas formalmente, mas também tematicamente. Os sujeitos femininos que se instauram nestas obras se dividem entre observadores e observados, recontextualizam temas típicos da representação da feminilidade nas artes e tomam o comando da enunciação e da construção da própria imagem. A apresentação do ato fotográfico e a teatralização do gesto da escrita, em todos os seus polivalentes sentidos – desde a vontade de comunhão do sujeito enunciador com o *outro*, com a própria palavra e até a sua negação em ato – imprimem sentidos particulares para a construção das imagens. Para verificar a fundo essas que, por enquanto, são apenas impressões e hipóteses, desenvolveremos a seguir mais algumas análises aprofundadas e considerações detidas sobre as fotografias de Vivian Maier e os textos poéticos de Ana Cristina Cesar.

3 – À mercê/ acerca de você

A JELLY-FISH
 Visible, invisible,
 a fluctuating charm
 an amber-tinctured amethyst
 inhabits it, your arm
 approaches and it opens
 and it closes; you had meant
 to catch it and it quivers;
 you abandon your intent.
 Marianne Moore⁴⁰

As modulações da retórica do segredo, as formas da linguagem e os efeitos de sinceridade e espontaneidade que alimentam e complicam os gêneros confessionais e íntimos na obra poética de Ana C., e as ponderações sobre o mesmo assunto na sua obra crítica, foram objeto de estudo de diversas excelentes pesquisas – como, entre aquelas já mencionadas, Maria Lúcia Barros de Camargo (2003) e Annita Costa Malufe (2011; 2015; 2018), além de Andréa Catrópa (2015) e Marcos Siscar (2011), para nomear apenas algumas com as quais dialogamos diretamente aqui. A formulação, sempre oportuna, que repetidamente se propõe é que, por mais que se queira sincera e dialógica – para estar em consonância com as maiores ambições dos seus contemporâneos ditos marginais – Ana Cristina Cesar está sempre tomada pela consciência crítica da escrita, pelo fato de que o uso estético do texto íntimo e confessional pressupõe uma criação, o desentranhamento da matéria da vida e sua recontextualização numa exposição dramática, como Siscar coloca, trazendo à superfície dos textos o conflito constante entre os “rasgos de Verdade” e o “olhar estetizante”. Não deixa de esbarrar em um duplo aspecto do texto construído de ficção, este que, ao contrário de um texto íntimo “legítimo”, é feito para ser lido e, então, já não pode mais ser íntimo. Entre o medo e o desejo por um interlocutor, a própria poeta admite: “É como se eu estivesse brincando, jogando com essa tensão, com essa barreira. Eu queria me comunicar. Eu queria jogar minha intimidade, mas ela foge eternamente. Ela tem um ponto de fuga.” (CESAR, 1999, p. 259).

Neste campo cruzado de contradições fundamentais, Ana C. faz de seu projeto poético o mapeamento dos limites deste texto – e se isso implica a desmontagem dos próprios gêneros com os quais se propõe a trabalhar, alimenta também a relação tensa e ambígua em que nos encontramos, convocados para dentro do texto e ao mesmo tempo

⁴⁰ “ÁGUA-VIVA”: “Visível, invisível,/ um encanto flutuante/uma ametista âmbar-viva/ a habita, teu braço/se aproxima e ela abre/ e fecha; o pensamento/de agarrá-la e ela estremece;/ abandonas teu intento.” Marianne Moore, tradução de Augusto de Campos.
 Disponível em: http://www.revistazunai.com/traducoes/marianne_moore1.htm. Acesso em: 02 jul. 2021.

expulsos pela sua forma. O silêncio e a espera por uma resposta, um telefonema, um cartão-postal, uma carta, evidências da dramatização do diálogo através da poesia, vêm a primeiro plano – “Nenhum desses temas me consola./ Espero ardentemente que me telefonem.” (p. 280); “E depois você ainda diz que eu não respondo./ Ainda aguardando.” (p. 50); “Quando não chega carta planejo arrancar o calendário da parede, na sessão de dor.” (p. 59) – enquanto o interlocutor é diretamente interpelado, sem possibilidade de reação, vivendo os “extremos entre os acenos afetuosos e os afastamentos bruscos, que parecerem filiar-se a uma desconfiança suprema em relação à probabilidade de acolhimento compreensivo dos seus textos (ainda quando eles insistem em comunicar-se)” (BOSI, 2015, p. 13). Longe de ser apenas um mecanismo estilístico ou estratégia estética, este endereçamento funda um núcleo essencial que ajuda a definir, como veremos, o estatuto do próprio sujeito poético:

O sujeito se constitui e se modula pela relação nervosa com o leitor, ou melhor, com aquilo que, na retórica da interlocução, aponta para um transbordamento do sujeito, do espaço delimitado da subjetividade do próprio poeta. Nesse sentido, a provocação daquilo que se apresenta como sinceridade diz respeito a uma política da alteridade, ao gesto de estabelecer uma *relação*, algo como um traço ético da subjetividade. (SISCAR, 2011, p. 24)

É o que podemos verificar neste poema, sem título, publicado em *Inéditos e dispersos*:

surpreenda-me amigo oculto
diga-me que a literatura
diga-me que teu olhar
tão terno
diga-me que neste burburinho
me desejas mais que outro
diga-me uma palavra única. (p. 241)

A repetição do imperativo imprime um tom de súplica: amigo oculto, leitor anônimo, surpreenda-me com sua presença. A própria forma dos verbos carrega em si parte da potência do poema: o sujeito expresso apenas no pronome reflexivo “me” se torna o objeto da ação que pede para o outro executar (surpreenda-me; diga-me; além desta substantivada em “teu olhar” e no indicativo “me desejas”), colocando-se nessa posição dupla em relação ao seu interlocutor. O olhar “terno” lembra a ternura com a qual o sujeito lírico de Ana Cristina se enfrenta repetidas vezes – sobretudo o desejo e a dificuldade em “explicar minha ternura” (p. 50). O “burburinho” dispersa a impressão de silêncio que as orações inacabadas poderiam criar.

Para continuar a leitura desse poema, podemos considerar dois caminhos. No primeiro, seguimos com Annita Costa Malufe que, lembrando uma distinção que a própria poeta fazia na relação da entrelinha – “uma pista deixada no poema” – com o não-dito, define que “o não-dito seria uma brecha, um rasgo ou um lapso que surge no poema, sendo inesgotável em suas linhas conectivas futuras”, um tipo de nó sem solução, implicando consequentemente que “[a]o leitor, cabe ampliar esse campo, estendê-lo, de modo livre. É nessa direção que o não-dito remeteria à leitura, e não ao autor enquanto detentor de uma verdade original” (MALUFE, 2015, p. 65). Assim formulado, o não-dito de Ana C. parece uma singularização enquanto mecanismo de um aspecto que, para a Teoria da Recepção, seria próprio do texto poético. Como lembra Paul Zumthor, para Jauss, Ingarden e Gadamer, o texto se comporia a partir de “‘passagens de indecisão’ exigindo a intervenção de uma vontade externa, de uma sensibilidade particular, investimento de um dinamismo pessoal para serem, provisoriamente, fixadas e preenchidas. O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o a aquilo que é ele próprio.” (ZUMTHOR, 2014, p. 54).

O poema ali em cima, neste contexto, se torna uma espécie de radicalização desta estratégia de escrever o não-dito, apontando para a sua própria abertura, deixando não apenas o sentido, mas, literalmente, os seus versos para serem preenchidos pelo leitor, o que promove o poema a um lugar de encontro, reinaugurado a cada leitura em que “aproprio-me dele, interpretando-o a meu modo; é a partir dela [da percepção da materialidade do texto] que, este texto, eu o reconstruo, como meu lugar de um dia.” (ZUMTHOR, 2014, p. 55). Por este modo de leitura, a súplica que anuncia o poema nasceria de um desejo sobretudo 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. Ao contrário do que afirma Ana C., podemos pensar que, ao ser lido, o texto passa efetivamente a existir enquanto corpo, efetuando seu movimento com o corpo do leitor. (MALUFE, 2018, p. 442)

Ao mesmo tempo, uma circularidade entre o primeiro e o último verso (“surpreenda-me amigo oculto”/ “diga-me uma palavra única”) parece nos apontar para outra direção. O pedido pela surpresa implica algo que não se espera, não se encontra no horizonte de possibilidades; a qualificação do amigo como “oculto” lembra, mais uma

vez, o interlocutor “singular e anônimo” de Silviano Santiago⁴¹, a quem não se nomeia por uma impossibilidade; a palavra “única”, o mínimo possível, agrava a expectativa da súplica por algo excepcional. Aqui, poderíamos então nos aproximar da compreensão que Maurice Blanchot tem da chamada “solidão essencial da obra”, esta espécie de mudez que acomete o texto, pois retira a palavra de sua circulação no mundo – e, assim, separa quem fala de quem ouve, o autor de seu leitor, deixando ambos inalcançáveis, à beira do eco que reverte da procura de um pelo outro:

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper este elo. (BLANCHOT, 2011, p. 17)

Por mais que o desejo seja pelo encontro através do texto poético – ou, talvez ainda, por apagar a distância entre a Arte e a Vida – resiste a consciência do fato da escrita como uma interferência ao diálogo. Então, neste texto todo endereçamento, a impossibilidade da resposta vinda do outro impede mesmo que o poema se realize por inteiro, quedando os versos nesta incompletude compulsória. A vida desejaria, até insiste em habitar a poesia, mas se encontra sempre impedida, frustrada.

Ao longo de sua obra, em tantos outros textos, a relação nervosa com o seu interlocutor oscila entre um tom mais sedutor e a maior consciência de sua distância. Como uma constante, se aplica a consideração de Marcos Siscar de que “podemos dizer que o poema não é defensivo em relação à indiferença do interlocutor; pelo contrário, faz dela a razão de seu drama ou de sua farsa (...)” (SISCAR, 2011, p. 39). Perceberemos melhor se analisarmos mais de perto a parte final de “Contagem regressiva” – talvez o poema mais longo de Ana C., publicado em *Inéditos e dispersos*, no qual, entre imagens dispersas, justapostas e fragmentárias, a figura do “você” se exprime por uma dinâmica ambígua: na quarta estrofe, lemos “Como um trunfo escondido na manga/ carregado comigo tua última carta/cortada/ uma cartada/ Não, amor, isto não é literatura” (p. 271) – já na décima oitava e última:

saberias então que hoje, nesta noite, diante desta
gente,
não há ninguém que me interesse e meus versos
são apenas para exatamente esta pessoa que

⁴¹ Neste texto que talvez seja o primeiro a formular a questão da interlocução na obra de Ana Cristina Cesar, publicado em 1984, Santiago começa declarando que “a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro” e que: “O poema, sem ser carta, sem ser carta aberta, abre no entanto lugar para um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal porque necessariamente anônimo. Singular e anônimo o leitor, ele não é todos como também não é uma única pessoa.” (SANTIAGO, 2013, p. 452).

deixou de vir
 ou chegou tarde, sorrateira, de forma que não
 posso,
 gritar ao microfone com os olhos presos nos seus
 olhos
 baixos, porque não te localizo e as luzes da ribalta
 confundem a visão, te arranco, te arranco do
 papel,
 materializo minha morte, chego tão perto que
 chego
 a desaparecer-me, indecência, qualquer coisa de
 excessivamente
 oferecida, oferecida, me pasmo de falar para quem
 falo,
 com que alacridade
 sento aqui neste banco dos réus, raso,
 e procuro uma vez mais ouvir-te respirando
 no silêncio que se faz agora
 minutos e minutos de silêncio, já. (p. 274-275)

Os versos são endereçados unicamente para justo a pessoa que não os pode receber, causando este desencontro que impede que o sujeito lírico lhe dirija a palavra e o olhar (“...não/ posso/ gritar ao microfone com os olhos presos nos seus/ olhos/ baixos porque não te localizo...”). O único futuro do pretérito “saberias” ajuda a marcar a incerteza do sujeito quanto ao seu interlocutor e, se continua a escrever seus versos mesmo sem o seu público-alvo específico, é para fazer desta impossibilidade o seu tema. Assim, ainda se põe a localizar a sua cena enunciativa: o advérbio “hoje” e os pronomes demonstrativos em “*nesta* noite” e “diante *desta* gente” no primeiro verso funcionam como indicadores, da mesma natureza dos pronomes pessoais e os demonstrativos “aqui” e “agora” que Émile Benveniste e Paul Ricoeur definiam como termos vacantes que só são preenchidos de significado no contexto do ato de fala. No poema, a falta de referências externas e concretas faz com que os vacantes se mantenham vazios e puramente reflexivos⁴², presos à superfície discursiva da enunciação, o que acaba por trazer à tona a consciência de que “[e]sse outro a quem se endereça o sujeito da enunciação é também um ser de linguagem, uma vez que foi incorporado à escrita e tornou-se um “você”, pronome intercambiável. Ele não pode, por conseguinte, comparecer a esse *rendez-vous* imaginário.” (BOSI, 2015, p. 17).

⁴² “Sem data, a definição do presente é puramente reflexiva: ocorre agora todo acontecimento contemporâneo ao momento em que falo; reduzida a si mesma, a autorreferência do momento da fala nada mais é que a tautologia do presente vivo: por isso estamos sempre no dia de hoje. (...) falando-se de modo absoluto, “aqui”, enquanto lugar onde estou, é o ponto zero em relação ao qual todos os lugares se tornam próximos ou distantes.” (RICOEUR, 2014, p. 36).

A tentativa de atravessamento, ou superação, do espaço literário evidencia, porém, a própria condição de existência do sujeito que enuncia, uma vez que retirar o “você” do confinamento do texto (“...te arranco/te arranco do/ papel,”) quase acaba por provocar o fim deste mesmo que lhe fala (“materializo minha morte, chego tão perto que/ chego/ a desaparecer-me...”). O que se manipula parece ser uma espécie de dialética do sujeito da enunciação. Se, por um lado, a teoria dos atos de fala prontamente determina que o “‘eu’ torna-se o primeiro dos indicadores; ele indica aquele que se autodesigna em toda enunciação que contenha a palavra ‘eu’, a acarretar sua sequência, o ‘tu’ do interlocutor” (RICOEUR, 2014, p. 26), no poema de Ana Cristina Cesar, a determinação parece ser mais mútua do que consequente. O sujeito lírico nasce já em relação ao outro, em um movimento – que está expresso também no poema-súplica anterior – que o faz escrever “apenas” e “exatamente” *para* mobilizar e se endereçar a este interlocutor, sob o risco de deixar de existir.

A ausência deste “você” específico, e a continuidade da fala diante de toda “esta gente” – e, conseqüentemente, de quem mais ler o poema – faz do seu gesto de exposição algo indecente, duplamente oferecido, excessivo por transbordar da exibição íntima um a um – ainda que alegremente. Do banco dos réus, este que, como o palco, é “um lugar exposto no qual o leitor pode ‘ver’ inteiramente quem fala, mas não de fato comunicar-se” (BOSI, 2015, p. 17), procura este indício mínimo de vida e coabitação, o barulho de uma respiração, em meio ao silêncio absoluto deste instante determinado e absoluto, “já” – que encerra o poema antes de qualquer resposta.

Uma outra dimensão do endereçamento na poesia de Ana Cristina foi descrita, pela própria autora, como um traço “feminino” – que, ela explica, não tem necessariamente a ver com o sexo ou identidade de gênero de quem escreve, mas sim:

Femininamente significa aqui: de forma errante, descontínua, desnivelada, expondo com intensidade muito sentimento em estado bruto. Significa também: dirigindo-se eternamente a um interlocutor, falando sempre para alguém, como numa carta imensa. (CESAR, 1999, p. 249)

Por parte da crítica, entretanto, a modulação e o mapeamento de traços femininos nesta poética encontraram outras formulações. Maria Lucia de Barros Camargo (2003) percebe na escolha pelos gêneros confessionais e íntimos, considerados “femininos” por alguns, uma ironia crítica e autorreferencial. Marcos Siscar, em tom parecido, entendia que, para “uma poeta preocupada com a formulação da subjetividade como processo construído”:

... a presença desses lances de intimidade *provoca* (isto é, tanto irrita quanto seduz) uma tradição poética na qual a intimidade ou o exibicionismo da intimidade são entendidos não apenas como um paradigma romântico, místico ou espontâneo de poesia, mas igualmente como um modo negativamente marcado da escrita, um modo “feminino” (ao qual Ana C. se referia, em crítica a um artigo de Roger Bastide). (SISCAR, 2011, p. 23)⁴³

Mas é Heloisa Buarque de Hollanda, em 1981, comentando *Luvas de pelica* (entre outras poetisas brasileiras em atividade então), que toca no cerne do que gostaríamos de levantar:

Em princípio, *Luvas de pelica* é um diário de viagem. Ora, o que se espera do gênero é exatamente uma sucessão de descobertas, aquisições, movimento. Ao contrário, o diário cor-de-rosa nos oferece o relato inverso. O que parece interessante aqui é precisamente o não ir, o ficar, o voltar e o exercício obsessivo de escrever inúmeras cartas para o ponto de partida, a empenhadíssima construção de um pequeno espaço silencioso, em vez da conquista e da exploração do mundo. Todos os estigmas femininos, tabus para o feminismo, sustentam e informam esse discurso, a extrema subjetivação do diário, a interioridade da correspondência, a impressão de confinamento. Uma percepção que procura atentamente a imobilidade. Segredo. (HOLLANDA, 2013, p. 443)

Ainda que Hollanda tenha razão em frisar, particularmente em *Luvas de pelica*, a obsessão pelo ato de escrita de cartas, além da constância da procura e da menção à espaços silenciosos, familiares e íntimos, não parece haver exatamente uma oposição entre o desejo de recolhimento, “o ficar”, e a “conquista e exploração do mundo” – mesmo porque, em alguns momentos dos longos poemas que compõem o livro, a escrita e o pensamento sobre a correspondência se dão ou com o sujeito em trânsito⁴⁴ ou o seu trajeto se torna tema na pretendida carta (Anexo 13). Talvez “a empenhadíssima construção de um pequeno espaço silencioso” e uma “percepção que procura atentamente a imobilidade” se deem, neste livro de Ana Cristina, de uma forma um pouco mais conflituosa do que o comentário de Hollanda parece transparecer – e como, logo no

⁴³ Com a ressalva de que o advérbio “negativamente”, em relação ao suposto modo de escrita feminina, não está nas formulações de Ana C., mas apenas, aparentemente, na leitura do crítico.

⁴⁴ O movimento do sujeito lírico e a recorrência do tema do trajeto e do transporte se tornam mais evidentes quando olhamos para a sua obra completa, especialmente aos poemas do seu livro seguinte, *A teus pés* – que, não por acaso, cheio de ambulâncias, trens, navios e carros, originalmente se chamaria “Meios de transporte”. Nesses poemas, o sujeito lírico sem encontra viajando em velocidade – “Não, a poesia não pode esperar./ O brigue toca as terras geladas do extremo sul./ Escapo no automóvel aos guinchos.” (p. 284) – ou em fogo – “Escrevendo do automóvel (...)/ Ancorada no carro em fogo pela capital: sightseeing no viaduto pela Liberdade.” (p.121). Correndo atrás do seu próprio poema ou se aproveitando dele para o seu deslocamento, o que fica evidente na pressa desesperada exprimida é que “a voz lírica ambiciona um marco zero para a linguagem poética – o local de onde se irradia o tempo – lampejos do agora.” (BOSI, 2015, p. 23).

primeiro poema do livro, está dito: “Tenho medo de perder este silêncio./ Vamos sair? Vamos andar no jardim? Por que você me trouxe aqui para dentro deste quarto?” (p. 55).

Não é de se estranhar, porém, que Hollanda argumente ali que os poemas de *Luvas de pelica* (assim como de outras poetisas contemporâneas) incorporem intencionalmente os temas e dicções de um suposto “universo de mulher” para alimentar uma discussão sobre a condição feminina na sociedade capitalista, evidenciando “sintomas de um discurso pós-feminista, um novo espaço para a reflexão sobre o poder da imaginação feminina” (p. 444-445). Faz parte de certa tradição crítica pensar o diário e a correspondência como gêneros inaugurais para a chamada autoria literária feminina, uma vez que, ainda no século XIX, eram os textos possíveis de serem produzidos de dentro dos espaços sociais seguros e cerceados, permitidos e ocupados intimamente por mulheres – a casa, o quarto, sob um teto todo seu⁴⁵:

As mulheres começaram muito cedo a manter diários. Podemos ver nesta prática o caminho para praticarem a escrita, sem ter que temer o confronto com um público. É próprio do diário, como da correspondência: por muito tempo, e para muitas mulheres, esse foi o único meio de expressão possível. (DIDIER, 2002, p. 41, tradução nossa)

Que Ana Cristina tenha, então, elegido programaticamente as formas do diário e da correspondência aponta para um diálogo com esta crítica e tradição; mas que considere, teoricamente, que o traço feminino em um texto esteja expresso no endereçamento contínuo, na busca constante pelo seu interlocutor, é fazer operar na sua poética uma tentativa de atravessamento do privado ao público, quebrar as restrições temáticas e formais, de uma maneira mais íntima e delicadamente transgressora que Hollanda parecia considerar. Mais em consonância com o que Camargo e Siscar formulam, o feminino, na obra de Ana C., não é apenas o uso da retórica da intimidade, mas sim a sua manipulação nos espaços de exposição e a relação que procura forjar com o outro: seu dar-se a ver.

*

⁴⁵ “Para mulheres, o limite entre o permissivo e o perverso, em áreas pertencentes à literatura ou ao teatro, claramente reproduz a separação entre público e privado. Performances teatrais são limitadas aos interiores domésticos – espaços seguros onde, precisamente, não se pode fazer uma cena. O mesmo se aplica às performances literárias – leitura e escrita – ainda que de uma forma mais complexa.” (MOLLOY, 1991, p. 61, tradução nossa). Sandra Gilbert e Susan Gubar iriam mais longe ainda ao determinar que tal delimitação do espaço de atuação literária interferiria diretamente nos temas, formas e imagens construídas por mulheres escritoras, chegando a constituir uma espécie de tradição literária própria do século XIX: “Não é surpreendente, então, que o imaginário espacial da clausura e da fuga, elaborado nesta que frequentemente se torna uma intensidade obsessiva, caracterize muito da escrita [de mulheres].” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 83, tradução nossa).

Quanto às formulações de Gilbert e Gubar, Didier e Molloy, argumentos parecidos e com raízes comuns se estendem à disciplina da História da Arte, que, também nas décadas de 1970 e 1980 – pelo menos a partir da publicação do ensaio “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, de Linda Nochlin, em 1971 – movimentou esforços junto à teoria e crítica feminista para revisar e repensar os padrões, mitos e discursos que, como tais, não davam conta de compreender (ou mesmo considerar) os trabalhos e trajetórias de mulheres artistas. Griselda Pollock, por exemplo, em 1988, examinando as obras de Berthe Morrisot e Mary Cassatt diante e em contraste com os contemporâneos Impressionistas, identifica também a constância dos assuntos domésticos e familiares e a figuração dos espaços íntimos e privados como uma questão de gênero⁴⁶. Avançando para além do simples prognóstico temático e imagético, porém, Pollock elabora a consequência formativa – psicológica, política, social e artística – da separação, identificação e mapeamento dos espaços de feminilidade:

Os espaços de feminilidade são aqueles a partir dos quais a feminilidade é vivida como posicionalidade no discurso e na prática social. Eles são o produto de um senso vivenciado de localização, mobilidade e visibilidade inerentes às relações sociais do olhar e ser olhado. Configuradas no contexto das políticas sociais do olhar, eles demarcam uma determinada organização social do olhar que, em contrapartida, garante uma determinada ordenação social da diferença sexual. A feminilidade é ao mesmo tempo a condição e o efeito. (POLLOCK, 2019, p. 128)

Que a vivência em certos espaços e a posição dos sujeitos em relação ao público possa afetar as dinâmicas e políticas do olhar e ser olhado talvez ajude a explicar, como o fez Abigail Solomon-Godeau, a perseverança de fotógrafos homens na fotografia de rua:

Mas um ponto importante de ser feito é que, assim como o fotojornalismo profissional, fotografar nas ruas é e tem sido um privilégio masculino. As razões para isso são várias e incluem as prerrogativas masculinas do olhar ativo, os atributos de gênero do espaço público, a relativa vulnerabilidade das mulheres neste espaço, e os aspectos agressivos da fotografia de sujeitos involuntários. (SOLOMON-GODEAU, 2017, p. 148, tradução nossa)

O relevante deste percurso teórico, para nós, é então voltar a nossa atenção mais uma vez à obra de Vivian Maier e aos autorretratos que – já dissemos – se fazem

⁴⁶ Apesar da própria Linda Nochlin, no ensaio mencionado, discordar antecipadamente desta conclusão de modo sumário: “Se mulheres se debruçaram sobre crianças e cenas da vida doméstica, também o fizeram Jan Steen, Chardin e os impressionistas Renoir e Monet, assim como Morisot e Cassatt. De qualquer forma, a mera escolha por determinado tema, ou a restrição por determinados assuntos, não pode equiparar-se a um estilo, muito menos a um estilo feminino quintessencial.” (NOCHLIN, 2016, p. 6-7).

majoritariamente como fotografias de rua. Isso porque, como segue Solomon-Godeau no mesmo parágrafo:

Consequentemente, a diferença sexual, assim como de gênero – ambos fatos inescapáveis do físico humano e da existência social – não pode ser imaterial ou irrelevante para a prática fotográfica de Maier. Pode ter determinado como ela fotografava (a Rolleiflex é muito mais discreta do que a câmera levada à altura do olho), o que ela fotografava (muito de seus assuntos são relacionados às crianças de bairros residenciais, que eram a fonte de sua renda) e como ela se fotografava (como uma figura isolada, desconectada de outros seres humanos). (SOLOMON-GODEAU, 2017, p. 148, tradução nossa)

Assim como o comentário de Heloisa Buarque de Hollanda sobre o livro de Ana C., Solomon-Godeau não está de todo equivocada. O uso da Rolleiflex pendurada no pescoço, na altura da cintura, de fato parece ter facilitado a aproximação intensa e furtiva de Maier, que gostava de chegar o mais perto possível das pessoas sem ser notada (Anexos 4 e 6) – e, mesmo quando era notada, de surpresa ou até perceptivelmente interagindo com os seus sujeitos, a câmera baixa funcionava como um canal por onde a fotógrafa e os fotografados poderiam se conectar (Anexo 14 e 15): “Homens sentados em degraus de entrada ou bancos de praça parecem mais casuais com a lente à altura dos olhos. Nenhum dos homens olha para cima, para o rosto de Maier; ao invés, o seu foco está na câmera, na qual ela também fixa a sua atenção.” (BANNOS, 2017, p. 114, tradução nossa).

Entretanto, dentre os assuntos que Solomon-Godeau identifica como comuns não deixa de haver uma implicação na ligação tecida entre o seu gênero, sua profissão e seus sujeitos de interesse – na ideia de que, como mulher e babá, trata especialmente de temas da vida doméstica e familiar – que, nos parece, não se sustenta quando olhamos a um conjunto mais amplo de suas fotografias. Ainda que crianças sejam sim focos recorrentes de sua atenção, como fotógrafa de rua, Maier circulava desde as periferias até os bairros centrais, acompanhada ou não de suas crianças, voltando a sua câmera para assuntos tão intrigantes e variados quanto pessoas dormindo em lugares públicos, grandes aglomerações, celebridades do cinema, horizontes urbanos e, principalmente, qualquer acontecimento que lhe parecesse conter uma boa narrativa. Movida por esta curiosidade atenciosa, principalmente no começo dos anos 1950, enquanto refinava as técnicas com a sua Rolleiflex ainda nova, Maier começou a fotografar à noite, buscando cenas de brigas e acidentes, imitando a forma e a atitude investigativa dos fotojornalistas de tabloides

(Anexo 16), uma prática e um mercado de trabalho então dominado, como indicava Solomon-Godeau, por homens⁴⁷.

Quanto à forma como ela se fotografava – “como uma figura isolada, desconectada de outros seres humanos” – é possível fazer algumas considerações. Talvez seja oportuno marcar uma diferença perceptível entre os retratos que Vivian Maier fazia no contexto da prática da fotografia de rua e os seus autorretratos. Concordamos com Laura Lippman que considera, sobre um retrato que Maier faz de uma senhora que olha para câmera com espanto no instante em que se percebe fotografada: “eu sinto Maier mais vividamente presente nesta foto do que naquelas em que vemos o seu rosto ou a sua silhueta. Ao ver alguém vê-la, eu sinto a presença de Maier” (LIPPMAN, 2014, p. 9, tradução nossa). É verdade que a forma como se relaciona com os sujeitos ao seu redor é cambiante, oscilando entre uma busca por interlocução, o convite à pose do outro até uma atitude francamente predatória; mas é precisamente através do gesto de estabelecer relação, qualquer que seja, que se faz presente na sua fotografia. Por outro lado, a maneira como ela incorpora a figura de outros sujeitos nestas que consideramos os seus autorretratos não deixa de ser curiosa e, por vezes, incômoda.

⁴⁷ Sobre uma fotografia noturna de longa exposição em que se vê, em um relógio da rua, o horário preciso em que Maier esteve ali – das 23h15 às 23h18 – Pamela Bannos considera que: “... convida à especulação sobre o porquê de uma mulher de então 28 anos estar na rua a essa hora com a sua câmera.” (BANNOS, 2017, 133, tradução nossa).

Figura 4: Self-Portrait, 1971

Fonte: Estate of Vivian Maier, Maloof Collection⁴⁸

A proximidade da silhueta de sua cabeça enchapelada a esta mulher que, inadvertidamente, dorme na praia, faz dessa fotografia um dos melhores exemplos da sua faceta *stalker*. A mulher que dorme esparramada, com os membros estirados sobre três toalhas – com padrões listrados diferentes que, também em suas palhetas de cinza, combinam com o biquini que ela veste – não está ciente da presença desta pessoa que, não apenas se achega, mas também se agacha a ponto de deixar a câmera em um nível muito próximo do chão. A sensação ótica que este ângulo cria, em uma espécie de *plongée* muito justo que verticaliza levemente o quadro e exclui qualquer outra referência espacial, chega a ser desconfortável. Certa ironia se constitui no gesto que corta com o enquadramento bem as canelas da mulher, de modo que só perdemos a visão dos pés deste

⁴⁸ Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-37>. Acesso em: 02 jul. 2021.

corpo que ocupa mais da metade do quadro – mas que o faz apenas para incluir a cabeça que surge na parte inferior. Visto desta posição e com tal foco, como a mancha mais escura do quadro, o topo da cabeça com os cabelos enrolados – uma parte de nós que não conseguimos ver sem auxílio de dispositivos – assume uma frontalidade que também estranha o rosto, do qual, na verdade, só vemos a testa, os óculos e o nariz. Ainda, o alinhamento quase perfeito entre as presilhas muito brancas no cabelo, a ponta do nariz e os botões das duas partes do biquini faz o nosso olho percorrer justamente este caminho, mais ou menos da metade do quadro para cima, para só então voltar e encontrar este outro busto completamente opaco e ligeiramente desalinhado abaixo.

A inclusão de sua sombra neste que não deixa de ser um retrato roubado levanta algumas questões. Se nos outros, nos quais a sua imagem não está incluída, temos a sensação de sua presença, aqui a marca da evidência do quão próximo ela conseguia, tinha coragem de chegar incorpora um tom de malícia e senso de humor. Esta é a confirmação de que, não, não era um zoom ou qualquer outro tipo de truque que a aproximava oticamente dos outros, era o próprio corpo que se colocava nesta posição. Mas, por quê? O espaço vazio entre as duas cabeças separa e delimita o espaço de cada uma neste duplo retrato. Será que a inclusão da imagem da silhueta de uma cabeça poderia servir de contraste com esta outra que, vista deste ângulo, apesar de acoplada a um corpo, mal cabeça parece ser? Ou será uma associação entre duas formas possíveis de anonimato, neste encontro de duas cabeças sem rostos reconhecíveis?

Ainda que não saibamos as respostas (e talvez nem interesse defini-las), o que parece certo é esse uso que Maier de vez em quando faz da imagem dos corpos de outros sujeitos incorporados aos seus autorretratos: de fato deslocada, predatória, se apropria e aproveita dessas figuras quase como objetos cênicos, *props*, capturadas no sentido mais completo do que Sontag anunciava. Posicionando-se acerca (como nesta fotografia) e sobre (literalmente, como no Anexo 17) seus corpos, ou criando uma distinção gestual pelo ato fotográfico (ao levar sua câmera ao rosto, no Anexo 18), a relação formal que estabelece não é de reciprocidade – ou de movimento desejoso de comunhão, como do sujeito lírico de Ana C. – mas de posse e diferenciação.

Mas, comparativamente, os autorretratos em que incorpora outros sujeitos são minoria dentro da sua produção. O que mais vemos é a sua figura surgir sozinha, completamente isolada, como Solomon-Godeau indicava – e, nesses casos, continua sendo interessante pensar que tipo de relação Maier parece construir com a sua própria imagem.

Assim como na obra de Ana Cristina, podemos identificar alguma oscilação entre a figuração dos espaços íntimos e o deslocamento do sujeito como tema também na coleção de Maier: encontramos, entre suas fotografias extremamente urbanas, alguns autorretratos feitos dentro de casa, em espaços tão privados quanto o seu próprio quarto e banheiro. É preciso ressaltar que fotografias de ambientes domésticos são poucas no conjunto da obra que conhecemos até hoje – para além dos retratos que fazia das famílias para quem trabalhava⁴⁹. E apesar desses autorretratos revelarem pouco ou quase nada dos cômodos em que vivia (a cenografia é, em geral, mínima e discreta), são particularmente interessantes por mostrarem uma fotógrafa sobretudo em exercício, aproveitando a solidão para experimentar com os ajustes de *timer*, testar técnicas de iluminação com o *flash* e novos filmes fotográficos. Especialmente em 1956, o ano de sua mudança para Chicago, quando começou a trabalhar para a família Gensburg – que lhe ofereceu, como acomodação, um quarto privativo com banheiro próprio, benefício que Maier aproveitou para fazer o seu próprio quarto escuro – Bannos reconhece um engajamento com a experimentação muito guiada por estratégias de tentativa e erro, tanto para ampliar e revelar seus negativos quanto para fotografar a si mesma:

O banheiro dos Gensburg também se tornou um estúdio fotográfico, onde Maier praticava suas técnicas de *flash* e criava autorretratos diante do espelho em preto e branco e em cor. Enquanto segura o *flash* conectado à câmera, ela desvia a luz para o teto, para um efeito que destaca o seu reflexo, que se repetia às vezes em configurações confusas com múltiplos espelhos. Maier posava em privacidade, às vezes olhando diretamente para si no espelho e, em outros momentos, encarando a direção para onde joga a luz. Em um conjunto de imagens, ela usou a função de *timer* da câmera e posou para os retratos no espelho do seu banheiro e no seu quarto adjacente, onde ela ajoelhou em uma cadeira virada para trás, parecendo misteriosa na meia luz. (BANNOS, 2017, p. 171, tradução nossa)

⁴⁹ Bannos localiza algumas fotografias de 1953 e 1954 organizadas em uma espécie de portfólio e que indicam que Maier pudesse estar buscando ou mesmo efetivamente trabalhando como fotógrafa. Essas são algumas das fotografias com modelos posados, espaços interiores, cenários montados e tentativas de iluminação de estúdio que conhecemos: “Ela dedicou um rolo de filme inteiro ao interior pouco interessante de um restaurante, e o envelope contendo os negativos indica que duas ampliações foram feitas deste lote. Separadamente, uma série retratando uma mulher grisalha modelando um aparelho auditivo inclui um retrato por cima do ombro que a mostra sorrindo para um espelho ornamentado, enquanto a câmera revela o dispositivo encaixado atrás da sua orelha. Uma natureza morta sobre um tampo de mesa apresenta uma tigela, uma colher de madeira, ovos, manteiga, um livro de receitas e uma receita de soufflé de chocolate caprichosamente escrita à mão. Ambas essas fotografias têm características de propagandas.” (BANNOS, 2017, p. 134-135, tradução nossa). O que Bannos nota sobre estas fotografias – e outras em que Maier procura a iluminação dos objetos com luz artificial – é que elas não são particularmente boas e evidenciam um ponto com o qual Maier pode ter tido dificuldades no seu autodidatismo: “Sombras duras acentuam as formas e, como com o *flash* noturno ao ar livre, todo espaço aberto para além do alcance da luz fica preto. A montagem do soufflé parece estar em um pequeno palco em um teatro escuro. (...) Se Maier tivesse utilizado várias luzes, direcionando-as para as paredes ou o teto, ou usado outras técnicas para difundir o *flash*, ela teria suavizado o efeito duro.” (BANNOS, 2017, p. 135, tradução nossa).

Os dois autorretratos no banheiro que Bannos menciona, um colorido e um preto e branco, só são localizáveis como de dentro do mesmo cômodo por causa do detalhe do azulejo que ornamenta as paredes. A ausência de data na fotografia colorida não nos ajuda a entender as demais diferenças no cenário, como na própria disposição dos espelhos (será uma mera questão de ângulo e maestria de Maier ou os espelhos foram trocados em algum momento?):

Figura 5: Self-portrait, undated

Fonte: Estate of Vivian Maier, Maloof Collection⁵⁰

Nesta fotografia, Maier olha para a própria mão que opera o *flash*, desviando a luz para o teto branco e – bem como disse Bannos – destacando os seus reflexos nos três espelhos. Nessa composição um pouco descentralizada, mas estranhamente harmônica, a

⁵⁰ Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-2>. Acesso em: 02 jul. 2021.

parede azul parece servir como uma moldura para o espelho em primeiro plano, em que a cor clara da camisa amarela e da pele de Maier, junto com o branco da luz, das paredes e do teto contrapõem suavemente a força do bloco monocromático frontal; a intromissão do fragmento de azulejo no canto superior esquerdo e do pedaço de lâmpada na parte inferior direita reverberam a palheta de cores do reflexo e criam uma relação de reciprocidade entre o dentro e o fora. À esquerda, a maior parte do seu corpo está refletida no azulejo azul, como que escapando de dentro do espelho. No reflexo, vemos a câmera cobrir quase todo o seu torso, suas mãos manipularem as suas ferramentas e o seu rosto aparecer quase inteiro, claro e nítido, apesar de desviar o olhar. Ecoando na parede oposta, a iteração *ad infinitum* de sua imagem cada vez menor e menos nítida, com a mancha branca da luz aumentando e se distorcendo, aproximando-se progressivamente de sua cabeça, cria um efeito de repetição com mínima variação que alimenta a confusão e o desconcerto da composição: aqui, nenhum reflexo se parece cem por cento igual ao outro. Para agravar mais um pouco a nossa sensação, sua figura de costas e ligeiramente menor, ainda com a câmera e o *flash* à vista, apesar de já ocultar totalmente seu rosto, como seu duplo inverso, surge sozinha, ocupando um espaço de visualidade próprio: em um espelho que parece recobrir a parede perpendicular à direita, em uma distância virtual imprecisa entre a sua primeira imagem e a repetição em eco. Invertida, afastada, triplamente emoldurada, é um elemento deslocado de seu próprio autorretrato.

Figura 6: Self-portrait, 1956

Fonte: Estate of Vivian Maier, Maloof Collection⁵¹

Já aqui, em primeiro plano, ela ocupa mais da metade do quadro, repetindo o gesto anterior com as mãos e a direção do olhar; de novo o seu rosto está bem iluminado pelo *flash* que segura. Sua frontalidade e seu tamanho provocam uma sensação de presença e uma impressão de proximidade pouco comuns em seus autorretratos. Entretanto, justamente o espelho ao lado, cujo reflexo repartido em seções desiguais repete a fotografia em três graus diferentes, nos lembra desta camada que se interpõe entre nós e Maier: o espelho em que se fotografa ocupa todo o enquadramento sem qualquer obstrução, ficando, para o observador, subentendido. Na verdade, aquele que hoje olha para a imagem ocupa o seu lugar e sua posição ótica. Na dinâmica da composição, o disfarce do espelho em que se fotografa e a inclusão deste outro, menor e de forma

⁵¹ Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-33>. Acesso em: 02 jul. 2021.

levemente assimétrica, quase deslocada, ao seu lado – assim como na fotografia anterior e em algumas outras que veremos mais adiante – faz o eco visual criado pela reverberação de reflexos assumir uma função central para a construção de significado na retórica da imagem, agravada pela presença da fotógrafa que se apresenta com a câmera na mão, multiplicando-se à desrealização, alimentando uma autorreflexividade em hipérbole:

O espelho funciona não apenas para refletir o sujeito; ele também retrata de modo bastante consciente a metáfora que define a fotografia enquanto imagem espelhada. O reflexo é lido como uma imagem *en abyme*. Essa identificação visual entre espelho e fotografia estabelecem um jogo complexo entre o sujeito, o espelho e a câmera: não apenas o sujeito se duplica duas vezes (pelo espelho e pela câmera), mas a imagem espelhada, em si uma duplicação, é redobrada pela própria fotografia. (OWENS, 1978, p. 80-81, tradução nossa)

Neste momento, daqui de dentro do espaço mais íntimo e privado, continuamente trazendo à tona a evidência do seu trabalho com o dispositivo e a imagem fotográfica, pode ser oportuno voltar ao comentário de Solomon-Godeau sobre como Maier se fotografava e desdobrá-lo um pouco.

A associação mais clássica e mais imediata incitada pela imagem de uma pessoa se olhando no espelho foi explorada, entre outras inúmeras circunstâncias, por Philippe Dubois, em uma tentativa de compreender os dois níveis de representação que se sobrepõem na dinâmica da observação de um autorretrato diante do espelho:

Nível I (intradiegético): Narciso olhando-se na fonte, jogo de espelho no universo da representação. A relação indiciária está aqui inteiramente integrada no enunciado, na história pintada. O *face a face* que o olhar para si no espelho implica está nesse nível totalmente amarrado nele mesmo, fechado sobre os dois protagonistas diegéticos que são Narciso e seu reflexo. (DUBOIS, 2011, p. 143)

Como víamos na fotografia colorida (Figura 5), as relações parecem mais complicadas nos autorretratos de Maier. Enquanto é verdade que, em alguns momentos, ela de fato olha o seu próprio reflexo e possibilita este *face a face*, no mais das vezes se mostra distraída, seja manipulando os equipamentos ou em uma pose simulada de desatenção. Ao fazer isso, como na fotografia anterior em que olha para a mão que opera o *flash* (cuja luz acentua a sua imagem, note-se), nega a troca de olhares que alimenta e completa a dinâmica intradieética narcísica. Ainda que este jogo se mantenha no universo da representação, como definia Dubois, os dois personagens não se amarram – ou, no caso de Maier, nem se encontram, haja visto o reflexo afastado e invertido, projetado na parede ao lado. No caso da fotografia preto e branco (Figura 6), a lógica se complica mais um pouco – o seu reflexo está ao seu lado, o espelho em que reverbera

ocupa o mesmo plano do seu corpo, e a possibilidade de um *face a face* está impedida por esta própria disposição das ferramentas reflexivas e elementos cênicos. E mesmo quando nos lembramos que ela se posiciona sim, frontalmente, diante de um outro espelho subentendido, Maier mais uma vez se ignora e desvia o olhar.

Nesta dimensão, podemos começar a compreender que a impressão da “figura isolada” que mencionava Solomon-Godeau não tem a ver unicamente com a forma como Maier parecia se relacionar com os outros sujeitos ao seu redor, nos espaços sociais e públicos, mas parece partir de uma postura mais profundamente interiorizada de autorrepresentação.

Philippe Dubois continua, entretanto, no mesmo parágrafo, formulando as condições deste primeiro nível de representação:

Nós, espectadores, estamos excluídos dessa relação, fora do jogo, obscenos. Somos um terceiro termo ignorado, neutro; estamos posicionados num “ele” *voyeur* do casal “eu/tu”. *Somos mantidos à distância (icônica) de sua relação de conexão (indiciária)*. (DUBOIS, 2011, p. 143)

A primeira ressalva que deve ser feita é a lembrança de que nenhuma das fotografias de Maier foi feita para vir a público – portanto, somos sempre, diante de qualquer imagem sua, intrusos e *voyeurs* (e se na poesia de Ana Cristina a impressão seria a de rasgar a correspondência alheia, aqui, de fato estamos olhando a uma coleção privada e secreta). À parte desta dimensão biográfica de sua obra, porém, é preciso reconhecer o quanto, formalmente, estamos seriamente excluídos da relação entre um sujeito que recusa o próprio olhar e o seu reflexo. Às vezes, mais do que o gesto mínimo do olho, Maier também oculta, parcial ou totalmente, o seu rosto com a câmera, com a penumbra ou com a sua postura, nos afastando e impedindo qualquer tentativa de entrada nesta dinâmica. Até quando parece estar próxima, materialmente diante de nós, como na fotografia em preto e branco, o artifício do espelho ao seu lado só nos faz lembrar desta camada que se interpõe entre nós e do fato de que esta proximidade é uma ilusão de ótica.

O segundo nível de representação formulado por Dubois, o extradiegético, é o do “espectador, olhando(-se) no quadro, jogo de espelho não mais no universo da representação, mas que é a própria representação, como processo pragmático” (DUBOIS, 2011, p. 143). Nesse sentido, voltado completamente à recepção da imagem, este nível nos lembra a formulação de Paul Zumthor sobre a leitura do poema e nos coloca no mesmo campo de pensamento: a observação da fotografia se transforma em um encontro

no momento em que ela nos afeta e nos envolve: “o face a face com o quadro posiciona-nos como protagonistas por inteiro (“eu” diante de *nosso* “tu”).” (DUBOIS, 2011, p. 143).

Quanto à interlocução e a figura do outro, este parece ser um dos poucos pontos de contato que a poética de Ana Cristina e de Vivian Maier compartilham: a maneira como se abrem para a recepção e leitura ativas e empenhadas, de observadores e leitores que, acima de tudo, precisam trabalhar para encontrar no poema e na foto um espaço de comunhão. No caso da poesia de Ana C., a relação é ambivalente pela atitude de um sujeito que se constitui *no* endereçamento, em um texto todo travessia para o seu “outro” – cheio de chamados e convocações, como vocativos e o imperativo dos verbos – que opera a sua abertura através de não-ditos e fragmentos, mas mantém a consciência da barreira formal e material que se impõe na tentativa ao diálogo, fazendo então poemas elípticos, truncados. No caso da fotografia de Vivian Maier, estamos expulsos de antemão; podemos observar como *voyeurs* como ela se aproveita e se apropria da imagem de outros sujeitos e como se relaciona com a sua própria imagem, de uma forma mais conflituosa e intimamente alienante que podíamos prever, nos fazendo procurar a sua presença entre as brechas das camadas refletoras. O que nos parece estar no cerne, tanto da dicção desejosa, sedutora e exibida de Ana Cristina e no modo do olhar predatório e objetificante de Maier, são mecanismos sutis, mas sensíveis, de desafio às políticas e expectativas artísticas e sociais regradas por questões de gênero (e descritas pelas suas próprias críticas) – principalmente um atravessamento ou indiferenciação entre os espaços públicos e privados, e as dinâmicas de olhar e ser olhada que isso implica.

4 – Signos em circulação

The enemy is a mode of seeing which thinks it knows in advance what is worth looking at and what is not: against that, the image presents the constant surprise of things seen for the first time.
Norman Bryson⁵²

Nos capítulos anteriores consideramos os usos programáticos dos gêneros autorreflexivos e íntimos, a maneira como surgem as figurações do *outro* nestes contextos e o que implicam para os próprios sujeitos líricos e fotográficos de Ana Cristina Cesar e Vivian Maier. Nessas análises, falamos repetidamente em fragmentos, ecos, cortes, principalmente como operadores de obstrução de sentido, de quebra da linearidade e transparência dos textos e fotografias. Neste capítulo, então, gostaríamos de considerar com mais detalhes a forma como certos mecanismos de desmontagem e colagem aparecem e se tornam, na verdade, constitutivos – e pensar os modos como os poemas e imagens se organizam a partir e através da aparente dissonância rítmica, semântica, imagética e até lógica. Para começar, olharemos um poema de Ana Cristina originalmente publicado em *Luvas de pelica* – formado por seis longas partes, das quais nos ateremos somente à primeira:

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 quenteando 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?”

⁵² “O inimigo é um modo de ver que acha que sabe de antemão o que vale a pena olhar ou não: em contraponto, a imagem apresenta a surpresa constante das coisas vistas pela primeira vez.” (BRYSON, 1990, p. 65, tradução nossa).

(Me dei ao 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
 trai
 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 pinte 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. (p. 57)

Logo depois de se anunciar como carta no título – “*Epistolário do século dezanove*” – 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. 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 esteja 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 dos primeiros poemas 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 sujeito lírico parece ser uma pergunta pela localidade física do seu interlocutor, mas é logo atravessada por uma consciência da distância implicada na escrita epistolar e, então, pela 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 entremeada por uma camada, um vidro, que no primeiro poema era uma alta vidraça. 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* 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 sujeito 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, devagar, o contorno da cidade, mas de qualquer forma o apagamento se faz em partes, “tela a tela”, e a sua surpresa diante do último quadro inacabado – deixando também inacabado o processo de apagamento –, porque pensou “que a história terminava num círculo perfeito”, nos reporta a uma dimensão da narratividade construída nas pinturas através de uma associação temporal e espacial nascida do olho do observador que vê telas justapostas em uma 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 e apresenta como *técnica* (exatamente para quê, não sabemos) a atitude de sentar-se em uma praça – em que “quentar sol” aponta ou uma inversão de atributos ou a ausência de uma preposição que complete o significado sintático da oração.

Seguido 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 de novo 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.
 Recebeu o meu primeiro cartão-postal?”
 (Me dei ao luxo de ser meio tipo hermética, “assim você se expõe a um certo deboche”, amoroso sem dúvida, na mesa do jantar.)

Podemos anotar aqui algumas questões. As paredes da galeria incompleta pintadas de preto – que “*você* não pintaria”, mas também, mais tarde, “não fui *eu* que pinte” (grifos

nossos) – surgem depois em uma parte seguinte do mesmo poema, em um verso entre parênteses em que se lê:

(P.S. *para ontem ou reflexos sobre a caixa preta*: o espaço incompleto no final da galeria era na verdade claro, aberto por uma claraboia de vidro branco; na verdade havia uma passagem com três degraus para uma sala um pouco mais acima. O espaço incompleto não escondia nenhuma caixa preta – “non, je ne veux pas fair le détective”.) (p. 58)

Esta última oração, como todos os versos em francês que surgem ao longo de “Epistolário...”, é na verdade 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*”, dizia Ana C. no começo de *Luvas de pelica*). Em seguida da declaração de não querer se fazer de detetive, Michaux escreve: “*L’oeuvre doit rester le ‘black box’.*” (MICHAX, 2013, p. 15). Mas no poema de Ana Cristina, a caixa preta – a própria obra, o último quadro? – não existe neste espaço que, se corrige, não era o último espaço da galeria, onde o fim da narrativa estaria formulando um círculo perfeito, uma vez que ainda haveria uma passagem para outra sala – e também era clara, iluminada por um vidro aparentemente opaco (“branco”). A intromissão do “p.s.” no meio do poema, alguns momentos depois, ainda oferecendo alguma localização temporal em “para ontem”, parece repetir a mesma vontade de construção de impressão de verdade e simulacro do gênero epistolar como víamos em *Correspondência completa*, ainda que aqui advirta contra a investigação, como a de um detetive, das verdades do texto.

Voltando ao nosso primeiro poema, parece especialmente curioso o surgimento de uma voz que não podemos definir, “Querida,”, com quem aparentemente já se tentou travar contato sem sucesso. O fato de a citação estar entre aspas cria uma distância, uma mudança de registro que alimenta a ambiguidade e a incerteza sobre a voz enunciativa – “as aspas designam uma re-enunciação, ou uma renúncia a um direito de autor” (COMPAGNON, 1996, p. 52) – que deixa difícil definir quem é que fala. 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 entre aspas, insere ainda outra voz que se reporta a um “você” – que, na dinâmica dialógica, pode até ser o *eu* que falava primeiro na oração, brincando com a própria faceta de hermetismo que a deixaria vulnerável, nesta relação íntima e amigável, ao deboche.

Seguida dessa coleção de relances e imagens parciais, mais uma retomada intratextual. Tais referências, reformulações de versos e a recolocação de palavras de dentro do próprio poema cria uma força centrípeta, faz com que o texto continuamente se dobre sobre si mesmo, adensando seus sentidos ao mesmo tempo que se abre para a polissemia de seus significados; como se o poema estivesse sempre refletindo sobre o seu próprio 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 sujeito 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.

Ao mesmo passo, porém, em um desdobramento do sentido do verso que, sem pontuação, nos permite essa leitura dupla, sabemos que “você/ não fala”, não pode responder este sujeito que chama de dentro do poema, e ainda “traí/ um desejo par dessus tous les autres”⁵³, que, descobrimos agora, é o verso original do qual o “desejo por cima de todos os outros” 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

⁵³ Também do livro de Michaux, em que 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.*” (MICHAX, 2013, 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. Un 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” (p. 417).

progressivamente o desenho e a negativa da ação movida pela emoção se tornam especialmente importantes daqui a cinco partes deste mesmo poema, quando, no primeiro verso, o sujeito 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 (anti-confissão de intimidade, anti-tentativa de contato?) justamente neste poema cujo título é “Epistolário do século dezenove”.

No último verso do poema – “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” – 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 enquanto se realiza de dentro para fora na enunciação, criando uma confusão entre esses dois planos, simultâneos e inseparáveis, em que o sujeito lírico, também construindo uma ambivalência, se coloca passivamente na enunciação – o “você” é o sujeito gramatical que olha para o sujeito 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 anuncia a sua dissimulação ao se colocar como objeto passivo do olhar do outro, a quem pede por atenção.

Esta tensão deste sujeito que enuncia de um lugar entre a vontade de se mostrar e a de ser encontrado não deixa de nos lembrar dos autorretratos de Vivian Maier. Os retratos da fotógrafa que, precisamente ao se colocar no enquadramento, amplifica as problemáticas do *tornar-se espectro* barthesiano, parecem compartilhar com os poemas de Ana Cristina alguns mecanismos de composição usados para alimentar as ambivalências que definem os seus lugares de enunciação e figuração.

Figura 7: Self-portrait, 1971

Fonte: Estate of Vivian Maier, Maloof Collection⁵⁴

Ao se fotografar diante de vitrines, Maier participa de uma longa tradição temática da fotografia de rua que começa, justamente, com Eugène Atget. Mas, ainda que, vez ou outra, da mesma forma que Atget, dê alguns passos para trás e de fato se interesse na loja e nos objetos em exposição, o mais comum é a encontrarmos investida nos espelhos no interior. Nesses casos, o vidro da vitrine se torna como um primeiro plano quase translúcido, que retém as sombras do lado *de fora* criando uma situação em que a imagem de Maier (e dos objetos na rua, atrás dela) surja tanto como silhueta, fantasmática, quanto como objeto refletido em algum espelho do lado *de dentro*, junto à toda a profusão de objetos, formas e tons que se colocou no intervalo, no seu campo de visão.

⁵⁴ Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-25>. Acesso em: 02 jul. 2021.

No retrato de 1971, acima, 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 e mensurável entre os dois outros planos paralelos.

Justamente atrás da cadeira, aparentemente encostado na parede, entrevemos uma parte de um espelho grande, no qual, entre quadros, abajures, lustres e outros objetos dos quais só adivinhamos partes e cantos, reflete-se 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 do rosto. 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.

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, 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; as quinas de molduras e partes de lustres aparecem pelas laterais e

por cima, deixando a parede branca em evidência e criando um estranho espaço claro e vazio bem no centro do quadro – talvez, aliás, o único espaço completamente vazio em toda a imagem. Se olhados bem de perto, é possível perceber, por exemplo pelo canto da moldura do lado esquerdo, que os objetos não estão perfeitamente em 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.

Vemos ainda ao lado do espelho outros móveis também de madeira escura e objetos decorativos vários. Todos esses objetos que, assim sobrepostos e entrecortados compõem pelo menos três quadrantes do enquadramento, se relacionam por oposição 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 própria madeira e essa pelúcia que, curiosamente, está bem no eixo central.

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 castiçais e uma moldura de madeira pendurada na parede, que estariam ao lado e no mesmo ambiente que todos os outros objetos que foram listados até aqui, surgem também a sombra da copa de uma árvore, o perfil de um carro e o que talvez seja a lona drapeada de um toldo. Ao reparar essa confusão de elementos, percebemos agora com clareza a grande mancha espectral que domina quase a totalidade do quadro – é a figura (pelo menos os ombros e a cabeça) de Vivian Maier que, contra a luz e diante de um vidro translúcido, cria a zona de sombra que nos permite ver do outro lado.

Entretanto, um aspecto ainda mais instigante e fundador da tensão fundamental nesse autorretrato é que os objetos que o espelho dentro da loja 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 interpõe entre ela e o espelho. E as silhuetas que surgem na vitrine – a árvore, o carro – que, por lógica, estão do lado de fora e atrás de Maier, também não aparecem no reflexo do espelho no interior. 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, muito peculiar, 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 do negativo, criando a sobreposição confusa dos planos que só ficaria evidente na sua revelação.

De qualquer forma, se não podemos determinar as condições de produção, nos atemos à imagem como ela nos chega. E então, compreender a presença de pelo menos três campos de profundidade diferentes e simultâneos, a saturação 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 verificar, de novo, 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 da sua imagem, e a provocação que esta inclusão causa no seu observador, 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.

Também no nível dos objetos e elementos visuais, o poema de Ana C. e a fotografia de Vivian Maier se aproximam. Trazem uma profusão de imagens que se sobrepõem, se intercalam e interrompem: tentativas de contato falidas, lagos com patos opacos em parques ingleses, 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 desse sujeito lírico enunciador, que surge muito bem delimitado neste lugar pela repetição do pronome pessoal “eu” e dos verbos em primeira pessoa, ainda que seja constante e 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 na altura 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, também transformada em imagem duplicada no eco entre

a silhueta da sombra do vidro e o reflexo do espelho numa confusão tão profunda que nem nos permite adivinhar onde, no mundo, diante do próprio reflexo, a fotografia se posicionou.

No poema, ainda, as frases curtas e interrompidas, com pontuação irregular e uma constante intromissão de parênteses, travessões, aspas, reproduzem uma dicção 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”).

Se a poesia de Ana Cristina Cesar é tida como uma “colcha de retalhos” por alguns de seus críticos (MALUFE, 2006) por ajuntar imagens e versos aparentemente disparatados lado a lado, paralelos, na superfície do texto, Annita Costa Malufe também identifica algumas operações de articulação entre as partes elípticas e não-homogêneas, que dão um sentido de unidade ao poema para além da simples causalidade da justaposição dos versos sob um mesmo título, por exemplo.

A existência de um movimento comum aos fragmentos depende do fato de que esses cortes instalados entre eles (corte que é o não-dito) seja da natureza daquilo que Deleuze chamou, a partir de Bergson, de um corte móvel: corte no qual ocorreria o movimento. Corte que cria um antes e um depois. (...) É preciso portanto que algo mude entre uma cena e outra, indicando que um movimento aconteceu entre elas, algo se passou, conduzindo o todo a uma mudança de estado. (...) E é preciso, para isto, que algo permaneça na passagem entre as cenas, sem o que a mudança não se tornaria sensível. Ir de um estado ao outro implica, assim, o fato de que algo permaneceu, dizendo-nos: foi este corpo que mudou, foi neste espaço que se deu o acontecimento, foi este personagem que sofreu determinada mudança, foi esta paisagem que se transformou. (MALUFE, 2011, p. 177)

Malufe então identifica alguns “operadores de ligação” que, justamente, promovem e garantem a articulação entre as partes, oferecendo alguma fluência ao movimento, ainda que em algum nível o ritmo truncado se mantenha. Esses “operadores-testemunhos” podem surgir tanto na construção da cena enunciativa, como um cenário que unifica toda a ação, ou em um advérbio como o “agora” que se repete muito na poética de Ana C. e continuamente presentifica a enunciação. Ou ainda em elementos retóricos, como o verso “Passemos” do “Epistolário...”, e na repetição de imagens e frases, às vezes

com mínimas variações na estrutura da reformulação, evidenciando precisamente a mudança de um estado para o outro:

Então nos damos conta de que todo o poema vinha se articulando como a tentativa de apresentação de cenas em tempo real, em um esforço por tornar sensível, aparente, o corte-montagem; é então como se o corte ocorresse diante do leitor, como se a imagem mudasse para o leitor, no instante mesmo da leitura. (MALUFE, 2011, p. 179)

Podemos encontrar alguns desses operadores no poema que analisamos aqui – já apontamos a predominância do tempo presente e a presença inequívoca de um sujeito que diz “eu”, mas também é preciso notar de novo a insistente retomada de versos, imagens e palavras, criando um jogo de referências intratextuais que obriga o texto voltar a si mesmo, combinado aos cambiantes cortes, que quebram as frases em momentos diferentes, como fica muito evidente nas sequências: “Civilizada pergunto se o seu destino trai um desejo por cima de todos os outros./ Guarda sim,/ mas eu não vejo”, e, mais tarde: “Não dá para ver, eu sei,/ mas meu desenho guarda sim/ você/ não fala/ trai/ um desejo pardessus tous les autres,”.

Se Ana Cristina manipula mecanismos de composição que podemos, em concordância com Malufe, definir como corte-montagem, também Vivian Maier parece criar o mesmo tipo de efeito em alguns de seus autorretratos. Com a moldura funcionando como este elemento delimitador e unificador, a maneira de disposição dos objetos, formas, texturas não deixa de nos lembrar as imagens criadas a partir dos procedimentos de corte e colagem – não bem com tesoura e cola, como queriam os cubistas e surrealistas, mas a partir dos mecanismos internos de enquadramento e pose.

Já bem além da ideia do quadro como intersecção plana de uma pirâmide visual, como queria Alberti (PANOFSKY, 1991)⁵⁵, John Berger entendeu que a fotografia – enquanto *mídia* e aparato mecânico – teria transformado a lógica da perspectiva

⁵⁵ “A Renascença havia conseguido racionalizar completamente no plano matemático a imagem do espaço que antes havia sido esteticamente unificado através – como já vimos – de uma abstração progressiva de sua estrutura psicofisiológica e da refutação da autoridade dos Antigos. Assim, conseguiu o que não era possível até então, isto é: uma construção espacial unitária e não-contraditória de extensão infinita (no âmbito da “direção do olhar”), na qual os corpos e os intervalos constituídos pelo espaço vazio se encontrassem unidos, de acordo com certas leis do *corpus generaliter sumptum*” (PANOFSKY, 1991, p. 63, tradução nossa). Mas Panofsky não deixa de notar que isso não implica uma mecanização ou autonomia do quadro, posto que o fenômeno artístico ainda é: “dependente de seres humanos, de fato, do indivíduo: pois essas regras [matemáticas] referem-se às condições psicológicas e físicas da impressão visual, e o modo como surtem efeito é determinado pela posição livremente escolhida de um ‘ponto de vista’ subjetivo” (PANOFSKY, 1991, p. 67, tradução nossa).

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*” (DUBOIS, 2011), intimamente performática à medida que imprime, na superfície de significado, 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 simultâneos, que diluem as marcas da realidade externa da fotografia ao passo que decompõem a unidade da experiência visual. A confusão entre os espaços dentro e fora – ou à frente e atrás da câmera 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, da mesma maneira que operavam as colagens cubistas:

Pois cada elemento na colagem tem uma espécie de função dupla: refere a uma realidade externa, mesmo que seu impulso composicional seja minar a própria referencialidade que parece afirmar. E mais: a colagem subverte todas as relações convencionais entre figura e fundo, geralmente não sendo claro se o item A está em cima do item B ou atrás dele, ou se os dois coexistem no espaço raso que é a “imagem”. (PERLOFF, 1998, tradução nossa)⁵⁶

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 antes há a tentativa de estabelecer a colagem como forma de apreensão e apresentação da realidade⁵⁷. Ou ainda, como Norman Bryson identificou nas colagens de Juan Gris, de

⁵⁶ Disponível online: <http://marjorieperloff.blog/essays/collage-poetry/>. Acesso em: 02 jul. 2021.

⁵⁷ 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. (...) Esta arte não inventa coisas por interesse próprio, ou satisfaz fantasias e caprichos. 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 *Cesta de Frutas* não recua: ela projeta. E ao fazê-lo, anuncia que o único espaço onde os objetos residem é o desta projeção que se direciona de dentro da tela para o

fazer com que a inclusão de elementos materiais do “mundo real” e a sua justaposição sobre a superfície física da tela obrigue a percepção do observador a 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 combinação dos elementos formais com a sobreposição dos objetos e do sujeito planificados na superfície material da fotografia consiga operar, como nos autorretratos de Maier, um sentido de composição a partir da dissonância. Nas repetidas vezes em que se mostra entre camadas refletoras, ou se coloca diante de vitrines e janelas para se encontrar em espelhos, Maier combina os procedimentos de preenchimento quase total do quadro com elementos heterogêneos, a confusão entre os planos (às vezes até a diminuição do sentido de profundidade em uma planaridade superficial) e o eco de sua própria figura, silhueta e sombra reverberando entre as camadas de reflexão, anulando a ideia da câmera fotográfica como eixo central e organizador da perspectiva do quadro. Em outra fotografia diante de uma vitrine (Anexo 19), o vidro translúcido da janela e os dois espelhos expostos produzem três imagens virtuais sensivelmente diferentes, pois cada um alcança objetos e aponta em ângulos diferentes para os prédios do lado oposto da rua, enquanto a fotógrafa surge deslocada e pouco proporcional em relação aos outros objetos no enquadramento, quase se retirando do campo de visualidade do espelho em que se encontrou. Em ainda outro caso (Anexo 20) abandona a Rolleiflex para trabalhar com o filme colorido em sua 35 mm, explorando conscientemente os matizes de cor e sombra. Um pouco curvada para se encaixar no ângulo certo diante da vitrine, vemos que surge como um espectro agigantado, escuro, ocupando todo o centro do quadro e proporcionalmente equiparando-se aos prédios refletidos à distância; além disso, ainda, por três vezes encara-se de frente com a câmera na altura do queixo, em uma imagem que se repete, no mesmo tamanho e paralelamente, bem no eixo central. Mesmo calculadamente ocupando o ponto de maior claridade e definição do quadro, que de restante se compõe com uma mistura de sombras, reflexos e confluências entre o dentro e o fora da vitrine e dos espelhos, a sua figura necessariamente entra na dinâmica de fusão entre os planos.

espectador. 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).

Agora, se, como dizia Vilém Flusser (e como parece apontar também Bryson, acima), 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 observador que permitir que seu olho circule 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 elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. (FLUSSER, 2011, p. 22)

Podemos 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, nas palavras de 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.

No caso de Ana C., em outros poemas, principalmente de *A teus pés*, este tipo de corte-montagem se torna o princípio composicional central e às vezes até o tema da poesia, por exemplo em “Sumário” (Anexo 21) 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” (Anexo 22), 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)

A ilusão é instaurada já no primeiro verso e é mantida até pelo menos o oitavo – “Excesso de atenção varrido para baixo do capacho” – só para, logo em seguida, desmanchar qualquer sensação de unidade temática pela interferência abrupta de outros pequenos possíveis núcleos temáticos que nada têm a ver com o primeiro, com pequenas variações rítmicas e de tom – “Risco a lápis sobre o débito. Vermelho.” e “Felicidade se chama meios de transporte” – e então terminar o poema com uma interpelação direta ao

outro após uma citação do primeiro verso de “Boi Morto”, de Manuel Bandeira, quebrado em dois: “Antes disso, um sus: pausa aqui. Ouve: “Como em turvas/ águas de enchente...”/ É lá fora. Espera”.

É curioso lembrar neste momento que as práticas do diário e do epistolário incorporadas ao fazer poético de Ana C. colaboram para forjar 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 nestes momentos de aparente inserção de fragmentos de realidade que os poemas parecem compartilhar a mesma dinâmica de circulação dos signos que alteram ou “refuncionalizam o efeito estético” da obra, como reformula Peter Bürger (2012), lembrando-se das palavras de Adorno. Na poesia, também, 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 mesma do texto: “a elipse deixa de ser um modo de narração, uma maneira pela qual se vai de uma ação a uma situação parcialmente desvendada: ela pertence à 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 interno da montagem – é o que Bürger considera, retomando ainda Adorno, como uma “negação à síntese” que aponta para a “renúncia à reconciliação” da unidade de significado (cf. BÜRGER, 2012, 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 tensamente amarrada a partir do ritmo dos *enjambements* que, determinado pela desregulação 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 as formas em busca de um sentido, acabava identificando os contrassensos da composição, diante desse 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, 2012, p. 146). No que Bürger compreende como uma renúncia à interpretação de sentido, “[a] atenção

do receptor não se volta mais para um sentido da obra a ser apreendido por meio da leitura das partes, mas para o seu princípio de construção.” (BÜRGER, 2012, p. 146).

*

Ainda podemos notar, mesmo que brevemente, outra coincidência entre os operadores que alimentam e potencializam a circulação dos signos nas fotografias de Maier e na poesia de Ana C.: a intrusão de palavras nas imagens e da tematização e presença de imagens nos poemas. Em ambas as obras, a questão se materializa de algumas formas diferentes, tanto nos níveis temáticos, quanto semânticos e visuais.

No âmbito da fotografia de rua, por exemplo, Maier guardava uma atenção especial aos jornais e revistas – nos seus três estágios, à venda nas bancas, sendo lidos e depois descartados nas lixeiras e calçadas (Anexo 23) – e às marquises, outdoors e letreiros, o que a localiza no seio dos centros urbanos, sob pleno capitalismo, nos quais as publicidades e anúncios ocupam parte da paisagem e da economia visual. Melhor dizendo, no perímetro urbano, principalmente em metrópoles como Nova Iorque e Chicago, tão saturadas de informações e informes, o difícil seria fotografar a rua e não captar, com a lente, qualquer escrito.

O interessante para nós, considerando o contexto de recepção das fotografias de Maier, e a ligação histórica entre a imagem técnica e as expectativas de documentação e evidência que a recobre, é que, de vez em quando, esses escritos nas imagens cumprem funções quase forenses, localizando no tempo e no espaço histórico e geográfico o momento do clique. É olhando para o calendário escamoteado na sombra da fotografia no Anexo 20 que descobrimos que este autorretrato é de 1953, por exemplo (detalhe no Anexo 24). De modo mais latente, também temos como comprovar que o retrato no Anexo 25 é de 1978, porque sabemos que os dois filmes em cartaz foram lançados neste ano. Em casos como estes, e também quando surgem as manchetes de jornais e capas de revistas legíveis, ou placas com nomes de ruas, cidades e lojas, a faceta documental da imagem vem à superfície, evidenciando o seu poder indicial de fixação dos fatos do mundo – ainda que Maier não deixe nunca de brincar com as composições, criando blagues visuais com sua costumeira e acentuada ironia (Anexo 26).

Entretanto, nos seus autorretratos, a localização temporal e histórica de seu corpo não parece apaziguar o *tornar-se espectro* e os modos de representação por dissimulação. Ao contrário, passam a concorrer na superfície da imagem, em tensão, esses dois efeitos diferentes de verdade. E, às vezes, as palavras inclusas no quadro colaboram ativamente

para compor a confusão visual que escamoteia a presença da fotógrafa e faz do seu corpo uma figura fantasmática.

Figura 8: Self-portrait, 1971

Fonte: Estate of Vivian Maier, Maloof Collection⁵⁸

É difícil definir como se dá essa composição, e até o que está em qual plano e em qual ordem. Podemos reconhecer que Maier fotografa o seu reflexo e que o nome da loja (talvez) na parte superior funciona como o cabeçalho da imagem, informando e preparando a nossa percepção: todo o quadro é um enorme vidro. Para além disso, não conseguimos ter certeza de muitas outras coisas, uma vez que os planos são quase fundidos na planaridade total da superfície imagética. O que é interessante é perceber os números – 533 e 549 – e as folhas de jornal à direita, que, nas margens do campo de visualidade do reflexo do vidro, estão escritos na direção certa para a leitura, e nos dão a

⁵⁸ Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-2>. Acesso em: 02 jul. 2021.

dica de que estão diretamente diante da câmera. No interior da imagem, entretanto, as coisas se complicam. Logo abaixo de GLASS CO. descobrimos as palavras WILME e RECORD CE, literalmente espelhadas. Ainda, fragmentadas, não nos dão a informação completa sobre o que se trata. No lugar em que refletem no vidro, não parecem presas – pregadas, coladas ou pintadas – a nenhuma superfície que ofereça algum contexto e, portanto, flutuam no limbo, no espaço entre os reflexos e a câmera – o mesmo espaço que, aparentemente, a figura de Maier também ocupa.

Já dissemos, graças aos números e o letreiro GLASS CO. sabemos que o vidro está colocado diante da câmera. Mas quanto à escada, as ripas de madeira e mesmo a porta que ocupam a composição, esses não sabemos determinar exatamente onde estão – ao lado da fotógrafa, atrás dela ou adiante, por trás do vidro? Aqui, portanto, a presença de signos escritos, entre letras legíveis e espelhadas, em um mesmo plano, apenas colabora para adensar aquela impressão que tínhamos sobre Maier, seu corpo de sombra no vidro, presa entre os reflexos.

Se nas fotografias de Maier os escritos assumem funções parecidas à dos jornais colados nas telas cubistas, como pontos indiciais concentrados que atravessam a composição como rasgos de verdade, na obra de Ana Cristina Cesar a menção e a presença de imagens operam em uma dinâmica um pouco diferente, ainda que igualmente produza tensões quanto aos lugares de enunciação do sujeito lírico e sua escolha pela escrita.

Assim como Vivian Maier, no nível temático, Ana C. aproveita imagens de meios, registros e naturezas diferentes. O próprio procedimento do corte-montagem que vimos neste capítulo é próximo às técnicas do cinema, que também são figuradas em outras ocasiões – como no poema “Travelling”, que já no título anuncia o tipo de movimento de câmera que a enunciação lírica parece querer copiar. Já a fotografia, como prática e imagem, também é reiteradamente mencionada, por exemplo no “como rasurar a paisagem” que abre este trabalho, ou ainda no trecho de *Luvás de pelica*: “Aprendo a focar em pleno parque. Imagino a onipotência dos fotógrafos escrutinando por trás do visor, invisíveis como Deus.” (p. 56).

É no mesmo *Luvás de pelica*, aliás, que encontramos no meio de um poema, escamoteada, a éfrase de um quadro de Tintoretto, que Michel Riaudel (2011) reconheceu ser “A origem da Via láctea”⁵⁹ (Anexo 27), além da repetida formulação do

⁵⁹ “Observemos, *en passant*, que a inserção mal se distingue dos usos que ela faz da citação ou da tradução. Ao mesmo tempo em que transfere elementos de uma obra para outra, ela empenha-se em desfigurá-la. (...) O

desejo por substituir a escrita pelo desenho, “*para sair da pauta*” (p. 56). Aqui, o diálogo com o livro de Henri Michaux, que já mencionamos, e a convivência de Ana C., à época, com a artista Bia Wouk – que aliás empresta um desenho seu para a capa da edição artesanal de 1980 – certamente se fazem notar nestes poemas em risco, que grafam a própria vontade de recusa do sujeito que escreve⁶⁰.

A mesma ideia de oposição entre a fluidez do desenho e a fragmentação penosa da poesia, é tema também do “*Vacilo da vocação*” (Anexo 28), poema publicado em *A teus pés* e que assume a forma telegráfica e a linguagem cifrada, em forte contraste com a arte “ininterrupta” de pintar, que o seu interlocutor aparentemente pratica, nesta lamentação sobre o limite da poesia – sem deixar de aproveitar, entretanto, justamente o intervalo entre as palavras forçado pelo *enjambement* para alimentar a polissemia que nasce nos dois últimos versos: “à mercê do impossível –/ – do real”.

Por fim, o poema de Ana Cristina que melhor tematiza e apresenta as imagens incorporadas ao texto é o que encerra o *Luvas de pelica*, “Epílogo” – no qual o sujeito lírico, como um ilusionista em um palco, performa o seu grande truque⁶¹: veste um par de luvas de pelica, abre uma grande valise e passa para a plateia vários cartões-postais:

(...)

E agora, atenção.

Com minhas mãos enluvadas – um momento enquanto abotoo uma... e depois outra... cuidadosamente... não há fraude... ajusto os punhos, assim... – agora com estas mãos, ao acaso, apanho o primeiro cartão-postal, que contemplo por um instante sob a luz... há um reflexo... mas vejo aqui uma moça afogada entre os juncos... passo o primeiro cartão, por favor passem uns para os outros... segundo cartão: a Avenida Atlântica... vão passando... cadilque em Acapulco... Carmen... Centre Pompidou... igreja no Alabama... castelo visto do levante... dois cupidos de óculos escuros... o ladrão de jóias e a duquesa... e este aqui, Fred Astaire em *Lady be good*, ou não faz arte, menina... nostálgica... e uma

jogo de sedução, que consiste em mostrar escondendo, é claro: ela dispersa em seu texto indícios suficientes para ativar um leitor atento e, ao mesmo tempo, apaga os rastros que permitiriam remontar ao original” (RIAUEDEL, 2011, s/p). Disponível online: http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=68. Acesso em: 02 jul. 2021.

⁶⁰ De fato, contemporâneo ao *Luvas de pelica*, há o caderno de desenhos que produziu durante a sua estadia na Inglaterra, como um paralelo pictográfico do livro de poemas, no qual, no entanto, percebe Flora Süssekind, as formas e traços vão se assemelhando “a invenção de uma outra escrita, em relação simultaneamente mimética e corrosiva com a linguagem verbal” (SÜSSEKIND, 2016, p. 58). O caderno de desenhos *Portsmouth-Colchester* foi publicado postumamente, em uma edição fac-símile, em 1999.

⁶¹ Os dois primeiros versos do poema – “I am going to pass around in a minute some lovely, glossy-blue picture postcards./ Num minuto vou passar para vocês vários cartões-postais belos e brilhantes” – são, na verdade, uma citação na língua original e a tradução livre de uma frase de *Lolita* de Vladimir Nabokov (1955), romance que se inicia com o protagonista se dirigindo aos membros do júri durante o seu julgamento por homicídio. O sujeito lírico de Ana Cristina, no entanto, parece mesmo se dirigir a uma plateia imitando os modos de um mágico, como lemos nos versos seguintes: “Reparem nas minhas mãos, vazias./ Meus bolsos também estão vazios./ Meu chapéu também está vazio. Vejam. Minhas mangas./ Viro de costas, dou uma volta inteira.” (p.73).

Marilyn, e aqui a praia em Clacton com bingo e fish and chips... o Boeing da Air France... bondes subindo a ladeira em São Francisco... um urso-polar no zoo de Barcelona... Salomé... Londres... outra Salomé... vão passando, vão passando.

Meus amigos, isto é uma valise, não é uma cartola com coelhos.

Temos cartões para a noite inteira. (...) (p. 73)

O poema é centralmente composto por uma sequência quase ininterrupta de imagens que passam diante dos nossos olhos da mente, como slides, finalizando o livro que mantém, entre poesias e pequenas prosas, a forma do simulacro de correspondências, diário íntimo e de viagem, com tons biográficos e confessionais mais latentes (em comparação com os outros livros publicados em vida). Neste sentido, o fato de as imagens em questão serem pinturas, desenhos e fotografias reproduzidas em cartões-postais é muito interessante – afinal, cartões-postais são estes souvenirs que enviamos para outras pessoas, combinando em um mesmo objeto imagem e texto – pequenas notas tão autorreferenciais quanto as cartas – que cumprem a sua função justamente no endereçamento. No texto de Ana Cristina, porém, como não poderia deixar de ser, os cartões-postais não alcançam os seus destinatários, mas tornam-se elementos cênicos, teatrais, neste espetáculo de exposição íntima:

Continuo a passar mais rapidamente estes cartões. Reparem nesses bolinhos presos com elástico, e aliás ia me esquecendo de dizer, podem e devem verificar se no verso há palavras rabiscadas, este aqui por exemplo, “Para quando serão nossas próximas horas exquisitas”, exquisitas com xis, ou este aqui, “O Posto 6, onde passei minha infância e adolescência, como está mudado!”, ou este outro, ouçam só, “Fico tentando te mandar um pedacinho de onde estou mas fica faltando sempre”. E um com letra bem miúda: “Acalmei bem, me distraí, não penso tanto, penso a te”. Acho que o final está em italiano. Vão lendo, vão lendo, a maioria está em branco mesmo, com licença. (p. 74)

As imagens – pinturas clássicas e fotografias de paisagens e lugares turísticos facilmente reconhecíveis – entram no poema para participar da dinâmica já estabelecida por esta poética: mesmo que as referências visuais apontem para lugares que existem no mundo, e mesmo que os “rabiscos” soem como notas pessoais e confissões⁶², estão inseridos nesta cena enunciativa que se declara, desde o início, como um espetáculo. Os objetos só são manipulados com luvas, que além de tudo pertencem ao espaço de exposição – já que são calçadas e descalçadas no palco, dentro do poema. Portanto, da mesma forma que as palavras incorporadas aos autorretratos de Maier não deixam de

⁶² Aliás, a última nota, “Acalmei bem...” é também uma referência intratextual, retomando um verso do primeiro poema deste mesmo livro.

colaborar para a dissonância organizadora dos enquadramentos, as referências visuais de Ana Cristina, e as tentativas de contato que as acompanham, só colaboram para evidenciar o caráter ficcional, cenográfico, da sua poesia.

5 - Escrever-se; fotografar-se

*Doente de mim
desde que a escrita
juntou-se à vida, com as linhas
da mão misturadas às do papel
sob o peso da batida do pulso pegajoso.*
Armando Freitas Filho

Fixar o instante, preservá-lo do esquecimento. Capturar o momento em toda a sua espontaneidade. Eleger o instante certo ou encontrá-lo por acaso. Tirar da vida a matéria bruta, pura, da arte. Lutar contra ou trabalhar através da paralisia da forma. A ambígua e por vezes problemática questão da matéria artística – o que se fotografa e o que se escreve, e a relação que mantém com a experiência – é algo que tanto a fotografia quanto as artes escritas compartilham, como já foi notado, por exemplo, por Rosalind Krauss:

Esta ideia de captura da experiência fugitiva para conseguir retê-la, de registro do presente e sua conservação apesar da passagem do tempo, Freud a utiliza para caracterizar a fotografia. Contudo, mesmo antes do surgimento da fotografia, já era costume descrever a escrita desta mesma maneira. Ela também tinha como função consignar a palavra do momento por escrito para restituí-la num outro campo espacial e temporal. A escrita era o instrumento da memória. Como outros instrumentos, era acionada pela mão. A palavra se transferia de um órgão, a boca, a outro órgão menos nobre e requintado, a mão. (KRAUSS, 2012, p. 211)

É curioso que a dupla temporalidade inaugurada pela tentativa da captura do momento que subjaz em ambos os meios seja parecida. Por um lado, num discurso positivado, a poesia se torna a “consagração do instante”, como compreende Octavio Paz: “[o] poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal: nesse aqui e nesse agora principia algo (...). Esse instante é ungido com uma luz especial: foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração” (PAZ, 2012, p. 53). Entretanto, por outro, resiste ainda a noção de que escrever é “retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo” (BLANCHOT, 2011, p.17).

A crítica sobre fotografia parece concordar com essa última formulação, principalmente quando define o seu gesto produtivo como um golpe, um corte espaço-temporal que, de uma só vez, “interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante” e “fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção da extensão” (DUBOIS, 2011, p. 161). Assim, a imagem fotográfica:

Abandona o tempo crônico, real, evolutivo, o tempo que passa como um rio, *nosso* tempo de seres humanos inscritos na duração, para entrar numa

temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto: temporalidade que também *dura*, tão infinita (em princípio) quanto a primeira, mas infinita na imobilidade total, congelada na interminável duração das estátuas. (DUBOIS, 2011, p. 168)

Mais além, ambas a escrita e a fotografia são unidas pelo uso de instrumentos – o lápis, a câmera – que deslocam o poder produtivo da superioridade logocêntrica da boca e do olho para a mão⁶³: “O movimento da mão, o movimento do traço, o movimento que registra é apresentado e reapresentado através de várias estratégias como algo que desloca e invade a visão até expulsá-la.” (KRAUSS, 2012, p. 214)⁶⁴. As mãos produtoras incorporadas ao quadro e ao poema, em um desdobramento reflexivo, nos levam a indagar sobre o instante preciso em que a palavra se materializa na página e o dedo aperta o obturador; e assim começamos a perceber nas obras de Ana Cristina Cesar e Vivian Maier a recorrência de um motivo fundamental: o próprio gesto produtivo.

Nos autorretratos de Vivian Maier, a figuração do ato fotográfico se torna transparente à medida que, na maior parte das fotografias que conhecemos até agora, incorpora (ativamente) a câmera fotográfica e as mãos que a opera ao enquadramento, compondo uma pose e uma postura rígida e inconfundível – a vemos tanto e tão claramente nos autorretratos diante de espelhos que até a identificamos nas silhuetas de sua sombra: seus braços dobrados com as mãos na altura do rosto, por vezes encobrendo apenas o pescoço, o queixo ou o rosto inteiro, quando manipula a sua 35mm (Anexo 25); e os seus braços dobrados rentes ao corpo com os cotovelos dobrados um pouco abertos na altura da cintura, quando usa suas Rolleiflex (Anexo 29)⁶⁵.

⁶³ Comentando os autorretratos na pintura Renascentista, James Hall diria que: “A ausência das mãos e do equipamento do pintor pode quase sugerir uma imagem miraculosa, pintada sem a atuação humana.” (HALL, 2014, p. 43, tradução nossa). Na fotografia, imagem técnica por excelência, o caráter “miraculoso” que menciona Hall poderia talvez ser substituído por uma impressão de objetividade “pura”.

⁶⁴ Enquanto Rosalind Krauss parte da observação de fotografias produzidas na República de Weimar e nos primeiros anos do construtivismo russo – portanto, durante as três primeiras décadas na Europa –, no Brasil encontraríamos, entre outros exemplos, na obra de Lygia Clark uma ideia paralela sobre a centralidade das mãos e os poderes produtivos de seu corpo inserido na obra de arte: “Se você não tiver uma face, as mãos dirão por ela quem você é. Se você não tiver coração, as mãos falarão por você. Se você não tiver cabeça, elas farão uma por si, mas se você não as tiver, pode esconder atrás da sua face, do seu coração, do seu raciocínio, você é como uma ave sem asas e o seu andar tornar-se-á pesado e inexpressivo, pois elas estarão invisíveis, junto a seus pés (...)” (CLARK, 2008, p. 155).

⁶⁵ Existem, é claro, exceções a essa regra, e de vez em quando Maier entrega (aparentemente) às crianças a câmera fotográfica e se deixa ser retratada por elas. O que Daniela Bracchi e Monica Silva percebem em um destes casos é justamente a entrega de Maier do controle autoral de sua imagem: “Percebemos a falta de foco nas imagens e o inusitado enquadramento tomando a imagem de baixo para cima (*contra-plongée*). Essas duas características plásticas nos permitem perceber que essas fotos foram feitas pelas crianças com quem Maier estava, o que é ainda mais sugestivo, quando as encontramos lado a lado nas páginas do livro como um cara a cara entre Maier e o fotografado. Encontramos aí um contraponto visual à construção de Maier como fotógrafa de rua que com grande expertise, capta momentos fugidios do cotidiano em enquadramentos inusitados. Na realidade, percebemos um momento de diálogo no qual Maier abre mão do

É comum pensar a imagem de um fotógrafo que se mostra operando a sua própria câmera como uma marca de autoria, expressão óbvia de uma vontade de afirmação do fotógrafo como aquele que controla aquele instrumento – extensão de seu olho e seu corpo – e compõe aquele campo de visualidade. O espelho é o auxiliar genérico para esta espécie de dupla exposição, do fotógrafo, seu corpo localizável no tempo e no espaço, e da sua câmera em atividade. Esta também é a técnica que parece oferecer o maior controle e poder para o fotógrafo. Colocar-se diante da câmera, mesmo que programada ao detalhe, seja com o disparador remoto, o *timer*, ou ainda pedir para que outro aperte o obturador, não deixa de ser um exercício duplo-cego: no instante preciso do ato fotográfico, só se pode intuir o enquadramento, o foco, a exposição e a aparência da pose; a certeza da composição só virá depois que a fotografia for feita (ou até depois que revelada). Colocar-se diante do espelho, porém, com a câmera nas mãos, é ter a possibilidade de ver e manipular a pose e a máquina de uma vez só, aproveitando a duplicação da imagem – no espelho e no visor – para controlar a composição, a técnica e a apresentação do próprio corpo.

Entretanto, não deixa de haver uma consequência formal a esta técnica de autorrepresentação. Isto porque, como argumentaria Philippe Dubois, autorretratos diante do espelho fundam uma duplicidade latente; as duas imagens estabelecem também duas temporalidades: a exterior, subjacente na fotografia, do espelho, é sintomática da presença física e do tempo singular (é, portanto, dependente do *aqui e agora*) do sujeito que está olhando-se, se-vendo-sendo-visto. A outra, a imagem fotográfica, é a “anterioridade retida”, congelamento do tempo-espaço e do gesto que opera o distanciamento que Sontag havia notado entre imagem e realidade.

Pegar esse instante de total presença para si mesmo, captá-lo, registrá-lo, passá-lo para a película, é iniciar o processo que decerto fará o autorretrato existir, erigirá a efígie, instalará a autocontemplação no tempo imóvel da fotografia, mas é, ao mesmo tempo, condenar a relação imediata consigo mesmo, é destiná-la a estar sempre acabada, é começar a fazer desaparecer *na* imagem e *sob* a mesma.” (DUBOIS, 2011, p. 18)

Voltando-se à ideia de performance, Dubois entende que o que vemos no autorretrato diante do espelho é o ato fotográfico em si, este capaz de fundar o corpo do

controle dos elementos da imagem e permite a construção de um retrato seu com imperfeições técnicas. A expressividade inusitada da cena é sacrificada em prol da troca no momento da prática fotográfica, na qual Maier permite que o fotografado seja também um autor de imagens. Essa autoria compartilhada da imagem fotográfica não é algo que pertença às características da fotografia de rua, e a autoria estendida do fazer fotográfico mostra a amplitude dos modos de fazer imagens, que encontramos na obra da artista.” (BRACCHI; SILVA, 2019, p. 239-240).

sujeito fotógrafo na imagem no mesmo instante em que o transforma em sombra da ação no tempo. Só o que vemos, defende Dubois, é um sujeito se fotografando se transformando em sombra, reflexo, efeito de luz: “a dissolução total do sujeito pelo e no ato fotográfico. *Imagem-ato*” (DUBOIS, 2011, p. 19).

É interessante entender como Vivian Maier manipula esta faca de dois gumes que é o autorretrato diante do espelho. Ao nos determos nas suas fotografias, a impressão que temos é que, entre o controle da representação e a transformação do corpo em espectro, Maier parece desejar os dois.

Figura 9: Self-portrait, undated

Fonte: Estate of Vivian Maier, Maloof Collection⁶⁶

De pé, cabeça baixa, os ombros encolhidos e os braços levemente dobrados, Maier olha para o visor da Rolleiflex que carrega no pescoço, pendurada na altura da barriga. A

⁶⁶ Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-22>. Acesso em: 02 jul. 2021.

faixa de luz que atinge apenas pedaços dos móveis se dissolve disforme na parede exatamente ao redor do espelho, formando uma espécie de aura. Aqui também o quadro se divide em duas metades verticais: o espelho e a penteadeira ocupam a metade direita; o lado esquerdo, onde há apenas a poltrona, apresenta em sua metade superior uma parede branca, lisa, inabitada, tomada pela sombra. Interessante notar, de novo, que a primeira coisa que nosso olho encontra é justamente o reflexo de Maier – ainda que, de certa maneira, em contrassenso, pois ao invés de olhar para o ponto primeiro onde a luz bate, para depois acompanhar a direção que ela segue, olhamos a mancha de luz na parede, o espelho e a imagem de Vivian Maier.

Esta fotografia tem apenas dois planos e trabalha com pouca profundidade perspectiva. O fato de estar tudo em foco parece adensar a bidimensionalidade do plano. A simetria dos volumes dos tecidos na poltrona e dos objetos em cima da penteadeira – os abajures, as pequenas estátuas, até mesmo as duas imagens presas na moldura do espelho – se encontra a um conjunto de opostos que se tensionam nos detalhes: o espelho “habitado” e a parede branca vazia; o claro/escuro das cores dos objetos, com zonas muito bem demarcadas de sombra, causadas pela entrada de luz natural; a bagunça dos tecidos amontoados na metade inferior do quadro e a relativa limpeza da metade superior. O padrão de duplicação só é quebrado pela figura da fotógrafa, o único sujeito presente na fotografia. No espelho, porém, é, materialmente, só imagem, o que lhe dá a gravidade de uma semipresença, com menos palpabilidade que os móveis no quarto. Essa impressão se agrava, é possível dizer, com o fato de a distância duplicada pela ótica no espelho fazer do reflexo da fotógrafa um dos elementos mais distantes do ponto de vista do observador.

Um pouco deslocada, um pouco alta demais, o elemento mais importante deste autorretrato parece ser sua cabeça baixa, sua pose absorta na máquina – esta, que registra o seu esforço em dissimular a sua presença ali. Lembrando um pouco o que Craig Owens, elaborava sobre a reflexividade da imagem “Grupo na Dance Hall” (1932) de Brassäi:

Porque o espelho duplica os sujeitos – que é exatamente o que a fotografia em si faz – funciona aqui como uma imagem interna, reduzida, da própria fotografia. O espelho reflete não apenas os sujeitos retratados, mas também toda a fotografia em si. Nos conta em uma fotografia o que a fotografia é – *en abyme*. (OWENS, 1978, p. 75, tradução nossa)

Então toda a nossa atenção – e todo o motivo desta fotografia – se volta para o fato de que Maier opera a sua câmera, mesmo que neste instante ela recuse a frontalidade da troca de olhares – com si própria ou qualquer outro possível observador – e capture a

transformação ativa do seu corpo em imagem reduplicada (o seu reflexo e a imagem do seu reflexo).

É verdade que grande parte da problemática duplicidade do autorretrato fotográfico parece decorrer do fardo da mecanicidade do aparato, da sincronicidade da captura analógica, fato com o qual a escrita não precisa lidar. Se todos os raios de luz encontram a película de uma vez no mesmo centésimo de segundo, e está feita a fotografia, a escrita se desenrola pelo espaço e pelo tempo na linearidade gráfica e fônica das palavras. Mas isso não significa que ela também não se pergunte sobre a possibilidade de escrever o presente absoluto do ato da escrita. O que ocorre, exatamente, no momento em que a caneta encontra o papel e retira o instante e a palavra do mundo para a sua consagração em forma de poesia? “Como conciliar – dialetizar – a *distância* implicada pela *enunciação da escritura* e a *proximidade*, o arrebatamento do presente vivido ao mesmo tempo que a aventura (...)”, como registrar ao mesmo tempo em que se vive, “este texto paralelo, o texto da vida ‘contemporânea’, concomitante”? (BARTHES, 2005, p. 36). Esta, que é uma das perguntas fundamentais de Roland Barthes em *A preparação do romance*, é logo seguida por uma sugestão de estratégia – “Pode-se escrever o Presente *anotando-o* – à medida que ele “cai” em cima e embaixo de nós (sob nosso olhar, nossa escuta) (...)” (BARTHES, 2005, p. 36) – que não está isenta, porém, de justas consequências:

O que essa prática implica do sentido, do tempo, do instante, do dizer? A *Notatio* aparece de chofre na intersecção *problemática* de um rio de linguagem, a linguagem ininterrupta: a vida – que é texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em corte, palimpsesto –, e de um gesto sagrado: *marcar* (isolar: sacrifício, bode expiatório etc). (BARTHES, 2005, p. 37)

Ana Cristina Cesar parece habitar aquela intersecção paradoxal entre a vida, o texto e o gesto de algumas maneiras distintas⁶⁷. A respeito desta poética, e até lembrando um pouco o problema da *notatio* barthesiana, Marcos Siscar comenta:

A escrita da vida (a bio-grafia) designaria, antes, o modo como a vida, ao escrever-se diante de meus olhos, coincide com a própria experiência. Nesse momento, maravilhada, a poeta vislumbra que “sou eu que sou

⁶⁷ É verdade que a gana pela poetização da vida é em parte característica de toda a poesia da geração marginal. O ato da escrita e sua materialidade se tornam tema de vários autores. Ou ainda, como nos mostra o poema de Armando Freitas Filho que nos serve de epígrafe, aderindo a uma certa *dificuldade da escrita* – ali, a mão se estranha do sujeito da enunciação e se mistura ao suporte do texto, a página, ao passo que a escrita se mistura à vida atravessada por signos duros – o *peso* da *batida do pulso pegajoso* – e redobra a atenção do poema sobre si, sua materialidade e seu limite: “Entra em cena o descompasso entre a obra e o devir de uma existência cujo fluxo não pode ser detido ou capturado em um texto definitivo.” (PINHEIRO, 2009, p. 93).

vivida, sou eu que sou grafada”. O paradoxo é, então, constituído não somente pela convivência dos opostos, mas também pelos dilemas que resultam da ideia de que, por um lado, escrever é sempre constituir a partir da perda do modelo (da vida) e de que, por outro, viver é sempre dar corpo a uma escrita (aquilo que constitui essa vida). (SISCAR, 2011, p. 30)

Neste contexto, às vezes o poema se torna o espaço de paralisação da palavra – “Os poemas são para nós uma ferida./ cachoeira/ de repente alguém diz a palavra cachoeira/ e ela se medusa” (p. 272). Mas em outros textos, a consideração sobre a palavra e a figuração do gesto de escrita assumem formas e tons polivalentes; se “por afrontamento do desejo” a poeta insiste “na maldade de escrever” (p. 27), em outros momentos esta maldade se transfigura em dificuldade, dor, desejo, recusa e até espetáculo. Em três curtos poemas publicados em sequência em *Antigos e soltos*, problemática da escrita bio-gráfica é acirrada:

Ocupação
o ato de escrever
ocupa metade da minha prosa e metade da minha vida.
mando um bilhete para ele: vê se desocupa a
outra metade.

Preocupação
bilhete não respondido: que ameaças
são essas?

Desocupação
preciso sair da outra metade para ceder
lugar ao iminente ato de foder. (p. 350)

Nesta pequena série de poemas, três progressões do mesmo tema, a escrita se torna sujeito da interlocução. A ironia calculada do poema que é escrito no, sobre e para o ato de escrever, que então ocupa todas as metades constitutivas da enunciação deste sujeito lírico, não passa despercebida e Roberto Zular conclui:

Estamos diante de um ato de escrita do qual se deseja sair, mas não se sai (isto é, o enunciado diz da necessidade de sair, mas diz isso em um novo ato de escrita), como metade sempre traduzível de um lado para outro (mesmo a sua não-resposta, a impossibilidade de interlocução, é traduzida como ameaça) e que se desdobra ainda uma vez [em Desocupação]. (ZULAR, 2015, p. 92)

Existe uma urgência a partir do segundo poema, nascida da impossibilidade da comunicação, que se intensifica no terceiro. Diante da perigosa e irremovível ocupação do ato da escrita de sua prosa e de sua vida, a solução que esse sujeito encontra é, então, retirar-se a si mesma, obliterar-se para ceder espaço a estes dois atos que, no paralelismo

sintático e formal – a sua vez começando e terminando o ciclo dos poemas, tornam-se análogos: o de escrever e o de foder.

Ao mesmo tempo em que assume a consciência aguda da escrita, da página, do livro como criadores de distância, Ana C. segue explorando os limites e formas dos gêneros referenciais e fáticos. Como já notamos, a escrita de poemas nos quais o endereçamento, a interpelação e a comunicação são a chave, logo traz à superfície a sua impossibilidade. Então, como uma consequência, a própria espera e o silêncio são substituídos pelo ato da escrita, transformado em tema e motivo da composição, por exemplo no trecho de *Luvás de pelica* que começa com os versos “Estava no canto do quarto esperando o carteiro soar quando resolvi te escrever assim mesmo./ Assim mesmo sem resposta, abrindo meu caderno de notas seis meses depois.” (p. 64) (Anexo 30). Ali, o endereçamento oscila do âmbito mais privado (a escrita de uma carta para um sujeito específico) ao mais público (a apresentação diante de uma plateia) enquanto a cena de escrita se converte em espetáculo. Mas a própria situação do espetáculo se frustra, anunciando uma canção⁶⁸ e interrompendo a apresentação em um anticlímax que nos devolve ao espaço privado das correspondências: “Tonight... maybe one of these days... he wrote a letter about a girl... Are you ready? One, two, three – estou mestre em abrir envelopes” (p. 65).

*

Mais adiante, o poema como espaço de teatralização surge, com radicalidade, em “le ballet de l’opéra à rio”, publicado postumamente em *Antigos e soltos* (2008):

dos bastidores perde-se a ilusão do
transe. mas hoje eu queria escrever do meio de luzes que
só a plateia visse.
Desejava um palco puro, pura
perspectiva de plateia. desejava
escrever com violência para consolar-te: a violência
com que (imaginamos)
os bailarinos fetichizados se erguem
em êxtase
em transfiguração

(p. 355)

⁶⁸ No poema, a música anunciada se chama “*Me Myselƒ I*”, que pode muito bem ser “*Me Myselƒ and I*”, famosamente interpretada por Billie Holiday. A supressão da conjugação “*and*” pode ser um daqueles erros de datilografia deixados propositalmente para “dar um ar perfeito”, como já notamos mais cedo – assim como a palavra “*anelipsy*” que, por paronomásia, nos lembra de “*on the lips*”.

Este poema deixado manuscrito é uma das raras ocasiões em que Ana Cristina manipula graficamente os versos no espaço da página, em um primeiro relance, fazendo uma imitação dos movimentos do ballet no palco ou, em uma camada mais profunda, numa tentativa de “alcançar, pela palavra, a fusão perdida com algum rito original” (BOSI, 2015, p. 30). Entretanto, já de início somos colocados nos bastidores, de onde se enuncia, neste espaço oculto onde as luzes do “palco puro” não alcançam e a ilusão não se mantém – aqui, a interrupção da repetição rítmica das plosivas – “*dos bastidores perde-se*” – justamente por “a ilusão” e a quebra sintática dissonante do verso “do/ transe” agravam a sensação de perda da harmonia. E se a adversativa “mas” tenta nos retirar dos bastidores, o discurso do desejo irrealizável (acentuado pelos pretéritos imperfeitos dos verbos seguintes – queria, desejava; visse) anuncia sua frustração. O sujeito gostaria que seu ato de escrita se tornasse espetáculo, um que só existisse para ser visto pelo outro (“que só a plateia visse”), e ocupasse este lugar de visibilidade duplamente constituído: pelo “palco puro”, espaço de exposição, e pela “pura perspectiva de plateia” que, apesar de ver o palco à distância, ordena e centraliza o campo de visão. Emoldurado pela repetição do “desejava” (nos quarto e quinto versos), o “palco puro, pura/ perspectiva de plateia” talvez realize, na aliteração centralizadora e rítmica do *p*, o lugar raro em que o sujeito que escreve para se dar à vista poderia de fato encontrar o olhar de seu espectador.

Mas este sujeito deseja duas coisas simultâneas: que a sua escrita se torne espetáculo assistido, e que se faça com violência – ainda que como consolo; a mesma violência velada e imaginada (por um senso comum coletivo impresso no único verbo no plural do poema) que cria, na dança dos bailarinos, a ilusão do transe:

“Imaginamos” a naturalidade sublime dos bailarinos, que, para parecerem espontâneos, quebraram em segredo mil vezes os ossos em árdusos ensaios (como apontou Valéry). O exercício deve ser tão perfeito que a apresentação dê a impressão de haver nascido ali, somente para aquela ocasião única de comunhão esplêndida entre públicos e artista. Um momento místico de consagração à luz fulgurante e inimitável pelo qual o desencantamento do mundo nostalgicamente anseia. (BOSI, 2015, p. 30)

Que tal violência seja o ponto de contato entre o ato da escrita e a dança – que acomete aos corpos dos bailarinos que, à visão da plateia, não são mais que fetichizados, entregues à objetificação do desejo do outro – imprime todo um novo sentido para aquele encontro desejado entre a escrita e sua plateia, desregula a balança e entrega o ato da escrita completamente ao olhar imediato do outro – ainda que seja nesta entrega, cega e cegante, que exista a possibilidade do êxtase e da transfiguração.

Esta não é a primeira nem a única vez que a irrupção do olhar do outro surge na poética de Ana C. Em um poema como “16 de junho”, a intromissão do olhar alheio e a percepção de se-ver-sendo-vista provoca o gesto de escrita à autoconsciência maníaca e circular: “Decido escrever um romance. Personagens: a Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos, mulher farpada e apaixonada. O fotógrafo feio e fino que me vê pronta e prosa de lápis comprido inventando a ilha perdida do prazer. (...)” (p. 35). O sujeito lírico escreve que decide escrever sobre uma escritora, interrompida, todavia, pela figura de um fotógrafo que intervém na cena à qual aponta a sua câmera, escrutina e altera a realidade, transformando a escritora em personagem de sua fotografia – instalando uma circularidade *ad nauseam* na qual a imagem fotográfica figura a escritora no momento em que escreve que percebe estar sendo observada por um fotógrafo que, flagrado no instante da ação, é incorporado ao texto também como personagem...

A composição da ilusão (neste caso, de ótica) e da circularidade dos espaços de visibilidade também faz parte da poética de Vivian Maier. Vimos a forma como se coloca diante de vitrines e janelas para se refletir em espelhos do lado de dentro dos espaços, achatando os planos e confundindo os sentidos de dentro/fora, frente/atrás a partir do ponto de referência que é a câmera. Também vimos como este tipo de imagem que se aproveita do espelho para compor o autorretrato acaba por construir uma fotografia *en abyme* que se dobra sobre si mesma em um exercício meditativo sobre a sua autorreflexividade. Em momentos – como no autorretrato que analisaremos a seguir – Maier parece encontrar o ângulo perfeito onde os reflexos de diferentes espelhos se reverberam, para, em meio à mistura completa de planos e profundidades, em que os campos de visibilidade se misturam e se complementam, encontrar a sua própria figura, de novo, com a câmera na mão.

Figura 10: Self-portrait, undated

Fonte: Estate of Vivian Maier, Maloof Collection⁶⁹

Triplamente emoldurada, completamente em foco e de perfil, a fotógrafa surge quase centralizada entre texturas e formas desordenadas – e é o primeiro elemento que nosso olho encontra nesta composição.

Por um momento não conseguimos nem definir quantos espelhos estão em jogo neste quadro. Os ângulos que os planos e reflexos constroem são especialmente confusos: a parede em primeiro plano, fora de foco e muito próxima do nosso ponto de vista, preenche todo o enquadramento com um padrão texturizado e partes de molduras assimétricas e desiguais. O espelho e a metade de outro à vista – com suas molduras prateadas *flamboyant* – abrem na parede sólida dois espaços diferentes de profundidade

⁶⁹ Disponível em: <https://www.cbsnews.com/pictures/a-nannys-hidden-talent-captured-on-film/10/>. Acesso em: 02 jul. 2021.

ilusionista: se parecem funcionar como janelas que se abrem para a “frente” do olho, não nos deixam esquecer que são espelhos que mostram, na realidade, o que está para “trás”. A leve inclinação do primeiro plano em relação à câmera faz com que os ângulos do segundo plano se compliquem: a parede em que se pendurou o espelho onde Maier se encontra não forma um ângulo reto em relação ao primeiro plano, mas cria uma diagonal no sentido contrário, numa espécie de zigue-zague, aumentando a sensação de profundidade e a distância entre Maier e nosso olho.

Neste quadro saturado de informações, todas fragmentadas e dissonantes, no qual cada espelho aponta para um lado e cria espaços de visualidade diferentes, é quase estranho encontrar a harmonia com a qual Maier – de novo, o único sujeito da imagem – inclina a cabeça um pouco para baixo, para se encaixar perfeitamente ao formato ovalado da moldura. Ocupando aproximadamente um quarto do espelho em primeiro plano, sua figura encolhida e apequenada surge – mais uma vez – absorva na câmera fotográfica, as duas mãos firmes aproximando o visor para ver melhor, propositadamente distraída demais na operação fotográfica para nos direcionar o olhar.

Nasce algo de profundamente ambíguo nesta distração posada que se repete com variações em seus autorretratos. Aqui, sua cabeça inclinada para o visor de sua câmera, como se alheia a tudo o que ocorre no mundo fora de seu enquadramento, concentra toda a atenção – assim como na fotografia anterior (Figura 8) – no fato de que se fotografa fotografando, a um “fazer fazendo” profundamente performático e performativo. Existem fotografias, como as que analisamos no capítulo anterior, em que Maier surge olhando para frente, para o próprio rosto, mas com uma expressão perfeitamente neutra que chega a adensar a sensação do autorretrato pego tão espontaneamente que a modelo/fotógrafa, distraída do próprio gesto, não teve tempo (nem aviso) para constituir uma pose. E às vezes até vira o rosto para lado (Anexo 31), desviando o olhar para algo fora do esquema básico do autorretrato fotográfico (quer dizer, sua câmera e sua imagem). Se ela olha para a mulher que passa à esquerda do enquadramento ou para algum ponto acima de sua cabeça, o que fica impresso nessa pose perfeitamente distraída diante do espelho é a tentativa de se ausentar do momento em que o dedo aperta o obturador.

O que estes três tipos de distrações posadas têm em comum, nos parece, é alimentar esta relação estranha com o próprio ato fotográfico, seja descolando-se dele ou escondendo-se nele, constituindo este tipo de paradoxo no qual mostra a sua ocultação através gesto que a localiza (como um índice) ali. De uma maneira um pouco mais

mitigada, menos drástica, essa sua atitude nos lembra o comentário que Dawn Wilson tecia sobre o “Self portrait at 13” (1972) de Francesca Woodman⁷⁰:

Posando para um autorretrato desta forma tão incomum nos faz questionar uma das nossas concepções mais básicas sobre o autorretrato: a ideia de que, ao fazer de si o seu próprio sujeito, a artista está disposta a se sujeitar ao escrutínio. Ao invés, Woodman deliberadamente adota uma pose que perturba as nossas expectativas: ela apresenta o controle autoral típico de uma fotógrafa de retratos e, ao mesmo tempo, a postura não-cooperativa de alguém que está relutante em ser fotografado. Ela performa a si mesmo como uma artista controladora e um sujeito incontrolável. O sujeito que recusa ser retratado é também a artista que busca conseguir o retrato. (WILSON, 2012, p. 64, tradução nossa)

*

E mais uma vez encontramos na postura e na obra de Maier um ponto de aproximação com a obra de Ana Cristina Cesar.

Existe na sua poesia, entranhada na recorrência da forma do diário íntimo e da correspondência, uma dimensão do ato da escrita que submete o texto a certa ideia de registro (Anexos 33 e 34) apoiado na ambivalência de um “rastros” que chega a ser material – seja o da lesma ou da caneta no papel – e produz um testemunho controlado e curado, mas sincero (“Joguei fora algumas coisas já escritas porque não era o testemunho que eu queria deixar. (...) Que importa a má fama depois que estamos mortos? Importa tanto que abri a lata de lixo: quero outro testemunho.” (p. 309)), de alguém que escreve “para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu...” (BLANCHOT, 2016, p. 274); mas que, no limite do espaço cerrado, de uma cela ou de um poema, preenchido fisicamente pela própria produção do rastro, imobiliza o sujeito que ali mesmo “se entala” – e, alimentado pela polivalência fundamental do primeiro verso (“Não, esta palavra”⁷¹), deixa como testemunho justamente o instante inadvertido

⁷⁰ Francesca Woodman (1958-1981) foi uma fotógrafa também estadunidense, que também deixou uma vasta produção de retratos e autorretratos bastante ambíguos – no seu caso, o interesse que tinha por representar principalmente corpos femininos, no mais das vezes nus, com os rostos disfarçados, cobertos ou cortados, acabou por criar, na crítica, o consenso de que se tratavam todos de autorretratos. Na verdade, vamos descobrindo aos poucos, Woodman também trabalhava muito em colaboração com amigas e modelos, e várias das fotografias antes tidas por autorrepresentações são retratos posados. No quadro citado, em preto e branco, Woodman se senta em uma cadeira à diagonal esquerda da composição, enquanto mantém o braço estendido para segurar o cabo disparador analógico – que atravessa o primeiro plano até a mão da fotógrafa que, com o cabelo solto e jogado sobre o rosto, vira a cabeça para trás (Anexo 32). A recusa para olhar para a câmera, no caso da fotografia de Woodman, é radical – de uma forma que os autorretratos de Maier não chegam a ser.

⁷¹ Verso que, na sua formulação sintática, pela vírgula e o pronome demonstrativo “esta”, nos oferece pelo menos três possibilidades de leitura: 1) esta palavra “não”, o próprio advérbio de negação que se torna o sujeito da oração; 2) não qualquer outra palavra que esteja fora do verso, mas sim *esta*, precisamente a que está sendo anunciada e surge inscrita na página – o seu rastro gráfico; 3) e, finalmente, com a vírgula marcando a elipse, não qualquer palavra que já foi dita, mas sim a que será anunciada a seguir, além do

e repentino em que este encerramento cede e o espaço se extrapola (“Estalam as tábuas do chão, o piso rompe, e todo sinal é uma profecia.” (p. 311)).

É precisamente daí que advém a estranheza dos momentos em que, enquanto escreve, o sujeito lírico renuncia às letras e declara que não escreve mais, operando, tal qual Vivian Maier, o paradoxo pragmático da negação em ato (MAINGUENEAU, 2001). A pergunta que começa a se formular é sobre o processo de constituição dos sujeitos poético e fotográfico que, movendo-se por uma compreensão aguda da escrita e da fotografia como produtoras de rastro, presença, escolhem inscrever sua recusa: escreve *para* anunciar que não escreve, que se fotografa para se dissimular. Na poesia de Ana C., enquanto o sujeito por vezes se constitui *no* discurso, pela interlocução ou pelo testemunho, agora ele parece se instaurar na fenda que se abre entre a enunciação, a renúncia em ato e o próprio gesto que a registra:

Ela [a tensão entre aparecer e desaparecer] encontra-se, justamente, na convivência do pedido de desapareção e de apagamento de marcas e memórias, junto ao gesto de escrever esse pedido, constituí-lo em marca e testemunho, em poema. O sujeito não para de aparecer no pedido de desapareção. (LEONE, 2008, p. 51)

É o que ocorre, por exemplo, no poema “meia-noite. 16 de junho”: “Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo mais. Não milito mais. Estou no meio da cena, entre quem adoro e quem me adora. (...)” (p. 37), em que um paralelismo sintático justapõe e equivale o gesto de escrita ao gesto político – ambos em negação. Ou em *Luvax de pelica*: “Fico quieta./ Não escrevo mais. Estou desenhando em uma vila que não me pertence” (p. 55) e “Desisto de escrever carta./ Desenho três patos presos numa loja” (p. 58). Também no poema “Cabeceira”:

Intratável.
Não quero mais pôr poemas no papel
nem dar a conhecer minha ternura.
Faço ar de dura,
muito sóbria e dura,
não pergunto
“da sombra daquele beijo
que farei?”
É inútil
ficar à escuta
ou manobrar a lupa
da adivinhação.
Dito isso

verso. As três possibilidades de compreender o mesmo verso, contraditórias mas não mutuamente excludentes, potencializam a dobra que o poema faz e ajudam a chamar atenção ao próprio fato da linguagem escrita – o que se complementa muito bem com a ideia de testemunho movimentada pela obra de Ana Cristina Cesar.

o livro de cabeceira cai no chão.
 Tua mão que desliza
 distraidamente?
 sobre a minha mão (p. 106)

A negação é sumária e dupla: do ato da escrita especificamente literária e da demonstração do desvelo, quase como se indicasse que ambos são paralelos e concomitantes. A “ternura” e a sua retomada aqui não deixa de ser um movimento intratextual na sua obra. Os versos predominantemente curtos e a assonância dos sons de /u/ que encontramos nos dois primeiros terços do poema (*ternura, dura, muito, pergunto, inútil, escuta, lupa*), principalmente nos finais dos versos, cria um ritmo de fato duro e seco, um “ritmo de serra”. Entretanto, apesar da enunciação da dupla renúncia e da forma “irritada”, o poema logo se torna irônico pela sua própria frustração: a formulação da negação da pergunta que incorpora um verso de Manuel Bandeira entre aspas⁷² (para não restar dúvidas de que é uma intromissão intertextual), não apenas anuncia a pergunta renegada como literalmente coloca um poema no papel. E se por um momento parece que estávamos lidando com a renúncia da ternura e a tentativa de afastamento do leitor deste texto (“É inútil/ ficar à escuta/ ou manobrar a lupa/ da adivinhação”), lembrando o verso “Eu quero que você saia daqui” (p. 64) que também se repete algumas vezes na obra de Ana Cristina, é especialmente interessante a virada que o poema parece operar nos seus últimos cinco versos. De repente, uma declaração (“Dito isso”) intromete a cena de escrita. Não mais a palavra feita de caneta no papel, mas agora a enunciação de uma voz que, indicativa de um corpo e uma presença, nos permite caminhar até o limiar da ficção. A construção sintática consecutiva forja uma coincidência entre a fala e o movimento físico de um objeto (“o livro de cabeceira cai no chão.”), como se essa voz fosse capaz de movê-lo, apontando para a possibilidade de coabitação deste espaço íntimo – a cabeceira da cama, o poema – onde a mão de quem escuta (“*tua* mão”) pode chegar a tocar a mão de quem escreve.

Ao encenar a possibilidade de atravessamento da arte pela vida, o cruzamento da escrita pela presença do corpo – ao forçar, pela teatralização do toque e do diálogo, os limites entre os espaços do gesto físico e o da materialidade da página – “Recito ww para você: ‘Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro

⁷² De “Canção” que, aliás, também tematiza a impossibilidade do contato físico imposta pela escrita: “Mandaste a sombra de um beijo/ Na brancura de um papel:/ Tremi de susto e desejo,/ Beijei chorando o papel” (BANDEIRA, 1976, p. 143).

(...)” (p. 68) – este sujeito lírico abre uma brecha por onde o corpo, que sempre esteve na imanência do gesto, pode vir à superfície.

O corpo de quem escreve sempre está, em alguma medida, implicado e imbricado no texto literário:

Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; o que é verdade na ordem linguística, na qual, sem o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isso que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. (ZUMTHOR, 2014, p. 75)

O corpo, esta “*topia* implacável” da qual dizia Michel Foucault (2013, p. 7), marca uma espécie de dimensão humana da escrita literária que se agrava com a demonstração ou dramatização do gesto que coloca o corpo para funcionar como produtor do texto – e vice-versa⁷³. Na poesia de Ana Cristina, a figuração de ambos o corpo e o texto se misturam e entrelaçam continuamente, se constroem mutuamente, numa tentativa perpétua de atravessamento – ou um desejo de, no mínimo, coabitação. Em um movimento parecido, Michel Collot, desalojando o sujeito lírico moderno da pura interioridade hegeliana e lançando-o para fora de si – “[f]azendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo ou à linguagem (...)” (COLLOT, 2004, p. 166) – compreende que o corpo se constitui como a via pela qual o sujeito, o texto e o outro podem se relacionar reciprocamente:

É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado. Ele abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra, que é, para Merleau-Ponty, ela mesma, um gesto do corpo. O sujeito não pode se

⁷³ Annita Costa Malufe desenvolve precisamente a ideia de um poema-corpo na poesia de Ana Cristina Cesar, partindo de uma acepção alargada de corpo, informada pela filosofia de Deleuze, que o compreende como “tudo aquilo que afeta e é afetado”, e pelo conceito da performance, como desenvolvida por Paul Zumthor. Neste contexto, o poema “parece, assim, figurar esse movimento da leitura enquanto embate e mistura entre corpos: o corpo do escrito e o corpo do leitor, misturados, criando um novo poema-corpo ou, se quisermos, um novo espaço-tempo comum.” (MALUFE, 2018, p. 443). A interlocução, os não-ditos, as lacunas, os simulacros de cartas e diários se oferecerem para o leitor, Malufe compreende junto com Foucault, junto com um desejo de presença, de um encontro face a face: “Eles [os poemas] nos convocam, evocam, nos provocam, fazem jogo de sedução conosco. (...) Daí a performance da situação de leitura que os poemas explicitam e nos fazem vivenciar em comum. Trata-se de um poema que se propõe não enquanto enunciado apenas, a ser decodificado na leitura, mas enquanto uma cena toda de enunciação, na qual o leitor está englobado, incluído.” (MALUFE, 2018, p. 445).

expressar senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro. (COLLOT, 2004, p. 167)

Em um texto de *Antigos e soltos* (Anexo 35), as frases curtas e protocolares, congruente com a linguagem burocrática das minutas, dos documentos de registro oficiais, são escritas por um sujeito que, com as mãos fraturadas, se torna disfuncional – lembrando um pouco Armando Freitas Filho. O que mais nos interessa, entretanto, é a impossibilidade da escrita que acarreta o diálogo: “‘Faz vinte dias não olho no espelho’ me diz ela. ‘Faz vinte dias não escrevo palavra’ digo-lhe em revide. Estaríamos a falar da mesma coisa?” (p. 330).

A relação que se traça é sutil, mas perceptível. Jacques Lacan considerava que o estágio do espelho é processo durante o qual a criança se depara com o seu próprio reflexo e, progressivamente, primeiro o confunde com a realidade, percebe se tratar de uma imagem e finalmente compreende que a imagem é um reflexo seu, em um fenômeno que se desenvolve “como uma *identificação* no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (LACAN, 1998, p. 97). A criança reconstrói a partir de uma referência externa e imaginária a unidade de seu corpo, antes mesmo de conquistar o seu domínio motor. E mesmo depois de realizada a nossa formação perceptiva, o espelho continua sendo o dispositivo ótico, não representacional, pelo qual podemos acessar esta parte do nosso corpo essencial para o nosso sentido de identidade e que não conseguimos ver sem mediação: o nosso rosto. O ato de se olhar no espelho, como “ela” do poema não faz há vinte dias, referiria a um movimento de reconstruir a unidade do próprio corpo e a identidade que, apesar de sensível, só pode ser verificada visual e simbolicamente a partir da referência da objetividade externa e imagética do reflexo. Se acredita falar da mesma coisa quando equipara ao olhar no espelho o escrever palavra, o sujeito do poema assume similaridades complexas entre a escrita e o processo da constituição da identidade física, corpórea, e lírica: se “ela” verifica sua identidade diante do espelho, “eu” constrói a sua através do ato de escrever; se “ela” constrói seu corpo simbólico a partir de uma ferramenta exterior de reflexão, “eu” depende das mãos que possam escrever e, assim, compor o espaço ficcional onde a enunciação se realiza.

Entretanto, o que vemos no fato destas mãos estarem quebradas é algo que se verifica repetidamente: a tentativa de atravessamento e ocupação pelo corpo no poema não para de ser penosa, custosa, mutilante. Em uma poética composta a partir da

desmontagem e da fragmentação dissonante, na qual às vezes nem mesmo as orações se completam sintaticamente, é impossível que o corpo surja de maneira pacífica e – principalmente – por inteiro. Mãos, pés, olhos, bocas, pescoços, seios – membros, que outrora apontariam para sentidos de erotização do corpo feminino – surgem e se desarticulam por toda a obra, sem nunca nos dar uma visão integral (“Meus pedaços trabalham detachados, olho pra mão, pra letra, pra perna, pros dentes escovados” (p. 378)); sem encontrar a abjeção e sem se tornar obsceno, sente dores (“Datilografei até sentir câimbras” (p. 39)), alergias e coceiras (“Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local.” (p. 26)), gases (“Falta em Machado a menção a peidos. Peido incessantemente. Peidos presos oprimem”. (p. 375)).

A concentração da busca pela unidade do corpo do poema, despido de tudo o que não o seja, causa até sangramento. Em um dos primeiros poemas de seu primeiro livro, *Cenas de abril*, encontramos:

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas (p. 19)

O sentido da visão inaugura o poema e localiza o sujeito em seu ato de fala – “eu olho”, no presente da enunciação. Mas é justamente a intensidade do sentido que o leva à sua própria obstrução (“olho muito tempo.../ até perder de vista...”). Nos deslocamos, então, do órgão mais nobre – e mais exteriorizado – para este outro, a boca, que ou se rompe pela força da concentração ou abocanha este poema, voltando a nomear a divisão do corpo em partes: os dentes, o sangue, a gengiva. O que acabamos por descobrir, porém, é algo íntimo, vital e incontornavelmente orgânico que pode ser tanto do poeta ou do poema; ou, é dos dois juntos, ao mesmo tempo:

Ou seja, o poema não substitui uma coisa pela outra, não as hierarquiza. A operação é tensa. Os últimos versos imprimem não apenas a dissonância do corpo, que interrompe a metalinguagem formalista, mas ainda uma ambivalência que está no fato de que, a rigor, o sangue (sendo sangue que flui da intensidade e da violência do gesto) não deixa de ser também o sangue do poema. Como se reter, cingir, apertar intensamente o corpo do poema, tomá-lo entre os dentes, por assim dizer, fazê-lo sangrar, fosse um modo de estabelecer uma relação entre a poética e a biografia, um modo de viver, ou melhor, de deixar a vida *escrever-se*.” (SISCAR, 2011, p. 33)

Talvez sejam precisamente a sua organicidade e a sua maneira atravancada, tão erótica quanto realística, as qualidades mais desconcertantes do corpo que surge figurado,

intrometido e produzindo estes textos – desviando e desafiando também os padrões centenários (e, não obstante, persistentes) da representação estética do corpo feminino na literatura e na arte.

Inegavelmente material, presente, ainda que dolorido, o corpo na poesia de Ana Cristina não poderia ser mais diferente do que vemos nas fotografias de Vivian Maier. Essa diferença, porém, se constitui como um contrário perfeito: dois lados de uma mesma moeda.

O que as une, como ponto de articulação, é a própria insistência na figuração do corpo. Assim como na obra de Ana C., um corpo ativamente construindo o seu próprio espaço de representação é um elemento presente e constante na fotografia de Vivian Maier. Entretanto, não deixa de haver na sua autorrepresentação também algo de desviante e desconcertante – e é aqui, precisamente nas formas e estratégias para o desvio, que os caminhos que percorriam os corpos de Ana Cristina e Maier se bifurcam.

Figura 11: Self-portrait, 1986

Fonte: Estate of Vivian Maier, Maloof Collection⁷⁴

Levemente descentralizada, a figura humana coberta, encasacada e enchapelada só deixa à mostra as duas mãos nuas em atitudes opostas – uma que segura o casaco fechado, preso; outra que opera o aparato fotográfico: uma que a oculta dos olhares

⁷⁴ Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-24>. Acesso em: 02 jul. 2021.

alheios; outra que documenta a sua presença. Diante de apenas um espelho, em um ambiente fechado e sem interferências de quaisquer objetos estranhos, construindo apenas um plano curto e frontal (podemos mesmo por um instante nos deixar ignorar a existência do espelho e aceitar ver Maier absolutamente diante de nós), nos afronta com a sua escolha por substituir a visão de seu rosto pela câmera fotográfica, ocultando-se em plena vista. Neste quadro com pouquíssimos e concentrados elementos, o corpo assume a função de operador de dispositivo, se transformando nesta espécie de corpo-câmera – monocular e autômato.

E é isso que encontramos repetidas vezes nos seus autorretratos. Se esse corpo se produz *para* e *na* fotografia, também se desrealiza a partir dela. Apaziguado pelo próprio fato indicial da fotografia, mas radicalizado pelo dispositivo reflexivo – seja o espelho, o vidro ou a sombra – que desdobra e reduplica sua condição de imagem, o corpo de Maier progressivamente se esvazia de corporalidade. Passado o primeiro nível do “retrato fotográfico” (ou: um corpo diante de uma câmera), as composições de Maier reverberam os planos de visualidade e se complicam enquanto “retratos de reflexos” (ou: imagens de imagens) fazendo ecoar em camadas de desmaterialização a ilusão de ótica da qual falávamos mais cedo.

Se falamos que esta imagem [“Na janela”, de Lady Clementina Hawarden. (1864)], e outras como ela, são reduplicações, é porque reduplicar significa ‘reproduzir em reflexo’ e, portanto, descreve este tipo de reprodução mecânica por analogia que nós imputamos tanto ao espelho quanto à fotografia. O uso corrente, porém, não registra a diferença entre duplicar e reduplicar. O segundo deveria ser dependente que um ato de duplicação anterior, e então resultar no que seria, na verdade, uma tri- ou quadriduplicação de um objeto ou quantidade original (a ambiguidade resulta da possibilidade de tomar tanto o original quanto o seu duplo como o objeto da segunda duplicação). (OWENS, 1978, p. 81, tradução nossa)

Figura 12: Self-portrait, 1977

Fonte: Estate of Vivian Maier, Maloof Collection⁷⁵

Dentro do que pode ser uma loja, entre cadeiras desalinhadas, móveis escuros e cristais muito claros, Maier se fotografa em um espelho enorme, em *contra-plongée*, em primeiro plano – e, no mesmo instante, em um espelho pendurado na parede, distante e em último plano. Aqui, a duplicação física e literal da imagem da fotógrafa, ligeiramente assimétrica (a do espelho em primeiro plano está um pouquinho mais à direita), provoca a reduplicação do ato fotográfico – como se as duas câmeras visíveis tivessem sido acionadas ao mesmo tempo, unificando na imagem, em paralelo, os momentos simultâneos do gesto fotográfico e os campos de visualidade produzidos pelos espelhos. Porque se encontram em ângulos diferentes e planos afastados, as imagens virtuais que produzem são efetivamente diferentes: o espelho em primeiro plano, em um ângulo obtuso, apresenta Maier com clareza, operando a câmera com as mãos na altura do queixo e o lugar onde a parede e o teto brancos se encontram, acima de sua cabeça – uma luminária que pende do teto, atrás de Maier, pode parecer quase encostar no seu braço por causa da direção diagonal do plano. Já no espelho mais distante de nós, a mesma figura de Maier (com o casaco claro, o chapéu vermelho e a 35mm em mãos) aparece fora

⁷⁵ Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-9>. Acesso em: 02 jul. 2021.

de foco, apequenada ao lado da moldura do quadro e do vaso verde postos diante do espelho, misturada com a zona de pouca luz que ocupa dentro do reflexo.

Os sujeitos idênticos que habitam cada um dos espelhos neste quadro abrem um campo de visibilidade que nos lembra, por analogia, algo que Michel Foucault considerava sobre o quadro “Las Meninas”, de Diego Velázquez (1656):

Na pintura holandesa, era tradição que os espelhos desempenhassem um papel de reduplicação: repetiam o que era dado uma primeira vez no quadro, mas no interior de um espaço irreal, modificado, estreitado, recurvo. Ali se via a mesma coisa que na primeira instância do quadro, porém decomposta e recomposta segundo uma outra lei. Aqui [no quadro de Velázquez] o espelho nada diz do que já foi dito. Sua posição, entretanto, é quase central: sua borda superior está exatamente sobre a linha que reparte em duas a altura do quadro, ocupa sobre a parede do fundo (ao menos sobre a parte visível desta) uma posição mediana; deveria, pois, ser atravessado pelas mesmas linhas perspectivas que o próprio quadro; poder-se-ia esperar que um mesmo ateliê, um mesmo pintor, uma mesma tela nele se dispusessem segundo um espaço idêntico; poderia ser o duplo perfeito.

Ora, ele não faz ver nada do que o próprio quadro representa. Seu olhar imóvel vai captar à frente do quadro, nessa região necessariamente invisível que forma sua face exterior, as personagens que ali estão dispostas. Em vez de girar em torno de objetos visíveis, esse espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar. Mas essa invisibilidade que ele supera não é a do oculto: não contorna o obstáculo, não desvia a perspectiva, endereça-se ao que é invisível ao mesmo tempo pela estrutura do quadro e por sua existência como pintura. (FOUCAULT, 2007, p. 9-10)

Da mesma forma como o espelho ao fundo da pintura de Velázquez reflete aquilo que está imediatamente fora do quadro, virtualmente ao lado do seu observador, assim também os espelhos incluídos no enquadramento de Maier operam a construção dos planos. Se já foi dito que a fotografia diante do espelho costuma confundir as noções de dentro/fora e frente/atrás a partir do eixo central que é a câmera, nesta fotografia a confusão cria pelo menos quatro espaços diferentes: o que está propriamente diante da câmera, todo o interior do cômodo onde estão os espelhos e outros móveis; o espaço virtual do espelho em primeiro plano; o do espelho em último plano, que pareceria repetir o do primeiro, mas, pela distância e diferença de ângulo de reflexão, não o faz; e finalmente o espaço que o corpo da fotógrafa de fato ocupa, fora do próprio quadro, por trás da câmera, imaginariamente ao lado do seu observador. Assim, triplicado e desmaterializado – duas vezes espectro e uma vez imaginado –, o corpo é uma miragem.

Michel Foucault, mais tarde, chegaria a considerar o espelho como um espaço intermediário, uma experiência mista entre a utopia e a heterotopia:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou: o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (FOUCAULT, 2006, p. 415)

É um lugar-não-lugar que o espelho parece construir, capaz de instaurar um espaço e um tempo absolutamente virtual e real, ao passo que permite a realização da imagem enquanto – e apenas enquanto – o sujeito se encontra diante dela. É deste lugar particular de desrealização da realidade – pois vemos a superfície do espelho na fotografia, mas não nos vemos nele, nem vemos os objetos do mundo que ele reflete, pois só temos acesso à sua imagem – que o corpo da fotógrafa também assume o seu lugar intermediário, entre imagem, contorno e índice – entre utópico e heterotópico⁷⁶:

Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreso quando percebo isso, sei o que é estar nu; no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo. (FOUCAULT, 2013, p. 10)

Ainda obedecendo à mesma lógica, e para além deste desconcertante e potente efeito produzido pelo autorretrato diante do espelho, voltamos aos retratos da silhueta de sua sombra projetada sobre superfícies várias.

⁷⁶ O que se delinea como hipótese é a possibilidade de compreender, em algum nível, o poema e a fotografia também como produtores de um tipo de espaço intermediário, abertos à experiência mista da utopia e da heterotopia. Isso, se assumirmos que produzem um tempo que parece utópico – por instaurar o instante consagrado e único do universo ficcional e lírico; e mecanicamente capturar o instante imediato do ato fotográfico – e igualmente heterotópico, porque se abre e se renova a cada leitura e elocução performática, no caso do poema, e se paralisa em um estado de atemporalidade congelada, em uma imagem indicial, mas imutável, no caso da fotografia.

Figura 13: Self-portrait, 1976

Fonte: Estate of Vivian Maier, Maloof Collection⁷⁷

Diferente do espelho, a imagem da sombra não produz um espaço emoldurado e separado no interior do quadro. Ao invés, ela adentra e se projeta no campo de visão criado pela câmera e que se abre diante de nossos olhos. A sombra, por vezes agigantada, deformada e alongada, outras vezes simétrica e proporcional, se sobrepõe e encobre ou se aproxima de objetos no mundo, ocupando e se apoderando de suas superfícies visíveis para a representação ou estabelecendo relações de vizinhança um pouco ambíguas – vimos mais cedo, a proximidade de sua sombra com a figura da mulher que dormia na praia nos gerava algum incômodo; já neste autorretrato, o gesto visível da mão que segura a câmera na altura do rosto, como que apontando para o olho, combina com o anúncio do papel descartado na calçada – “*Here’s a real eye opener*” –, criando uma blague visual, jogando com os sentidos de revelação e surpresa que a frase implica, mas que a sombra complica.

A questão é: uma vez que a sombra, necessariamente vinculada a um corpo por uma condição espaço-temporal, é tudo o que vemos na superfície do retrato, assumindo a sua função de índice puro, então mais uma vez e incontestavelmente podemos compreender que o corpo – material, a sua carne – está fora da fotografia, no seu

⁷⁷ Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-21>. Acesso em: 02 jul. 2021.

extracampo imediatamente vicinal: melhor dizem os versos de Ana Cristina que encontramos por acaso: “Não é teu corpo./ É a possibilidade da sombra./ Que se recorta e recobre.” (p. 307).

Como rastro imaterial, a sombra denuncia – evidencia – o próprio fato da ausência do corpo diante de nós; como fotografia de uma sombra, o autorretrato tanto projeta e certifica a presença do sujeito nestes espaços urbanos, quanto repete o gesto de reduplicação da imagem do corpo, duplicando também os espaços de visualidade implicados na nossa observação (o que está diante da câmera e podemos ver; o que está atrás da câmera e que podemos apenas imaginar).

O corpo escondido no ato que o revela ali ou expulso de seu próprio espaço de representação, como índice da presença retirada da fotografia de sua própria autorrepresentação, pura-imagem sem relevo ou corporalidade, que assume a pose fechada e rígida condicionada pelo congelamento necessário do dispositivo: este corpo que ocupa os autorretratos de Vivian Maier não parece se exhibir ou se oferecer à contemplação desejante – não ajuda a construir a relação entre o toque e o olhar que Margarida Medeiros relembra de Freud e considera importante como processo de erotização do olhar⁷⁸. Se podemos concordar quando declara que “[o]ra a fotografia cria, precisamente, uma relação entre o olhar e o corpo – a imagem do corpo – que torna este ilusoriamente presente, e, por conseguinte, ilusoriamente possível” (MEDEIROS, 2000, p. 91) – então, diante do autorretrato de Maier, a relação que ela deixa que estabeleçamos com a imagem do seu corpo faz com que o nosso desejo por este sujeito, seja de posse ou comunhão, quede interrompido. O corpo humano e (não esqueçamos) feminino se torna tanto imaterial quanto indesejável, deserotizado.

E é assim que podemos começar a compreender os corpos produtivos e produzidos nas obras de Ana Cristina Cesar e Vivian Maier. A tematização do ato de escrita e a apresentação do gesto fotográfico contribuem para a construção deste espaço enunciativo autoconsciente e autorreflexivo. Impelidos pelo desejo da captura do instante absoluto da poesia e da fotografia, provocados pelo controle ambíguo e polivalente possibilitado pela operação do dispositivo – seja a câmera fotográfica ou o texto poético – os sujeitos lírico

⁷⁸ “Nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, Freud refere, em um apontamento sobre “Tocar e olhar”, que o *contacto* é essencial como momento intermediário para atingir o alvo sexual: “Toda a gente conhece”, afirma, “que fonte de prazer e que influxo de nova excitação são proporcionados pelas sensações tácteis da pele do objecto sexual” [sic]. E adianta: “O mesmo é verdade no que diz respeito ao olhar – actividade que, em última instância, derivou do tocar. As impressões visuais continuam a ser a via mais frequente pela qual é despertada a excitação libidinal” [sic] (Freud, 1905: 39.)” (MEDEIROS, 2000, p. 90).

e fotográfico se constituem pela adversativa, através da enunciação que se renega e o rosto que se desvia, construindo corpos que, apesar de assumirem formas e estratégias diametralmente opostas, ainda se mantém insistentemente na imanência dos atos fotográficos e de escrita – e, de quebra, operam a desconstrução de padrões estéticos de representação do corpo feminino na arte e na poesia.

6 –Epítetos (à guisa de conclusão)

Em uma pesquisa como essa, em que continuamente nos perguntamos sobre o lugar de enunciação e o espaço de figuração dos sujeitos líricos e fotográficos, sobre as figuras dos corpos e sobre os mecanismos da retórica da intimidade e estratégias de visualidade, de vez em quando acontece de nos deixarmos levar pelo canto da sereia. Todos os avisos sobre o estado de ficção e desrealização dos poemas e retratos caem por terra, e nos vemos formulando perguntas sobre as pessoas por trás – por dentro – das obras. Mas surge um desconforto, até mesmo uma frustração, ao encontrarmos certas narrativas produzidas no contexto das publicações póstumas que, tanto às custas quanto apesar das obras, exploram as figuras das mulheres autoras para a construção de discursos inclinados à mitificação pessoal, em clara contradição com o que as imagens e textos nos fazem pensar. Aqui, então, gostaríamos de colocar algumas complicações a alguns desses discursos – sem o menor desejo, porém, de substituí-los por outros.

Como dissemos já no primeiro capítulo, os contextos e modos de produção e os estados das coleções de Vivian Maier e Ana Cristina Cesar são muito diferentes. O espólio de Maier foi encontrado em uma venda em leilão, o de Ana Cristina foi preservado como ela o deixou. Maier fotografava obsessivamente, mas também optou por manter em segredo a sua produção, o que implica que toda a publicação é feita agora por estranhos. Ana Cristina continuamente reescrevia os seus textos, por vezes mesmo depois de publicados, e preservou os rascunhos, além de ter mantido relativo controle sobre o processo editorial dos seus textos poéticos – e a publicação póstuma de sua obra foi levada a cabo pelos seus pais, amigos e pesquisadores da literatura.

E algumas condições particulares de cada meio trazem preocupações específicas. No caso da fotografia, por exemplo, a publicação póstuma de uma obra pode trazer muitas dúvidas quanto às preferências da artista, como ela queria que suas imagens parecessem, principalmente ao se tratar de imagens que não foram nem reveladas por ela própria. Isso porque – como diz o lugar-comum – o trabalho do fotógrafo acontece no laboratório. A captura é só o primeiro passo de um processo de produção da imagem que envolve inúmeras escolhas estéticas e estilísticas, também denotativas de posições éticas e políticas – podemos, por exemplo, lembrar das famosas bordas pretas das ampliações não sangradas de Cartier-Bresson, para evidenciar a ausência de recortes.

Problemas dessa ordem certamente se encontram nas publicações das fotografias de Vivian Maier. Sua produção foi encontrada em diferentes estados de latência, entre

uma porcentagem menor de ampliações feitas por ela ou sob a sua orientação, slides coloridos, negativos e alguns muitos rolos com imagens nunca mais vistas pela fotógrafa depois do instante do clique. A forma como a venda de seu espólio foi feita e dispersada – entre donos de antiquários, vendedores do mercado *vintage*, colecionadores e curiosos, antes de voltar a se concentrar parcialmente nas mãos de três homens⁷⁹ (John Maloof, Jeffrey Goldstein e Randy Prow) – colaborou para a diluição das informações sobre essa coleção, desde questões muito elementares, como o real tamanho do espólio, até pontos mais sensíveis para nós, que dizem respeito às preferências estéticas de Maier para as imagens materiais.

O que vemos é que o fato das fotografias de Maier terem sido processadas e levadas a público sem o seu consentimento ou qualquer instrução precisa, e ainda sem comunicação entre os colecionadores, acabou por criar uma situação de palpável disparidade entre as suas imagens. E apesar de Goldstein afirmar⁸⁰ que seu o trabalho no laboratório seguia padrões controlados e criticamente determinados, nós sabemos, por exemplo, de alguns fatores importantes para a produção de significados nas fotografias que eles não conseguem, e não podem, imitar:

Maier havia escolhido fazer ampliações de outros negativos que não aqueles que Maloof tinha selecionado, e embora ela visse as imagens como quadrados no visor da Rolleiflex, as suas ampliações eram

⁷⁹ Ron Slattery, Randy Prow e John Maloof foram alguns dos primeiros compradores do espólio de Maier no primeiro leilão que ocorreu em 2007. Slattery publicou algumas de suas ampliações *vintage* no seu site, dedicado a *photo trouvée*, em 2008, antes de vender a sua parte do espólio para Maloof (disponível em: <http://www.bighappyfunhouse.com/archives/08/07/22/12-30-34.html>. Acesso em: 02 jul. 2021). Randy Prow, que originalmente tinha grande parte da produção de Maier pré-Rolleiflex (de 1950 a 1952), vendeu a sua coleção para Maloof e Goldstein em 2010. Para alguma dimensão sobre a quantidade de compradores envolvidos neste processo, ver Anexo 36. Em 2014, depois do início de um longo e custoso processo judicial em torno dos direitos autorais e herança dos bens de Maier, Goldstein vendeu a sua parte (aproximadamente 17.500 fotografias) para a Stephen Bulger Gallery, no Canadá. Assim, John Maloof hoje possui a maior coleção particular do espólio de Maier. Ainda existem outros colecionadores menores e pessoas com poucos itens ou itens individuais. O litígio segue sem resolução.

⁸⁰ Em entrevista para Jillian Steinhauer de agosto de 2014, por exemplo: “*Jillian Steinhauer: O que vocês fazem? Jeffrey Goldstein: É muito limitado e as pessoas não parecem entender bem isso. Só fazemos duas coisas: produzimos as ampliações em gelatina de prata e ajudamos a montar as exposições. Nós temos envolvimento limitado e damos contribuições limitadas. Nosso trabalho é basicamente oferecer material, informação e as imagens. Nossas atividades são bem simples e definidas.*” (...) “*JS: É interessante que você diga que só está preocupado com a ética do processo de ampliação. As pessoas têm levantado questões sobre se é ético fazer qualquer ampliação, porque ela não está viva e não deixou nenhuma instrução. O que você acha disso? JG: Por mim, se nós não temos instrução, então temos que nos basear na estética da época em que as fotos foram feitas. 12x12 era o tamanho de exibição da época – sabe, hoje em dia isso seria considerado um pouco pequeno, porque novos equipamentos permitem que a gente faça ampliações muito maiores, mas a gente não faz. Nós usamos o negativo original; nós temos a opção de converter para formatos digitais ou até criar novos negativos ou ampliações digitais, o que não fazemos. A gente não lava os negativos de novo. Se tem poeira no negativo que não sai com ar, nós realmente ampliamos com as partículas de poeira que então, nas ampliações em si, são pintadas e corrigidas à mão.*” (Tradução nossa. Disponível online: <https://hyperallergic.com/142822/a-vivian-maier-collector-opens-up-about-posthumous-printing-maiers-only-heir-and-her-legacy/>. Acesso em: 03 jul. 2021.)

invariavelmente recortadas para realçar o que ela entendia como o tema da fotografia. (BANNOS, 2017, p. 161, tradução nossa)

É parte essencial de todo trabalho curatorial fazer seleções em um arquivo para a sua exposição ou publicação. Ainda mais necessário, não esqueçamos, no caso de uma coleção tão massiva quanto a de Maier. E todo movimento de recorte e agrupamento acaba por criar focos de atenção interessados, modos de ler as imagens individuais e em constelações de sentido nascidas das associações ocasionais, em narrativas específicas que podem mudar sempre que o arquivo for de novo selecionado e reagrupado. A seleção de fotografias que Maloof realizava desde o começo do processo de publicação em seu site oficial, em 2010, e no primeiro livro publicado – *Vivian Maier: Street Photographer* (2011) – priorizava as fotografias em preto e branco, preservadas no formato quadrado, em que se focalizavam os temas mais caros à fotografia de rua. Fica claro o esforço de Maloof em localizar a fotógrafa, até então desconhecida, dentro de uma prática estabelecida pelo mercado e pela crítica da arte – e a possibilidade de aproximá-la estilisticamente a Gary Winogrand, Lisette Model, Helen Levitt e Diane Arbus não era nada prejudicial. A estratégia funcionou, evidentemente. E depois disso, aos poucos, os outros interesses e técnicas de Maier – como as paisagens, as fotografias abstratas, retratos e fotografias coloridas – começaram a ser apresentados ao público já encantado (*Vivian Maier: the color work*, organizado por Maloof, Colin Westerbeck e Joel Meyerowitz, foi publicado em 2018).

Assim, que Maloof tenha escolhido fazer ampliações de imagens que a própria Maier rejeitou não nos parece ser o fator mais grave – o maior problema é que, ao não publicar também as fotografias de fato produzidas a cabo por ela, Maloof acabou por criar um padrão estético homogêneo e simplificador, super presente na mídia e agora no imaginário coletivo, que apaga traços importantes da personalidade artística de Maier.

Se olharmos as ampliações *vintage*, como Bannos indica, percebemos que ela faz o recorte principalmente a partir de uma lógica de concentração. O formato quadrado do negativo oferece estabilidade para a composição e facilita o exercício de equilíbrio proporcional. Mas, da forma como Maier fotografa, com interesse e atenção aos sujeitos, o quadrado também implica alguns espaços vazios, “sobrando” ao redor dos corpos retratados. E é exatamente esse espaço que ela recorta na ampliação, seja ele qual for, aparentemente sem grande preocupação com as proporções convencionadas e os tamanhos padronizados das cópias fotográficas, por isso a variação visível entre as ampliações em que opera recortes mínimos, ajustando as bordas das imagens para

aproximar o primeiro plano e dar uma impressão de estreitamento à relação entre os corpos em jogo no centro do enquadramento (Anexo 37 e 38) e as cópias em que retira uma parte maior e mais significativa, tanto pelo que tira quanto pelo que mantém.

Figura 14: Self-Portrait, 1954

Fonte: Estate of Vivian Maier, Maloof Collection⁸¹

⁸¹ Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-4>. Acesso em 03 jul. 2021.

Figura 15: A self portrait by Vivian Maier⁸²

A primeira imagem (Figura 14) é uma impressão feita a partir do negativo da coleção do John Maloof e está publicada no site oficial feito para a fotógrafa. A segunda (Figura 15) é uma impressão feita por Maier (ou sob sua orientação) e estava na primeira coleção comprada por Ron Slattery, em 2007. A diferença é perceptível. No momento em que recorta todo o espaço ao redor da imagem do seu rosto, Vivian Maier tira também todo o contexto que nos permite identificar que se trata de uma fotografia diante de uma vitrine, com peças de um conjunto de prataria abaixo e um toldo branco na parte superior do quadro. Na cópia de Maloof, a sombra de seu corpo na vitrine, seu torso visível só até o pescoço, se complementa com a imagem da cabeça refletida na bandeja de prata. Mas

⁸² Ampliação *vintage* da antiga coleção de Ron Slattery, no artigo “[Getting the Right Angle on Vivian Maier](http://gapersblock.com/ac/2011/01/06/getting-the-right-angle-on-vivian-maier/)”, de Kelly Reaves, de 2011. Disponível online: <http://gapersblock.com/ac/2011/01/06/getting-the-right-angle-on-vivian-maier/>. Acesso em: 03 jul. 2021.

na ampliação recortada não só desaparecem as peças da prataria e o toldo, mas também o reflexo do seu corpo. A única coisa que resta é a sua cabeça oferecida em uma bandeja. A anamorfose causada pela superfície irregular da prata provoca uma sensação estranha, altera apenas levemente o seu rosto, deixando-o em um meio termo entre a sua fisionomia e a sua deformação.

Uma diferença no tom das impressões também é significativa. Nos parece que a ampliação feita por Maier foi subexposta, o que escurece significativamente as zonas de sombra e faz, por exemplo, suavizar a luz refletida na grade de metal – aquela que está bastante em evidência na cópia de Maloof, que é de maneira geral mais clara e menos contrastada. O efeito que isso causa também interfere nas possibilidades de leitura. Ao olharmos a Figura 14, a grade parece em primeiro plano, se interpondo entre o observador e a imagem como um todo – somos nós que não podemos entrar; já na Figura 15, feita por Maier, a grade ao redor da bandeja está menos presente, se mistura mais à sombra, ao mesmo tempo que surge bem acentuada dentro dos limites da bandeja, na frente da cabeça da fotógrafa – é ela que está atrás das grades e, aparentemente, não pode sair.

Neste momento, é necessário ressaltar que a escolha que fizemos para tecer as análises neste trabalho, movida pela consciência da possibilidade de existirem outras cópias das mesmas imagens, que potencialmente ofereceriam outras leituras às quais infelizmente não temos acesso, foi começar a considerar que as fotografias publicadas pela coleção do John Maloof correspondem ao momento do clique, nos mostram aquilo que Vivian Maier teria visto no visor de sua câmera quando decidiu apertar o obturador. Se esta posição nos impede de olhar para a materialidade das imagens e coloca em dúvida qualquer consideração sobre o estilo e a intencionalidade artística de Maier, pelo menos nos permite pensar naquilo que parece ter sido de fato a sua força motriz: o ato fotográfico.

Mas a sorte desta pesquisa – ou melhor, desta pesquisadora – é poder oscilar entre a opacidade que recobre as fotografias de Vivian Maier e as clareiras abertas pelo processo de publicação de Ana Cristina Cesar. Afinal, o seu intenso e multifacetado trabalho com o texto está evidente também na preocupação formal e editorial com os seus livros publicados em vida – os três primeiros artesanalmente e o quarto, *A teus pés* (1982), integrando a coleção Cantadas Literárias, da editora Brasiliense – e nos papéis, rascunhos e cadernos deixados pela poeta.

Sobre esse ponto estamos de acordo com Mariana Bastos que, ao analisar cuidadosamente os aspectos gráficos de cada um dos livros produzidos por Ana C.,

identifica nas quatro publicações sempre algum nível de relação entre a forma gráfica, em seu sentido global, e o conteúdo dos textos poéticos. Por exemplo, sobre o *Correspondência completa* (1979), o livrinho menor que a palma de uma mão produzido em “edição 100% doméstica” com o auxílio de Heloisa Buarque de Hollanda em “rigorosos três dias” (HOLLANDA apud FERRAZ, 2016, p. 72), Bastos considera:

Talvez *Correspondência completa* seja o livro em que o jogo entre o projeto gráfico e o texto esteja mais evidente, pois nele há uma série de choques bastante claros entre aqueles dois planos: o livro minúsculo e o título total, a referência a uma correspondência completa mas que é composta de uma única carta, sugerindo, talvez, que essa pudesse conter todas as outras cartas possíveis, como se fosse a imagem da estrutura geral do gênero carta, ou a própria Ideia de carta, e então o forte contraste que há em todas as cartas possíveis caberem em algo tão pequeno, de papel barato e letra de máquina de escrever (...). (BASTOS, 2018, p. 45-46)

Além do cuidado para a ironia plantada nos mínimos detalhes, como a falsa informação “segunda edição” no colofão, para confundir futuros bibliófilos, a assinatura feita à mão ao fim do texto, mas do nome “Júlia” e não do nome da autora como aparece na capa, e:

(...) o desenho em *silk* presente na capa e contracapa, um avião contornado por um círculo vermelho, espécie de selo, numa possível alusão à locomoção das cartas, que precisam percorrer grandes distâncias até chegarem aos seus destinos. E mesmo o desenho de avião apresenta um contraste, a oposição marcante entre um meio de transporte gigantesco e a cartinha minúscula que ele pode eventualmente carregar. (idem, p. 46)

Afinal, o endereçamento é a tônica central deste texto poético, imitação de carta, que se abre em referências a lugares e pessoas, a assuntos anteriores, perguntas direcionadas a um “*my dear*”. Tudo isso entre imagens, cenas e conversas interrompidas. E, por um momento, a própria tematização do ato da escrita surge aqui vinculada à produção material do livro também:

Passei a tarde toda na gráfica. O coronel implicou outra vez com as ideias mirabolantes da programação. Mas isso é que é bom. Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro. Vou fazer um curso secreto de artes gráficas. Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto para caber no livro. O livro é anterior. O prazer é anterior, boboca. (p. 49)

A menção direta ao controle e à censura operada pelo regime militar merece ser notada – aqui se evidencia a posição da poeta que acreditava que a opção marginal, o envolvimento total do sujeito que passa a tarde na gráfica, apesar da implicância do coronel, tinha “maior significado político” (CESAR, 1999, p. 201). Se na inversão na

lógica de causalidade – em certa ideia de que o texto seria a fonte do prazer, e seria anterior ao livro – a atividade da escrita surge como um desagrado, causando inclusive dor física, aqui ela se justifica (mal necessário) *para* o objeto-livro. Nós já sabemos que a dificuldade da escrita assume diversos tons e formas ao longo da poesia de Ana Cristina, desde a sua recusa performática até a sua fragmentação rítmica, sintática e imagética, provocada principalmente pela ausência (ou impossível presença) do *outro* a quem tanto se dirige. Mas essa mesma dificuldade ganha mais uma camada de significação quando olhamos os seus manuscritos, rascunhos e anotações.

Roberto Zular, por exemplo, levando em consideração a tradição da crítica genética e os manuscritos de Ana Cristina publicados fac-símile em *Antigos e soltos – poemas e prosas da pasta rosa*, organizada por Viviana Bosi (2008), encontra na força performática dos gestos de escrita e na sobreposição de esboços, anotações, reescritas, rabiscos em “espaços escriturais imaginários” – nos papéis que juntam “desde autolembretes para fixar na porta do quarto, até poemas escritos e reescritos maniacamente na mesma página em todas as direções” (BOSI apud ZULAR, 2015, p. 83) – a exposição de “um processo de construção ficcional do próprio ato de escrita. Processo este que em uma trama complexa se confunde com o ato físico que deixou marcas de sua existência naquilo que lemos” (ZULAR, 2015, p. 83).

Em uma página com o mesmo poema escrito cinco vezes (Anexo 39), as rasuras se tornam pistas, denunciam a hesitação, a troca de palavras, o ensaio com a versificação. Vendo os versos se quebrarem e se articularem nessa folha, em busca da estabilidade da forma pronta, enquadrada por um risco de caneta, ao lado de outro poema – “Banquete” – e dois outros versos soltos, chegamos a compreender de que forma os seus poemas são essencialmente fragmentários – quer dizer, são formados a partir da junção e articulação de fragmentos, da exclusão e troca, em um contínuo exercício combinatório e de reformulação.

Aqui uma consideração pode ser ensaiada: à diferença dos negativos fotográficos, cujo processo de revelação é único e definitivo, as ampliações a partir deles podem ser feitas repetidamente, à semelhança dos rascunhos dos textos que podem se multiplicar e coexistir, somando em possibilidades de leitura do objeto “final” e de todo o percurso criativo até chegar até ele. Se tivéssemos acesso a mais ampliações feitas por Maier, e pudéssemos entender com mais clareza a sua lógica para o recorte das imagens, talvez poderíamos chegar a considerar algo em comum entre os mecanismos de depuração, de limpeza da imagem e do poema, de busca pela concentração da forma sobre o tema talvez

presentes nas práticas de ambas as artistas. Entretanto, por enquanto, pelo menos, essa conclusão não é possível. Ficamos com a diferença entre a consideração sobre a problemática publicação póstuma da obra de Maier e a possibilidade de engrossar as nossas análises a partir dos rascunhos de Ana C.

*

Existe mais um fator importante a ser considerado acerca das publicações de Ana Cristina Cesar e Vivian Maier – um paralelo entre a imagem fotográfica e o poema que já mencionamos algumas vezes e que é particularmente significativo para o processo editorial.

Como unidades monádicas, suficientes em si mesmas, a fotografia e o poema podem ser lidos isoladamente, individualmente. Mas a partir do momento em que se associam, principalmente se por aproximação física ou disposição sequencial, linear e progressiva, redes de relações podem surgir para o leitor e observador que realiza, no momento da leitura, a correlação das partes em uma única unidade: o livro. O processo de seleção, ordenação e publicação do material é importante, portanto, e pode indicar sinais de autoria.

É neste sentido que Mariana Bastos analisa *A teus pés*, a última publicação organizada por Ana Cristina, já inserida no mercado editorial por uma editora. O volume, que compila os textos (com algumas exclusões e outras modificações) dos três primeiros livros e ainda traz mais um inédito, homônimo, continua a evidenciar, ainda que de modo um pouco mais discreto, a preocupação de Ana C. pela forma gráfica – por exemplo a escolha do artista Waltercio Caldas para desenvolver a capa de seu livro, quebrando com o padrão das capas ilustradas de todos os sete livros anteriores da mesma coleção, porque, como Bastos imagina, “é possível que Ana Cristina tenha suposto que Waltercio estaria mais interessado na ideia, na atitude mental, em ‘sacar’ o texto do que em buscar uma imagem que o representasse figurativamente” (BASTOS, 2018. p. 52).

Internamente, analisando a ordem que a poeta estabelece para o volume – com o livro inédito de início, e os três seguintes em ordem cronológica – e como essa organização específica colabora para criar ecos e encadeamentos entre as formas do diário íntimo, da correspondência e a dicção do endereçamento que surgem espalhadas ao longo dos quatro livros, Bastos também defende, em concordância com Ítalo Moriconi, que esta última publicação em vida de Ana C. pode servir como uma espécie de testemunho, não no sentido premonitório, “mas como um livro que dá conta de um percurso” (BASTOS,

2018, p. 114), ou ainda “[c]omo se os três primeiros livros, juntos da obra homônima, compusessem o sentido da expressão “a teus pés”, ou como se esta fosse sùmula de sua poética” (idem, p. 108).

Em acordo com Bastos, também entendemos que é possível identificar traços da autoria e da preocupação metacrítica de Ana Cristina em seus quatro primeiros livros. O que nos faz perceber que o caso de Maier, evidentemente, é mais complicado.

Podemos seguir nesta consideração com a ajuda de Daniela Bracchi e Monica da Silva (2019), que analisaram as narrativas construídas em dois livros de Maier organizadas por pessoas diferentes: *Vivian Maier: Street photographer* (2011) de John Maloof e *Vivian Maier: out of the shadows* (2012), de Richard Cahan e Michael Williams, a partir da coleção de Jeffrey Goldstein. Em um ótimo artigo, as autoras partem da compreensão de que a seleção e a disposição das imagens em fotolivros fabricam sugestões interpretativas, modos de ler que participam dos gêneros fotográficos inscritos incitando lugares-comuns de um campo semântico-visual localizado, apoiados nas tradições discursivas às quais pertencem tanto os autores quanto os leitores. E, olhando para este trabalho inicial de Maloof, observam o seu esforço para associar Maier ao gênero da fotografia de rua, em detrimento das outras facetas de sua produção – as paisagens, os retratos, os filmes 8mm e gravações de áudio... –, alçando as suas imagens ao nível de grandes fotógrafos reconhecidos pela crítica, ao mesmo tempo em que explora a sua figura para a construção de uma imagem mítica e misteriosa:

As primeiras e últimas imagens do livro editado por Maloof aparecem ao lado de páginas na cor preta enquanto o miolo do livro mostra as imagens de Maier sobre um fundo branco. As imagens sobre fundo preto são compostas de autorretratos de Maier, que funcionam como uma espécie de preâmbulo e prólogo do trabalho a ser mostrado no livro. Desse modo, antes de nos depararmos com as imagens realizadas na rua, encontramos Maier como uma personagem que nos é apresentada no livro. (BRACCHI, SILVA, 2019, p. 229)

Um autorretrato de Maier estampa a capa e outros dois inauguram o livro, entre a folha de rosto e os textos introdutórios de Maloof e Geoff Dyer, e fazem o leitor “iniciar a narrativa do livro já imerso em dúvidas que ajudam a construir a aura de mistério formada ao redor de Maier” (idem, p. 228). No miolo, as fotografias de rua são dispostas em pares, lado a lado nas páginas, com poucas exceções de imagens apresentadas sozinhas. Sem qualquer informação contextual, data, ou legenda, os pares suscitam interpretações que se afastam do âmbito documental, mas se alimentam unicamente pela coincidência entre temas e ações – pessoas andando na rua, retratos surpreendidos,

crianças brincando – e ecos e contrastes visuais, entre o paralelismo de formas quadradas, perspectivas diagonais, cenas vistas do alto ou do baixo... A consequência, segundo as autoras, parece ser um esvaziamento dos significados mais profundos das fotografias, em troca do fortalecimento de uma narrativa visual:

A construção de aproximações de sentido, a partir de consonâncias de formas e enquadramentos entre as imagens, coloca o leitor num nível bastante fundamental de associação dessas fotografias, aquele plástico. O editor do livro, ao encadear as imagens dessa forma, deixa de lado o estabelecimento de outras relações narrativas, como as causais. Desse modo, o leitor não encontra pistas para a construção de uma narrativa que aprofunde algum conceito mais específico, ou que deixe entrever uma reflexão maior sobre as causas mais duradouras que levariam às cenas captadas nas ruas. *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua* deixa de lado a possibilidade de se falar sobre uma época, costumes e práticas que levam as pessoas a se apresentarem nas ruas da forma como vemos nas imagens, para privilegiar rimas visuais entre as imagens. (ibidem, p. 231)

O livro de Cahan e Williams parece seguir estratégia similar, já desde a combinação entre o título – “*out of the shadows*” – e o retrato da silhueta da sombra de Maier na capa, que também “busca criar um clima instigante de uma história a ser desvendada no decorrer das 290 páginas seguintes” à medida que “direciona o entendimento do leitor à existência de uma pessoa misteriosa, de alguém que aparentemente esteve imerso na escuridão por muito tempo antes de ser resgatado” (ibidem, p. 234). Apesar de trazer uma amostra consideravelmente maior (o livro de Maloof tem apenas 107 fotografias) e incluir fotografias que ampliam o repertório criativo de Maier, com mais fotografias abstratas, paisagens e espécies de reportagens que comentam grandes acontecimentos sociais e políticos a partir do impacto que parecem causar nas vidas cotidianas de pessoas comuns⁸³, os autores também repetem nos textos introdutórios as fórmulas para a construção mítica de Maier, como uma personagem interessante e atraente porque “misteriosa”. A exploração das lacunas da sua biografia –

⁸³ “A sequência sobre Robert Kennedy inicia com uma manchete de jornal noticiando a corrida eleitoral de Bobby Kennedy, seguida de nove fotos de filas de pessoas e ruínas, sugerindo um país em crise. Uma dupla de imagens noticia a fratura representada pelo assassinato do segundo membro da família Kennedy: à esquerda vemos uma grande foto de John F. Kennedy na porta de uma farmácia seguida ao lado de uma manchete de jornal que deixa entrever a notícia do assassinato de Robert Kennedy. Segue-se uma dupla de imagens com diversas manchetes de jornal sobre o assunto, imagens de manifestações nas ruas acompanhadas pelo Exército e imagens da campanha eleitoral de Kennedy e McCarthy que perduravam nas ruas.” (BRACCHI, SILVA, 2019, p. 241) – lembrando que esta interpretação de Bracchi e Silva parte das associações suscitadas pela forma como as fotografias são encadeadas segundo a sugestão dos editores, Cahan e Williams.

com especial interesse na associação supostamente dissonante entre a sua atividade fotográfica e a sua ocupação como babá – ajuda a solidificar o imaginário da genialidade ingênua que domina os primeiros discursos sobre ela e sua produção.

Boa parte da crítica de Vivian Maier até hoje gira em torno de especulações acerca de sua vida e personalidade, e repete informações imprecisas que John Maloof divulgou no começo do processo de publicação, em 2009⁸⁴. Há a sugestão, por exemplo, que Maier tenha aprendido a fotografar com Jeanne Bertrand, uma importante fotógrafa dos primeiros anos do século XX, porque Maier e sua mãe viveram por um curto período no mesmo apartamento que ela em 1929. Apesar de procurar estabelecer um possível mito de origem, a sugestão não parece levar em consideração, como aponta Bannos, que em 1929 Maier tinha 4 anos e Bertrand possivelmente não fotografava mais (cf. BANNOS, 2017, p. 28).

Outra informação incorreta é sobre a câmera que teria usado para fazer os seus primeiros cliques. De acordo com Maloof, Maier usava uma “modesta” Kodak Brownie, “uma câmera amadora com apenas uma velocidade de obturador, sem controle de foco ou abertura”⁸⁵, o que teria imposto um limite técnico e prático à ambiciosa atividade fotográfica de Maier – essa informação está até hoje no seu site, além de estar replicada em inúmeros textos. Mas como Bannos identifica nos negativos de 1950, Maier estava viajando com uma câmera que a possibilitava fazer vários ajustes, com regulador manual de foco e filtros para as lentes, com os quais experimentou diante da paisagem dos Alpes franceses (provavelmente uma câmera de folio Vest Pocket, também da Kodak). O problema deste engano, continuamente repetido, é que atrapalha a leitura de seu trabalho inicial e alimenta, de novo, a ideia de que Maier teria saltado do trabalho com uma câmera incrivelmente simples para outra incrivelmente sofisticada – a Rolleiflex que comprou em 1952, sem grandes dificuldades, graças a algum sentido de talento e intuição.

⁸⁴ Aliás, a agora famosa história de como Maloof “descobriu” sozinho a coleção de Maier *por acaso* precisa ser colocada em questão, principalmente desde que Bannos encontrou os registros que indicam que Maloof começou a vender cópias digitalizadas e negativos individuais do espólio de Maier pelo eBay já em 2008, um ano antes da morte da fotógrafa, e as trocas de e-mail entre ele e Allan Sekula, o importante artista e teórico da fotografia, que entrou em contato com Maloof no começo de 2009 atraído pela qualidade das imagens e interessado em propor um trabalho de curadoria e publicação, desde que o colecionador parasse de dispersar o espólio com as vendas online. Na mesma medida em que Maloof ativamente silencia a participação de outros colecionadores e de pessoas como o Sekula, que colaboraram para a trazer Vivian Maier a público, ele trabalha para vincular a sua própria imagem à de Maier, como uma espécie de salvador, que salvou as fotografias dela do esquecimento e do lixo e agora “presenteia” o público com as publicações e exposições. Para os detalhes da história da construção midiática da figura de Maloof, ver Bannos (2017).

⁸⁵ Disponível online: <http://www.vivianmaier.com/about-vivian-maier/>. Acesso em: 03 jul. 2021.

Isso sem mencionar as inúmeras especulações e comentários que rapidamente assumem tom de fofoca sobre a sua atuação como babá – da associação de sua figura à Mary Poppins e, mais maliciosamente, à Joan Crawford como representada no filme “Mamãezinha Querida” – e sua vida privada⁸⁶, explorando de modo quase sensacionalista a sua intensa preocupação com a preservação de sua privacidade.

Para nós, é cada vez mais claro que o interesse pela sua biografia é primeiramente mercadológico e midiático e pouco diz respeito às fotografias produzidas. Mais ainda, o repetido exercício de categorizar Maier, aproximá-la a tópos e encaixá-la sob epítetos-apelidos – a *Garota Kodak*, o gênio amador, o mistério, a babá quase perfeita, a enrustida, a velha louca... – é sintoma de uma crítica que ainda não consegue lidar confortavelmente com artistas mulheres, principalmente se suas vidas não obedecem aos papéis sociais tradicionais de gênero. As “mulheres difíceis” – e podemos lembrar de Sylvia Plath, Francesca Woodman, Hilda Hilst, a própria Ana Cristina Cesar e tantas outras – se tornam problemas a serem resolvidos, enigmas a serem desvendados.

O caso de Ana Cristina, ainda – assim como o de Plath e Woodman nessa nossa diminuta lista – é agravado pelo fato do seu suicídio, em 1983. Sabemos que, de modo corrente, o suicídio de escritores pode se tornar uma questão para a teoria literária que vê concomitantemente o fechamento da obra, e promove, diante da morte voluntária, um movimento de retrospectão para encontrar, no texto literário, qualquer pista, indício, tom, que possa agora assumir um papel premonitório:

Os suicídios, em lugar de permanecer como operadores de uma não significância, como gestos de desistência de construir o sentido, passavam a ser utilizados – de forma explícita ou não – como instruções

⁸⁶ Especialmente problemáticos são aqueles que tentam explicar que Maier não teria se casado ou tido filhos por ser sobrevivente de um trauma envolvendo violência sexual, ou por ser homossexual, ou ainda por esses dois fatores combinados. Mais grave, as hipóteses geralmente se apoiam em supostas características de sua personalidade e aparência que nos parecem bastante estigmatizantes – e começam a surgir na crítica desde cedo, já em 2010, no contexto das primeiras publicações, como nota Bannos: “Um outro site, taxado ‘o maior blog LGBTQ coletivo da internet’, partiu das caracterizações recentemente formuladas por Maloof para fazer novas inferências sobre Maier. Uma colaboradora ali citou da Wikipedia: ‘Ela era uma socialista, uma feminista, uma crítica de cinema, uma pessoa que falava tudo *na cara*... Ela vestia jaquetas masculinas, sapatos masculinos e um grande chapéu na maior parte do tempo’. O pequeno texto está arquivado em ‘Entretenimento, Ícones gays, História’” (2017, p. 156, tradução nossa). Não se restringindo a fóruns e blogs da internet, o mesmo discurso aparece até em espaços bastante legitimadores, por exemplo no texto de introdução ao *Color Work*, em que Colin Westerbeck chega a especular que ela poderia ter sido “uma lésbica” e “se sim, parece ter mantido a sua sexualidade escondida dos outros, e possivelmente até dela mesma” (2018, p. 23, tradução nossa) – aparentemente indicando que ele, Westerbeck, um homem que não a conheceu, entendeu algo da psique de Maier que ela própria ignorava. Diante desse tipo de formulação especialmente violenta e silenciadora, nós sentimos a necessidade de reiterar que não existe até agora nenhuma evidência concreta e confiável que nos aponte para essa direção e não acreditamos haver, ao contrário do que Westerbeck tenta defender, pelo que nós conseguimos avaliar de acordo com as fotografias publicadas até hoje, nenhuma relevância ou influência dessas questões na sua prática fotográfica.

finais de um projeto poético coerente, constituindo uma única imagem final e imóvel. (LEONE, 2014, p. 155)

A reação diante da morte de Ana Cristina não foi diferente. Na verdade, só fez acelerar um movimento de colamento de sua figura feminina ao texto de sua autoria, da sua vida à obra, que já estava em curso na crítica enquanto ela estava viva.

A primeira recepção da sua poesia foi marcada por textos de amigos e amigas, pessoas muito próximas que leram e escreveram sobre seus livros justamente dessa posição. E essas resenhas acentuam as características físicas de Ana C., associando-a a lugares-comuns do imaginário feminino dos anos oitenta, geralmente antes mesmo de começar a falar sobre os textos poéticos. Hollanda começa a primeira resenha sobre o *Luvas de pelica*, em 1981, dizendo de Ana Cristina: “Pelo desempenho e visual não deixa margem à dúvida: trata-se do que se convencionou chamar de uma mulher moderna, independente e bem-sucedida” (HOLLANDA, 2013, p. 441). Reinaldo Moraes, no ano seguinte, escreveria sobre o lançamento de *A teus pés* para a Folha de São Paulo, começando o seu texto com as duas linhas: “Quando conheci Ana Cristina ela apenas descia uma escada. Foi o suficiente pra eu me apaixonar” (MORAES, 2013, p. 447). De mulher moderna à *femme fatale*, a beleza e o talento de Ana Cristina continuariam se complementando semanticamente, duas metades de uma mesma autora, nas resenhas e críticas depois de 1983 – Hollanda, em um texto em 1984 sobre a recente morte da poeta a descreve como: “Linda. Escritora.” (HOLLANDA, idem, p. 450), definindo mesmo que inadvertidamente a prioridade dos adjetivos.

Durante os dias que seguiram a sua morte, artigos em jornais e revistas colocavam uma mesma pergunta com diferentes palavras: “Por que saltou para a morte uma autora tão bonita, refinada e talentosa?” (*Isto É*, 9 de novembro 1983, nº 359). *Bonita, refinada e talentosa* são características que se desprendem de uma imagem pública – construída desde sua infância – e que – na contraposição retórica ao destino trágico (suicídio e beleza se enunciam como inconciliáveis para subir o preço e o absurdo da perda) – alimentam o “nome literário” já em franco crescimento depois de *A teus pés* (1982), reforçando-o com a publicação de textos póstumos em *Inéditos e dispersos* (1985) e nas outras publicações sucessivas. (LEONE, 2014, p.160)

Inéditos e dispersos, já dissemos, foi organizado por Armando Freitas Filho com a colaboração dos pais e outras amigas de Ana Cristina Cesar. E, em oposição ao que Mariana Bastos identificava como o projeto poético de Ana C. até nos detalhes das edições realizadas em vida, essa primeira publicação póstuma de sua obra procurava cumprir outra função – ou, nas palavras emocionadas de Armando na introdução à

primeira edição, pretendia ser “um arremedo de resgate e consolo para que, num âmbito mais amplo, a ausência de Ana Cristina permaneça viva através de seu texto emocionante” (FILHO, 2013, p. 465).

Como Luciana di Leone (2008) percebe, porém, a vontade por suprir a ausência súbita de Ana Cristina com a sua voz poética acabou por contribuir para o que Flora Süssekind identificava como um tom hagiográfico que tomava parte da crítica da cultura brasileira a partir dos anos 1970, que vivenciou também a perda de Torquato Neto, Cacaso, Paulo Leminski, Cazuzu e tantos outros. A forte presença do discurso biográfico aliado ao bibliográfico enformava o movimento crítico que passava a buscar nas obras – e em certo sentido também produzir – pistas que localizassem a origem dos gênios artísticos: “São vidas impregnadas, a posteriori, de intencionalidade, são destinos nos quais se enxerga, nos mínimos detalhes, a marca da excepcionalidade (...). Eleitos cujas obras são vistas como de eleitos também” (SÜSSEKIND, 2008, p. 30). É o que se verifica na escolha pela ordenação cronológica dos poemas póstumos, junto a fotografias de Ana C., desde a sua primeira infância entre livros e versinhos escolares, passando por poemas dedicados a ela por Manuel Bandeira e rascunhos de sonetos *d’après* Jorge de Lima, até a sua maturidade documentada pelas fotografias do lançamento de *A teus pés*, sua consagração como escritora profissional.

Desde então, os retratos de Ana C. foram usados na reedição de *A teus pés* pela editora Ática, em 1998, que fez grandes alterações em relação à primeira edição nas Cantadas Literárias – por exemplo organizou os quatro livros constitutivos em ordem cronológica e usou as primeiras versões dos poemas, das edições artesanais, ao invés das corrigidas pela poeta para a última publicação – e no volume *Correspondência incompleta*, de 1999, que reúne cartas (essas sim íntimas) que mandou para quatro amigas suas ao longo dos anos – além, evidentemente, da fotobiografia organizada por Eucanaã Ferraz, em 2016. Entretanto, ainda que as fotografias sejam sempre dos mesmos temas – Ana Cristina criança, com a família, em viagens, jovem na casa de amigos, fotografada por eles ou em eventos literários – existe, por um lado, um dado de inconstância na sua aparência que, considera Süssekind, não parece indicar um “desejo de manutenção de uma representação sempre idêntica” (SÜSSEKIND, 2008, p. 38); e, por outro lado, um evidente esforço para a pose que pode chegar a contradizer o desejo editorial por um retrato íntimo e verdadeiro da pessoa Ana Cristina Cesar:

Aparece nelas uma tensão entre o corpo se expondo ante a câmera e o ocultamento, tensão catalisada na pose escancarada, um artifício sensual

para atrair os olhares, mas que entrega só mascaramentos sem identidade apreensível por trás. Posar é fazer uma performance, construir um sujeito que assinala permanentemente para si mesmo, mas na sua forma de se ocultar. E, se essa ideia se desprende das fotos, podemos ver que percorre também toda a produção de Ana C.: apresenta-se de forma explícita nos textos críticos, e se realiza, não apenas nas fotos, como também nos poemas.

Essa rispidez entre a pose e a construção das fotos, de um lado, e seu afã de biografia, do outro, é flagrada na edição da correspondência. Ali fica evidente que a ideia de uma Ana mais “íntima”, “verdadeira”, sem roupas nem óculos que pudessem estabelecer uma mediação entre o corpo nu e o espectador, é contradita pelos ocultamentos parciais, os escamoteios presentes em cada uma das imagens, principalmente nas fotos das páginas finais do livro nas quais Ana está nua. (LEONE, 2008, p. 43) (Anexo 40)

Em concordância com Leone, também nos parece que as poses de Ana Cristina desafiam as intenções dos editores. Vemos a maneira como varia a forma de ocultação do corpo e sua relação com a câmera e a espectadora – a olhando de frente e então desviando o olhar, e as expressões faciais em cada um dos casos; com uma postura relaxada, outra fechada sobre si; a maneira como, sentada, se apoia sobre os cotovelos em uma pose sólida, estável, e como parece se sustentar mal de pé, curvando o corpo como se escorresse em direção ao chão. Suas outras fotografias, de outras sessões e situações, também mostram o mesmo movimento, a inconstância, a postura e as expressões cambiantes – que funcionam para nos lembrar, portanto, que sempre se trata de uma de uma pose. Não há, ainda, entrega de intimidade, captura de sua interioridade; há apenas encenação.

As publicações póstumas dos textos de Ana C., assim, têm para nós um valor ambíguo. Por um lado, parecem ir na contramão do que a própria poeta desejava e produzia poeticamente, por causa dos projetos gráficos e das escolhas editoriais levadas a cabo que tentam operar, por associação por proximidade entre os textos e as fotografias, a supressão da distância entre a vida e a obra, ainda alimentando o mito da menina cujo destino era ser poeta – e realizou, com a própria morte, o seu desejo poético pela desapareição. Por outro, ao nos oferecer o que ficou na oficina, nos ajudam a alargar a nossa compreensão crítica sobre os processos de composição e escrita e os temas que ecoam reiteradamente por toda a produção, mas que não apareciam, por escolha ativa da poeta, entre os textos publicados em vida.

O que é de maior importância, porém, para nós, é que mesmo com as edições mais biográficas, e com os discursos da crítica mais íntima e apaixonada, a sua obra não se

apazigua. As tensões constitutivas desta enunciação desejosa e autoconsciente, entre endereçamento e autorreflexão, não se resolvem simplesmente. Os poemas nos provam que não se resolvem. E gostaríamos de acreditar que isso também é verdade para as fotografias de Vivian Maier. Uma pesquisa que se propõe a trabalhar exclusivamente com os autorretratos, nestas condições, precisa tomar muito cuidado. E não era nossa intenção, de modo algum, perpetuar a narrativa corrente, essa tentativa de “desvendar” – “revelar”, “resolver”, “descobrir” – detalhes sórdidos ou psicologizantes sobre a pessoa Vivian Maier a partir de suas imagens. Não queríamos tirar Maier das sombras, mas, pelo contrário, pensar o que a intromissão de uma silhueta na paisagem provoca na superfície da imagem, e quais mecanismos formais são empregados, e como, para operar a sua autorrepresentação, mantendo a ambivalência entre propositalmente aparecer e não-aparecer (que nos parece central) em funcionamento.

*

Não é fácil dizer em que ponto este trabalho termina. Não nos parece cabível ensaiar nenhum tipo de conclusão definitiva ou totalizadora sobre fotografia e poesia. Fiquemos, em vez, com o último parágrafo do “Epílogo”, poema que Ana Cristina Cesar escolheu para encerrar a sua edição de *A teus pés*, e Vivian Maier, em uma gravação de áudio sem data – que talvez possa nos servir de aviso e acalento.

(...)

Eu preciso sair mas volto logo.

Um cisco no olho, um pequeno cisco; na volta continuo a tirar os cartões da mala, e quem sabe, quando o momento for propício, conto o resto daquela história verdadeira, mas antes de sair tiro a luva, deixo aqui no espaldar desta cadeira.

Ana Cristina Cesar

Well, I suppose nothing is meant to last forever, we have to make room for other people, it's a wheel. You get on, you have to go to the end and then somebody else takes their place. Now I'm going to close and quickly go next door to do my work.

Vivian Maier⁸⁷

⁸⁷ “Bom, suponho que nada deva durar para sempre, nós temos que abrir espaço para outras pessoas, é uma roda. Você entra, você tem que ir até o final e então outra pessoa assume o lugar. Agora eu vou fechar aqui e vou rapidinho ao lado para fazer o meu trabalho.” – gravação reproduzida em “*Finding Vivian Maier*” (2013), 1h21:48m.

Referências bibliográficas

- ABBOT, B. Photography at the Crossroads. In: TRACHTENBERG, A. (ed.) **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p. 179 -184.
- ABRAMOVITCH, S. Tim Roth Invites You to Join Him at a Vivian Maier Exhibition. [14 jul 2017] **Hollywood Reporter**. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/tim-roth-invites-you-join-him-at-a-vivian-maier-exhibition-1021356>. Acesso em: 5 jan. 2021.
- AGAMBEM, G. O fim do poema. **Cacto**, São Paulo, n. 1, p. 142 -149, 2002.
- ALVIM, F. **Poesias reunidas**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- AQUINO, L. **Picture Ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo**. São Paulo: Edição do autor, 2016.
- BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.
- BANNOS, P. **Vivian Maier: a photographer's life and afterlife**. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- BARTHES, R. **A preparação do romance: Da vida à obra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. 1.
- _____. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 2014.
- BASTOS, M.C.S. **Sob o signo da paixão. Uma leitura de A teus pés de Ana Cristina Cesar**. (2018) Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI 10.11606/D.8.2019.tde-13032019-111756. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13032019-111756/pt-br.php>. Acesso em: 04 jul. 2021.
- BAZIN, A. **O Cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BERGER, J. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. **O livro por vir**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- BOSI, V. Ana Cristina Cesar: Não, a poesia não pode esperar. In: BOSI, V.; FALEIROS, A.; ZULAR, R. (org.) **Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 11-54.
- _____. Sobrevoos entre as artes (à volta das décadas de 1960 e 1970). In: BOSI, V.; NUERNBERGER, R. (org.) **Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970**. São Paulo: Humanitas, 2018. p. 11-62.
- BRACCHI, D. N.; SILVA, M. E. Dois fotolivros em busca de um autor: as narrativas construídas a partir das fotografias de Vivian Maier. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 18, n. 35, p. 219-246, jan/jun 2019.
- BRASSAÏ. **Conversations with Picasso**. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

- BRIZUELA, N. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- BRYSON, N. **Looking at the overlooked**. Londres: Reaktion Book, 1990.
- BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAMARGO, M. L. D. B. **Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar**. Chapecó: Argos, 2003.
- CARTIER-BRESSON, H. O instante decisivo. **ZUM**, São Paulo, n. 1, p. 145 - 153, 2011 (Disponível em: https://issuu.com/historiadaarte/docs/o_instante_decisivo_zoom Acesso em: 10 jan. 2021.)
- CATRÓPA, A. Quem fala nos textos críticos de Ana Cristina Cesar? In: BOSI, V.; FALEIROS, A.; ZULAR, R. (org.). **Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 127 - 148.
- CESAR, A. C. **Crítica e tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- _____. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CHACAL. **Belvedere**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CLARK, L. Breviário sobre o corpo. **Revista Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, n. 16, p. 114 - 125, julho 2008.
- COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. **Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura**. Rio de Janeiro, v. IX, n. 11, p. 165-177, 2004.
- COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DANTO, A. **O que é a arte**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.
- DAUPHIN, C. Les manuels épistolaires au XIXe siècle. In: CHARTIER, R. (org.) **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.
- DIDIER, B. **Le journal intime**. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 2011.
- ENTLER, Ronaldo. **Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística**. 2000. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001086403>. Acesso em: 04 jul. 2021.
- FABRIS, A. **Identidades Visuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- _____. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016. v. 1.
- FERRAZ, E. (org.). **Inconfissões: fotobiografia de Ana Cristina Cesar**. São Paulo: IMS, 2016.
- FILHO, A. F. Poesia, vírgula, viva. In: NOVAES, A. (org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Europa, 1979. p. 83 - 122.

_____. Introdução à primeira edição. In: CESAR, A. C. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 465.

FLORES, L. G. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, M. **Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GILBERT, S.; GUBAR, S. **The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. New Haven: Yale Press, 2000.

GOLDSTEIN, J. A Vivian Maier Collector Opens Up About Posthumous Printing, Maier's Only Heir, and Her Legacy. **Hyperallergic**, Nova Iorque, 11 ago. 2014. Disponível em: <https://hyperallergic.com/142822/a-vivian-maier-collector-opens-up-about-posthumous-printing-maiers-only-heir-and-her-legacy/>. Acesso em: 22 dez 2020

HALL, J. **The Self-Portrait: a cultural history**. Londres: Thames & Hudson, 2014.

HEIFERMAN, M. Lost, Then Found: The Life and Photographic Work of Vivian Maier. In: MAIER, V.; MALOOF, J. **Vivian Maier: a photographer found**. Nova Iorque: Harper Collins, 2014. p. 10 - 76.

HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____. A imaginação feminina no poder. In: CESAR, A. C. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 441-445.

_____. *"Esta foto foi tirada..."* In: FERRAZ, E (org.). **Inconfissões: fotobiografia de Ana Cristina Cesar**. São Paulo: IMS, 2016. p. 72.

_____. (org). **26 poetas hoje**. e-galáxia, 2016

HÖLZL, I. Self-portrait/Self-vision: the work of Samuel Fosso. **Nka Journal of Contemporary African Art**, n. 24, p. 40-47, 2009.

KRAUSS, R. **The originality of the Avant-Garde and other modernist myths**. Cambridge; Londres: MIT Press, 1986.

_____. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

LACAN, J. **O seminário: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. 1998: Jorge Zahar, Rio de Janeiro. v. 11.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **On Diary**. Honolulu: University of Hawaii at Manoa, 2009.

LEONE, L. **Ana C.: as tramas da consagração**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. Reexistências ou sobre modos de ler, reescrever, reviver duas poetisas suicidas. **eLyra 3 - Poesia, natureza e técnica**, Porto, p. 151-175, 2014.

_____. Não ter posição marcada: Ana C. nos anos 70. **Remate de Males**, Campinas, v. 36, n. 2, p. 559-579, jun./dez 2016.

- LICHTER-MARCK, R. Vivian Maier and the Problem of Difficult Women. **The New Yorker**, Nova Iorque, 9 maio de 2014. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/vivian-maier-and-the-problem-of-difficult-women>. Acesso em: 5 de jan. 2021.
- LIPPMAN, L. The matron stays in the picture. In: MAIER, V.; MALOOF, J. **Vivian Maier: a photographer found**. Nova Iorque: Harper Collins, 2014. p. 6 - 9.
- MAINGUENEAU, D. **O Contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MALUFE, A. C. **Territórios Dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar**. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2006.
- _____. **Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesa e Marcos Siscar**. Rio de Janeiro: 7Letras/Fapesp, 2011.
- _____. Estratégias para uma escrita do segredo. In: BOSI, V.; FALEIROS, A.; ZULAR, R. (org.) **Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 55-79.
- _____. Ana Cristina Cesar: o poema-corpo ou o poema voltado para fora de si. In: BOSI, V.; NUERNBERGER, R. (org.) **Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970**. São Paulo: Humanitas, 2018. p. 431- 446.
- MEDEIROS, M. **Fotografia e narcisismo**. Lisboa: Assírio&Alvim, 2000.
- MICHAUX, H. **Emergences-Résurgences**. Genebra: Quaderni di Traduzioni, XVI, 2013.
- MOLLOY, S. **At face value: autobiographical writing in Spanish America**. Nova Iorque: Cambridge Press, 1991.
- MORAES, R. Deslumbramentos com a poesia de Ana Cristina. In: CESAR, A. C. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 447-449.
- NAVAS, A. M. **Fotografia e poesia (afinidades eletivas)**. São Paulo: Ubu, 2017.
- NETO, J. C. D. M. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 2003.
- NOCHLIN, L. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora/ Publication Studio SP, 2016.
- OWENS, C. Photography "en abyme". **October**, v. 5, p. 73-88, verão 1978.
- PANOFSKY, E. **Perspective as symbolic form**. Nova Iorque: Zone Books, 1991.
- PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PERLOFF, M. Collage and Poetry. In: KELLY, M. (ed.). **Encyclopedia of Aesthetics**. New York: Oxford U Press, v. 1, 1998. p. 384-87. Disponível em: <http://marjorieperloff.blog/essays/collage-poetry/>. Acesso em: 26 dez 2020.
- Pinheiro, M. Q. **Na fenda dos dias: leituras a partir de algumas datas na obra de Armando Freitas Filho**. 2009. Dissertação. (Mestrado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: http://www.posciencialit.letras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2009/3-marianaquadros_nafendadosdias.compressed.pdf. Acesso em: 04 jul. 2021.

POLLOCK, G. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: CARNEIRO, A.; MESQUITA, A.; PEDROSA, A. (org.) **Histórias das mulheres, histórias feministas**. São Paulo: MASP, 2019. p. 121-150. v. 2.

RABB, J. (ed.). **Literature & photography: interactions, 1840 - 1990**. New Mexico: University of New Mexico Press, 1995.

REAVES, K. Getting the Right Angle on Vivian Maier. **Gapers Block**. Chicago. 06 de jan de 201. Disponível em: <http://gapersblock.com/ac/2011/01/06/getting-the-right-angle-on-vivian-maier/> Acesso em: 5 de jan 2021

RIAUEDEL, M. "Complicado como um Tintoretto": Ana Cristina Cesar, o corpo e suas traduções. **Revue Silène**, Paris, set. 2011. Disponível em: http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=68. Acesso em: 27 dez 2020.

RICOEUR, P. **O si-mesmo como outro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SANTIAGO, S. Singular e anônimo. In: CESAR, A. C. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 452-463.

SCOTT, C. **Street photography: from Atget to Cartier-Bresson**. Nova Iorque: I. B. Tauris, 2007.

SEKULA, A. Reading an archive: photography between labour and capital. In: WELLS, L. (ed.) **The photography reader**. Nova Iorque: Routledge, 2003. p. 443- 453.

SISCAR, M. **Ana Cristina Cesar**. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

SOLOMON-GODEAU. **Photography after photography: gender, genre, history**. Durham: Duke University Press, 2017.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras , 2020.

SÜSSEKIND, F. **Literatura e vida literária. Polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. Hagiografias. **Inimigo Rumor**, São Paulo, n. 20, p. 29-65, 2008.

_____. **Até segunda ordem não me risque nada**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016

VALÉRY, P. Discurso do Centenário da Fotografia. **Inimigo Rumor**, São Paulo, n. 20, p. p. 267-275, 2008.

WALL, J. "Marcas da indiferença": aspectos da fotografia na, ou como, arte conceitual [1995]. **ZUM**, São Paulo, n. 12, p. 158-183, 2017.

WESTERBECK, C. Introduction. In: MAIER, V.; WESTERBECK, C. **Vivian Maier: the color work**. Nova Iorque: Harper Collins, 2018. p. 11 - 46.

WILSON, D. Facing the Camera: Self-portraits of Photographers as Artists. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism (Special issue: the media of photography)** , v. 70, n. 1, p. 55-66 , inverno 2012.

ZULAR, R. Sereia de papel (algumas anotações sobre a escrita e a voz em Ana Cristina Cesar. In: BOSI, V.; FALEIROS, A.; ZULAR, R. (org.) **Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 81-102.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

The Vivian Maier Foundation. Disponível em: www.vivianmaier.com. Acesso em: 12 jan 2021.

Finding Vivian Maier. Direção: John Maloof e Charlie Siskel. Chicago: Ravine Pictures, 2014.
1 DVD (124 min.) DVD Ntsc, son., color. Legendado. Port.

Anexos

Anexo 1

s/d © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

Canada

Disponível em <http://www.vivianmaier.com/gallery/street-2/#slide-40>. Acesso em 25 nov. 2020.

Anexo 2

1958 @ © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

May 1958

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/color-1/#slide-3>. Acesso em: 25 nov. 2020.

Anexo 3

1953 © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

Fall 1953, New York, NY

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/contact-sheets/#slide-2>. Acesso em: 17 out. 2020.

Anexo 4

1954 © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

July 27, 1954. New York, NY

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/street-3/#slide-13>. Acesso em: 25 nov. 2020.

Anexo 5

1961 © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

1961

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-11>. Acesso em: 26 nov. 2020.

Anexo 6

1970 © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

Self-Portrait, 1970

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-17>. Acesso em: 26 nov. 2020.

Anexo 7

s/d © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

Undated

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-3>. Acesso em: 26 nov. 2020.

Anexo 8

1955 © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

Self-Portrait, 1955

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-12>. Acesso em: 22 dez. 2020.

Anexo 9

Vivian Maier, "Highland Park, IL (Self-Portrait, Vivian on Slide)" (1961–65).

(GOLDSTEIN, J. A Vivian Maier Collector Opens Up About Posthumous Printing, Maier's Only Heir, and Her Legacy.

Hyperallergic. Nova Iorque, 11 ago 2014. Disponível em: <https://hyperallergic.com/142822/a-vivian-maier-collector-opens-up-about-posthumous-printing-maiers-only-heir-and-her-legacy/>. Acesso em: 22 dez 2020.)

Anexo 10

logo de manhã escrevi uns textos ruins
 um melhorzinho
 displicente rasguei os textos ruins
 um puta calor nublado abafado
 reli o melhorzinho
 me dei por satisfeito
 o disco arranhado
 o almoço por requeimar
 não tomei banho
 você sabe eu acordo tarde
 liguei mas encontrei apenas uma resposta de fios
 visto as calças de pano
 qualquer ônibus
 qualquer destino
 qualquer transação
 não existe nenhum teatro da vida

Guilherme Mandaro (apud HOLLANDA, 2004, p. 126).

Anexo 11

Sete chaves

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passiona, que guardei a sete chaves, e meu coração bate incompassado entre gaufrettes. Conta mais essa história, me aconselhas como um marechal-do-ar fazendo alegoria. Estou tocada pelo fogo. Mais um roman à clé?

Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna.

Nem te conheço.

Então:

É daqui que eu tiro versos, desta festa – com arbítrio silencioso e origem que não confesso – como quem apaga seus pecados de seda, seus três monumentos pátrios, e passa o ponto e as luvas.

In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 108.

Anexo 12

Jornal íntimo

à Clara

30 de junho

Acho uma citação que me preocupa: “Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las”. De leve recito o poema até sabe-lo de cor. Célia aparece e me encara com um muxoxo inexplicável.

29 de junho

Voltei a fazer anos. Leio para os convidados trechos do antigo diário. Trocam olhares. Que bela alegriazinha adolescente, exclama o diplomata. Me deitei no chão sem calças. Ouvi a palavra dissipação nos gordos dentes de Célia.

27 de junho

Célia sonhou que eu a espancava até quebrar seus dentes. Passei a tarde toda obnublada. Datilografei até sentir câimbras. Seriam culpas suaves. Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam. Tomo banho de lua.

27 de junho

Nossa primeira relação sexual. Estávamos sóbrios. O obscurecimento me perseguiu outra vez. Não consegui fazer as reclamações devidas. Me sinto em Marienbad junto dele. Perdi meu pente. Recitei a propósito fantasias capilares, descabelos, pelos subindo pelo pescoço. Quando Binder perguntou do banheiro o que eu dizia respondi “Nada” funebremente.

26 de junho

Célia também deu de criticar meu estilo nas reuniões. Ambíguo e sobrecarregado. Os excessos seriam gratuitos. Binder prefere a hipótese da sedução. Os dois discutem como gatos enquanto rumbas me sacolejam.

25 de junho

Quando acabei O jardim de caminhos que se bifurcam uma urticária me atacou o corpo. Comemos pato no almoço. Binder me afaga sempre no lugar errado.

27 de junho

O prurido só passou com a datilografia. Copiei trinta páginas de Escola de mulheres no original sem errar. Célia irrompeu pela sala batendo com a língua nos dentes. Célia é uma obsessiva.

28 de junho

Cantei e dancei na chuva. Tivemos uma briga. Binder se recusava a alimentar os corvos. Voltou a mexericar o diário. Escreveu algumas palavras. Recurso mofado e bolorento! Me chama de vadia pra baixo. Me levanto com dignidade, subo na pia, faço um escândalo, entupo o ralo com fatias de goiabada.

30 de junho

Célia desceu as escadas de quatro. Insisti no despropósito do ato. Comemos outra vez aquela ave no almoço. Fungo e suspiro antes de deitar. Voltei ao

In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 39.

Anexo 13

Querida. É a terceira com esta a quarta que te escrevo sem resposta. No dia do meu aniversário pegou fogo na linha férrea e eu vinha lendo A Man and Two Women e tive de mudar de cabine de tanto que me irritou a mulher que não falava uma palavra, feia apontando pro livrinho, e o velho prestativo se inclinando e abrindo a boca para falar mais. Saí da cabine e procurei um canto vazio mas não tinha. Horas paradas esperando. Troquei de trem e o inglês falando bem das minhas botas, minha roupa errada. Ele reparou no livro e disse que não aguentava a flacidez da perfeição, mas eu preciso de você, querida, mesmo fazendo conferências e limpando a piscina com vestido branco e auréola prateada, eu preciso te ouvir assim mesmo com tim-tim por tim-tim e falta de elegância pedagógica, eu reclamava disso, lembra? Me conta uma história com moral.

In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 63-64.

Anexo 14

1957 © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

May 16, 1957. Chicago, IL

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/street-3/#slide-4>. Acesso em: 17 out. 2020.

Anexo 15

1959 © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

July 10, 1959. Aden, Yemen

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/street-3/#slide-24>. Acesso em: 17 out. 2020.

Anexo 16

1953 © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

Christmas Eve 1953. East 78th Street & 3rd Avenue, New York, NY

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/street-1/#slide-20>. Acesso em: 17 out 2020.

Anexo 17

1977 © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

1977

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-17>. Acesso em: 20 out 2020.

Anexo 18

1978 © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

1978

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-12>. Acesso em 20 out. 2020.

Anexo 19

1953 © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

Self-Portrait, 1953

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-9>. Acesso em: 22 dez 2020.

Anexo 20

1976 © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

1976

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-7>. Acesso em: 21 dez. 2020.

Anexo 21

Sumário

Polly Kellog e o motorista Omar.

Dramas rápidos mas intensos.

Fotogramas do meu coração conceitual.

De tomara-que-caia azul-marinho.

Engulo desaforos mas com sinceridade.

Sonsa com bom-senso.

Antena da praça.

Artista da poupança.

Absolutely blind.

Tessão do talvez.

Salta-pocinhas.

Água na boca.

Anjo que registra.

In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 90.

Anexo 22

Tudo que eu nunca te disse, dentro dessas margens.
A curriola consolava.
O assunto era sempre outro.
Os espiões 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.

Anexo 23

1954 © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

March 1954. New York, NY

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/street-1/#slide-40>. Acesso em: 22 dez. 2020.

Anexo 24

Self-Portrait, 1953 (Detalhe).

Anexo 25

1978 © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

1978

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-4>. Acesso em: 20 out. 2020.

Anexo 26

1973 © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

Chicago, 1973

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/color-1/#slide-8>. Acesso em: 22 dez. 2020.

Anexo 27

(...) Desço e boto Gershwin e fico lendo o golpe na Bolívia no jornal. Dias em que ler jornal saca lágrimas e do fundo da cabeça figuras da galeria nacional, anjos suspensos no ar de cabeça para baixo, um deles ao peito de Vênus e em volta os outros olhando, flechando, rodopiando entre cortinados, lençóis desarrumados, pássaros, pavões, lagostas, aviões. Logo logo eu vou de novo lá. Mas não quero esse salgado do meu lado. Fico só, com raiva do cachorro do vizinho. Não queremos falar nada, nem como vai nem

o golpe na Bolívia. Estamos encostados pegando o sol que se inclina e eu dou uma volta completa para sair da sombra e é complicado como um Tintoretto. (...)

In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 69 - 70.

Anexo 28

Vacilo da vocação

Precisaria trabalhar – afundar –
– como você – saudades loucas –
nesta arte – ininterrupta –
de pintar –

A poesia não – telegráfica – ocasional –
me deixa sola – solta –
à mercê do impossível –
– do real.

In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 99.

Anexo 29

1956 © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

Self-Portrait, 1956

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-18>. Acesso em: 25 out 2020.

Anexo 30

Estava no canto do quarto esperando o carteiro soar quando resolvi te escrever mesmo assim.

Assim mesmo sem resposta, abrindo meu caderno de notas seis meses depois.

Folheio seis meses à toa; a folha não é macia nem tem marca-d'água extraforte com dobras de envelope que viaja de avião, selado com dois anjos inocentes que rasguei.

Dois anjos inocentes!

A folha é muito dura e hoje é o dia mais longo do ano com ou sem você. Thank you very much, thank you very much. A próxima canção que eu vou cantar é Me Myself I (aplausos fortes e breves e mais longos) que neste verão quero dedicar a você que não me escreve mais e é diretamente responsável pelo meu flerte com o homem dos correios. Tonight... maybe one of these days... he wrote a letter about a girl... Are you ready? One, two, three – estou mestre em abrir envelopes.

“Kiss you anelipsy
if....?”

Se o quê?

Entendeu agora por que a folha é dura e chupa a tua tinta?

Bota tudo, ele me falou.

Over here on the piano...

And on this side of the stage...

Não estou pegando direito. Por que estão vaiando agora? Você será possível que não avisou que se mudou? Estou escrevendo para a peça vazia, para a louca senhoria, para a locatária com mania? Me desculpe mas isso é uma grande covardia.

Anexo 31

1957 © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

Self-Portrait, 1957

Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-26>. Acesso em: 25 out. 2020.

Anexo 32

Self-portrait at 13, Antella, Italy (1972)

Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/self-portrait-at-13-antella-italy-a-ERk-88z-kijOAAy1FZ6tQ2>.

Acesso em: 24 out 2020.

Anexo 33

Dia 16 de outubro de 1983⁸⁸

(...)

Não quero agora computar as perdas. Perder é uma lenha. Lá fora está sol, quem escreve deixa um testemunho. Reesquentando. Joguei fora algumas coisas já escritas porque não era o testemunho que eu queria deixar. É outro. Outro agora. Acredite se puder. (...) Lembra que o diário era alimento cotidiano? Que importa a má fama depois que estamos mortos? Importa tanto que abri a lata de lixo: quero outro testemunho. Diário não tem graça, mas esquentar, pega-se de novo a caneta abandonada, e o interlocutor é fundamental. Escrevo para você sim. *Da cama do hospital. A lesma quando passa deixa um rastro prateado.*

Leiam se forem capazes.

In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 309.

Anexo 34

Não querida, não é preciso correr assim do que vivemos. O espaço arde. O perigo de viver.

Não, esta palavra.

O encarcerado só sabe que não vai morrer,
pinta as paredes da cela.

Deixa rastros possíveis, naquele curto espaço.

E se entala.

Estalam as tábuas do chão, o piso rompe, e todo sinal é uma profecia

Ou um acaso de que se escapa incólume, a cada minuto.

Este é meu testemunho.

⁸⁸ Este texto foi publicado postumamente em *Inéditos e dispersos* (1985). A inscrição da data completa, com o ano, indica que esta poderia ser uma entrada do seu caderno terapêutico de fato. Ana Cristina falece no dia 29 de outubro de 1983.

In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 311.

Anexo 35

Minuta de férias

1

Fraturado as mãos. Me reúno com casal em lugar ermo. Máquina de escrever é peça irônica entre bagagens. “Faz vinte dias não olho no espelho” me diz ela. “Faz vinte dias não escrevo palavra” digo-lhe em revide. Estaríamos a falar da mesma coisa? Enquanto isso eu e ele discutimos a grandeza dos poetas. Entre um Pessoa e outro me aconselha estilo enxuto. Estaria a falar em pouca lágrima? Faço pouca fé. Sem mãos piora essa pessoa. Nem sei onde contar esse triângulo. Manietada a memória não escapa das três extremidades. Nem mão tenho para atirar a flauta seca ao mar. No gesso estéril aqueço mitologias: o casal se encolhe e cabe na palma branca e dura que me atrela.

In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 330.

Anexo 36

BANNOS, Pamela. **Vivian Maier. A photographer's life and afterlife**. Chicago: The University of Chicago Press, 2017, p. 6.

Anexo 37

Untitled © Estate of Vivian Maier, Maloof Collection

ABRAMOVITCH, S. Tim Roth Invites You to Join Him at a Vivian Maier Exhibition. **Hollywood Reporter**, 14 jul. 2014. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/tim-roth-invites-you-join-him-at-a-vivian-maier-exhibition-1021356>. Acesso em: 5 jan. 2021.

Anexo 38

Ampliação vintage da antiga coleção de Ron Slattery

REAVES, K. Getting the Right Angle on Vivian Maier. **Gapers Block**, Chicago, 06 de jan de 201. Disponível em: <http://gapersblock.com/ac/2011/01/06/getting-the-right-angle-on-vivian-maier/>. Acesso em: 5 de jan 2021.

Anexo 39

Anexo 40

Rio de Janeiro, 1982. Fotos de Katia Muricy. Acervo Ana Cristina Cesar/IMS

Disponível em: <https://blogdoims.com.br/com-e-sem-olhos-escuros/>. Acesso em: 5 jan. 2021.