

Para ver e ser vista: o corpo nas fotografias de Francesca Woodman

To See and To Be Seen: The Body in Francesca Woodman's Photography

Marcela Filizola¹

Resumo: Este ensaio procura pensar a respeito do corpo da mulher nas fotografias de Francesca Woodman (1958-1981), explorando as tensões encenadas pela artista em torno da noção de subjetividade. Ao trabalhar com imagens no limite da legibilidade, a fotógrafa parece indicar novas possibilidades de reflexão acerca da representação feminina. Assim, em diálogo com leituras de Judith Butler, Virginia Woolf, Ana Bernstein, entre outras, este texto busca considerar a nudez presente no trabalho de Woodman como maneira de questionar de que modo os corpos mais precários são olhados, atentando para a não constituição desses corpos e o deslocamento nas formas de ver e de ser visto.

Palavras-chave: Francesca Woodman, fotografia, corpo, nudez.

Abstract: *This essay seeks to analyze the depiction of women's bodies in the photographs done by Francesca Woodman (1958-1981), in order to explore the tensions performed by the artist regarding the notion of subjectivity. Working with the limits of legibility, her images seem to indicate new possibilities regarding how to think about female representation. Thus, in dialogue with the writings of Judith Butler, Virginia Woolf, Ana Bernstein, amongst others, this paper aims to discuss nudity in Woodman's work as a means of questioning the way in which precarious bodies are gazed and also of reflecting upon the non-constitution of these bodies, as well as how they see and are seen.*

Keywords: Francesca Woodman, Photography, Body, Nudity.

¹ Graduou-se em Desenho Industrial (Comunicação Visual) e em Letras com ênfase em Produção Textual na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2009 e 2014, respectivamente. Concluiu o mestrado em Letras - Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio em 2016. Em março de 2018, iniciou o doutorado em Ciência da Literatura na UFRJ. Atua principalmente nas áreas de teoria literária e de artes visuais e trabalha com design, revisão e tradução.

(...)

não caiu zeus
nem a omi-tologia grega
nem o nome democracia
(demo significa “povo” em grego
mas na grécia antiga “povo” eram os omi
mulheres escravos trabalhadores pobres
e camponeses não tinham voz na vida política)
a base dessa anti-civilização moderna
o estado neoliberal que morde e assopra
o capitalismo que estupra mas não mata
os filósofos quase todos
o rock n’ roll
o cinema

o cânone é lugar de omi
e a história que é contada
é essa:
podem dizer mil nomes
chamar a boiada inteira
não cai homem nenhum
não estraguem nossa festa

(IVÁNOVA, “Dar nome aos boys”, 2018).

Em imagens em preto e branco, às vezes um pouco indefinidas por conta do movimento, vê-se um corpo agachado ao chão, encolhido entre móveis, rastejando ou camuflando-se à parede, como se buscasse um modo de se expandir para fazer parte da geometria onde se encontra, mas também para ser visto e para mostrar aquilo que vê. Do cenário, pouco pode ser dito além de sua ruína. Entretanto, ali, em cena, nota-se uma performance de desaparecimento que se põe no limite da legibilidade.

As fotografias às quais faço referência neste ensaio fazem parte do trabalho de Francesca Woodman, uma artista nascida nos Estados Unidos em 1958 e que se matou em 1981, com apenas 22 anos. Por mais difícil que seja afastar as imagens criadas por Woodman de seu suicídio, especialmente tendo em vista os autorretratos, creio que a potência da obra não esteja na expressão de sua dor pessoal, e sim na tensão entre o “eu” e seu desfazimento. Ao fazer uso da técnica de longa exposição, surgem imagens fugidias, nas quais o corpo aparece borrado, e algo escapa ao momento de bater a foto, possibilitando que pensemos também nos deslocamentos entre ver e não ver, ser vista e não ser vista:

O sujeito da fotografia, seja ele Woodman ou alguma de suas várias amigas e modelos comumente confundidas com a artista, é frequentemente elusivo, indeterminado, instável, um sujeito que se nega ao conhecimento. Situa-se, com frequência, no limiar da foto, tensionando os limites interiores e exteriores, por vezes parcial ou totalmente dissolvido pela técnica de longa exposição, com o rosto encoberto ou mascarado, ou simplesmente excluído da composição, como figura acéfala. (BERNSTEIN, 2015, p. 122-123).

A partir dessas tensões, geralmente encenadas por mulheres nas fotografias, este texto pretende refletir acerca da não constituição dos corpos no trabalho de Francesca Woodman, uma vez que as imagens parecem riscar uma noção de representação feminina totalizadora. Para além do contexto autobiográfico ligado ao suicídio, as fotografias com as quais nos deparamos talvez busquem outras maneiras de produzir narrativa. Não são imagens que querem contar a história dessa vida em particular; ao contrário, suas fotografias nos fazem atentar para a não narrativa, como se buscassem expor isso que foi silenciado: uma vida que deseja ser ocupada. Segundo Claire Raymond, em vez de encararmos as fotos de Woodman como imagens de seu desaparecimento, poderíamos vê-las como um trabalho artístico que, em seu aparente desaparecer, insiste em uma visibilidade no limite do legível (2016, p. 2). A ilegibilidade atua por meio de formas incertas que ganham materialidade na fotografia. Ao tensionar oposições, a artista dá a ver a passagem de um corpo imposto para um corpo que ainda precisa ser pensado e que vem buscando um pensamento próprio. Em lugar de um impulso autobiográfico que visaria à expressão de si, observamos um desejo de criação artística como questionamento, como um meio de proporcionar espaços de reflexão. Ainda que Woodman se coloque presente em suas fotografias, parece ser justamente para desestabilizar a noção de autorretrato. Isso pode ser visto na série *Self-deceit* (que poderia ser traduzida por “auto-engano”), pois, como o próprio título do ensaio fotográfico revela, há uma rasura no sentido dado ao autorretrato (*self-portrait*) que aponta para o engano, permitindo que contemplemos tais retratos como ficções, conforme ressaltam Cláudia Linhares Sanz e Fabiane da Silva de Souza (2018, p. 111).

Segundo Susan Sontag, para Moholy-Nagy — pintor e fotógrafo que participou da Bauhaus —, a fotografia não deveria ter “intenção subjetiva” (2004, p. 70): o que o artista propunha era que houvesse um autoapagamento, que seria necessário para a objetividade fotográfica que ele buscava. Por um lado, podemos considerar o autoapagamento como possibilidade para pensarmos as fotografias de Francesca Woodman, porém o que encontramos não é a intenção de apagar todos os traços de subjetividade, e sim um desejo de subjetividade semelhante às intenções de escrita ficcional de Virginia Woolf, descritas pela autora em *A Room of One's Own* (2004 [1929]), ou seja, é um trabalho que não deve ser lido como forma de autoexpressão. As imagens de Woodman podem ser observadas como uma performance de autoapagamento — ou de desaparecimento, como mencionado —, cujo intuito é tornar visível indagações acerca da precariedade da vida da mulher, ainda que algumas vidas sejam mais precárias do que outras (ver BUTLER, 2015). Colocar o corpo da mulher como se estivesse em vias de desaparecer, ou de se apagar, parece ser uma tentativa de mostrar a invisibilidade vivida por certas vidas. Se há um interesse na interioridade do sujeito, creio que seja a partir de um desejo de movimento para fora, buscando criar zonas de contato.

Podemos notar uma relação de não passividade com o espaço, o que nos permite questionar o autorretrato como espelho do real. Nas imagens da série *Self-deceit*, vemos apenas paredes, quinas e chão. A textura áspera e a superfície dura contrastam com o corpo humano e com o espelho presentes na cena. Há um encontro material e, principalmente, um encontro do corpo com o ambiente. Aparentemente, essa é uma questão recorrente para Francesca Woodman, pois a modelo fotografada costuma se mesclar ao entorno, como se quisesse se amalgamar a objetos, papéis de parede etc. Assim como na série *Self-deceit* — na qual as fotografias foram feitas em um lugar vazio, possivelmente abandonado —, em outras séries, o cômodo fotografado da casa também apresenta marcas de desgaste. Em meio ao espaço arruinado, a mulher encontra-se nua, com o rosto coberto pelos cabelos ou mesmo com a cabeça cortada pelo enquadramento, criando uma imagem que contrasta com as emblemáticas peças de propaganda dos anos 50, nas quais havia mulheres bem-vestidas e maquiadas, exibindo seus utensílios domésticos para vender o sonho americano da casa própria.

Ao considerarmos os autorretratos de Francesca Woodman, podemos pensar na exposição da própria imagem como um exercício de desfazimento e refazimento da nudez feminina, e não

como um reflexo de si que simplesmente se alinharia à narrativa masculina de autoengrandecimento, tal qual critica Woolf em *A Room of One's Own* (2004 [1929], não paginado), o que faria o corpo da mulher permanecer não visto. Ao fotografar esses corpos nus,

brincando com o caráter essencialmente escópico e especular comuns à representação da sexualidade feminina e da própria diferença sexual, Woodman constrói uma cena que chama nossa atenção para o modo pelo qual o nu feminino funciona como afirmação da sexualidade masculina. Como espelho do homem, o que a mulher reflete não é sua própria imagem, não é a visão da diferença sexual, mas sim da *indiferença*, da incapacidade masculina de enxergar a sexualidade feminina, percebendo, ao invés, apenas a ausência do pênis. (BERNSTEIN, 2015, p. 136-137).

Por meio de imagens que mostram o corpo da mulher desencaixado e sem definição devido aos longos tempos de exposição, a artista tensiona a visão de afirmação da sexualidade masculina, ou seja, são imagens que parecem apagar esse corpo *indiferente* — isso que o transforma em objeto olhado, mas não visto. Juntando-se a outras mulheres e procurando reconhecê-las também em suas precariedades — mesmo que em diferentes graus ao levar em consideração questões de classe, raça, gênero e orientação sexual —, buscando apontar não o próprio, e sim as relações, as imagens nos dão abertura e materialidade, não apenas carne e um corpo objetificado. São tentativas de se dar a ver, porém assumindo o controle de como o corpo deve ser visto, dando contornos a si mesma, ainda que sejam fugidios devido ao apagamento do rosto, ou ao corpo unido a algum objeto. Afinal, se “(...) existe algo predatório no ato de tirar uma foto”, se “Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter” (SONTAG, 2004, p. 14), o que pode ser dito dos autorretratos como autoenganos? E o que pode ser dito de um corpo que, antes mesmo de estar diante das lentes da câmera, já é olhado como objeto violável?

A performance do “eu” nas imagens de Woodman nos impele a refletir sobre outras possibilidades de subjetividade e sobre um desfazimento contínuo que busca a liberdade do corpo e do pensamento. Podemos recuperar o momento do ensaio *A Room of One's Own* (2004 [1929], não paginado) em que Virginia Woolf diz que é melhor ficar trancada do lado de fora do que ficar presa do lado de dentro e, a partir disso, observar como as fotografias de Woodman — que foram feitas, de forma geral, no interior de ambientes — colocam em questão o uso do espaço, viabilizando que contemplemos o corpo da mulher como um corpo no limiar em sua busca para se libertar e se reinventar. Considerando que a ideia de representação da mulher dificilmente se desloca de seu papel de mãe e de esposa, de sua relação de cuidado e atenção ao entorno — seja por cuidar da casa, dos filhos e do marido, seja por medo das violências que ela pode sofrer —, talvez possamos pensar que as fotos dentro de casa ou em locais internos procuram revelar tanto o isolamento vivido por essas vidas quanto o desejo de montar uma nova cena em que o corpo liga-se ao espaço, buscando se fazer em tais encontros.

Em *Quadros de guerra*, Judith Butler observa que “Se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras.” (2015, p. 13). De certo modo, o corpo da mulher dentro do ambiente fechado, misturando-se a objetos, colocando-se próximo a paredes e ao chão, no limite do enquadramento, parece encenar o lugar que é explorado por Butler de estar entre as coisas. As fotografias trazem para o quadro essas vidas que não são consideradas vidas, expondo-as como precárias, porém também mostrando a “precariedade como uma condição comparti-

lhada da vida humana (na verdade, como uma condição que une animais humanos e não humanos)” (BUTLER, 2015, p. 30).

Ao estabelecer um recorte fotográfico que apresenta o isolamento e silenciamento da mulher cuja vivência foi limitada a certos espaços, Woodman põe em xeque o enquadramento epistemológico dominante. Embora seja necessário ter em mente os privilégios de raça e classe das vidas retratadas, pois são mulheres brancas como a própria artista, as fotografias tiradas são imagens que mostram o corpo de mulheres em ambientes interiores, questionando esse lugar ao qual foram relegadas e concebendo o interior não apenas como a parte interna da casa, mas como um espaço que se contrapõe ao mundo externo do qual não podem participar como sujeitos. Portanto, o próprio recorte das fotografias serve para indicar criticamente o que não está enquadrado ali. Ao subverter a cena da mulher na casa, a artista trabalha tanto com o reconhecimento de uma imagem de dominação quanto com a quebra do enquadramento, pois a subversão constrói “uma versão sob a versão existente”, fazendo “com que essa versão existente se esboroe. É a implosão, é a explosão dentro.” (AMARAL apud RIBEIRO, 2011, não paginado).

Por terem sido feitas por uma mulher, as fotografias do corpo nu e exposto são uma maneira de trazer o que existe fora do enquadramento para o quadro. Tendo em vista a reflexão de Butler sobre isso, podemos considerar que, ao expor o corpo nas imagens, a artista aponta para outra leitura da nudez, colocando em questão a sexualização do corpo feminino — dos corpos mais vulneráveis, de modo geral. No artigo “Francesca Woodman e o assombro dos fantasmas modernos”, de Sanz e Souza, faz-se a pergunta: “Como descrever uma coisa, um corpo, que não pode ser visto?” (2018, p. 103), e me parece que devemos pensar nisso por meio do contexto da precariedade de certos corpos — aqui do corpo da mulher diante do sistema patriarcal —, uma vez que nos deparamos com corpos que, embora não sejam vistos/apreendidos como vidas, estão sempre expostos ao olhar,

um olhar que inscreve miticamente todos os corpos marcados, que possibilita à categoria não marcada alegar ter o poder de ver sem ser vista, de representar, escapando à representação. Este olhar significa as posições não marcadas de Homem e Branco (...). (HARAWAY, 1995, p. 18).

Notamos que algo escapa ao recorte fotográfico e atrapalha nosso entendimento de realidade (BUTLER, 2015, p. 24), procurando estabelecer uma outra forma de vida por meio do ato performático contido nas imagens. A ambiguidade do trabalho de Woodman evidencia tanto um modelo vigente, ou seja, a vida não vivida das mulheres — o silenciamento, o isolamento, o impedimento —, quanto uma nova forma que surge a partir da cena que é montada e que aparenta estar desencaixada da vida em si. Não são imagens que mostram alguma coisa: não mostram um acontecimento “real” — algo espontâneo da vida na rua, por exemplo —, nem uma cena em que há uma ação desdobrando-se com o sentido de se chegar a uma conclusão. Ou seja, por meio da não narratividade das fotografias, a intenção talvez seja criar uma interseção com uma realidade que não é contada, abordando em seu trabalho o paradoxo de que a realidade só pode ser mostrada ao não ser mostrada. Ao congelar o corpo diante da câmera, vemos um enquadramento que nos conduz para o que está excluído da foto, isto é, como o corpo mais vulnerável costuma ser olhado. Ao enquadrar uma cena performática, há um desejo de não revelação, de não representação, e talvez seja desse modo — riscando a narrativa — que outras formas de vida possam emergir.

Os autoenganos, diferentemente dos autorretratos, conduzem a desvios e querem dar novos sentidos à relação com a voz e com o olhar, procurando uma outra linguagem, assim como um outro corpo, que não teria a ver com uma tentativa de capturar o real, ou mesmo de indicar

sua inacessibilidade ou indizibilidade. Ali, não há nada realista: o ambiente é escolhido e a cena é montada com objetos como o pedaço de espelho da série *Self-deceit*. Contudo, nesse espaço construído, há a “imprevisibilidade dos movimentos” (SANZ e SOUZA, 2018, p. 108) que torna as imagens ficcionais mais reais e mais próximas da falibilidade da vida.

De acordo com Woolf (2004 [1929], não paginado), artistas precisam estar materialmente e socialmente desimpedidos para que possam olhar o entorno, para que possam ver a natureza e a vida, ou seja, é preciso estar desimpedido de si mesmo para criar com liberdade. Isso pode ser observado no ensaio *A Room of One's Own* quando a autora faz uma crítica ao uso constante do pronome “eu” feito por escritores homens. A própria Virginia faz ponderações semelhantes a respeito das mulheres, argumentando que a escrita que parte do sentimento de ódio, como o que as mulheres frequentemente sentem diante do sistema de privilégios do patriarcado, acaba impedindo que a vida e os personagens compareçam à obra de arte, de modo que quem fala é somente um “eu” exterior ao texto.

Com base nessas reflexões, podemos ponderar de que maneira as fotos de si de Woodman se distanciam da escrita de si dos homens. A meu ver, a potência de seu trabalho está no fato de que as fotografias não procuram espelhar a realidade. Ao contrário, são imagens performáticas que buscam criar uma encenação, um momento relacional com a vida. A cena que encontramos na série *Self-deceit* mostra um jogo de ausência e presença que permite que a fotografia se afaste da ideia de captura, ou da morte contida no ato fotográfico como dominação. Afinal, ao entrar em cena, Woodman se ausenta do lugar do fotógrafa; enquanto, ao sair para montar seu enquadramento, ela se ausenta como objeto fotografado. De certo modo, subverte-se a relação de captura da fotografia, pois há um apagamento das posições de sujeito e de objeto. Observamos, por exemplo, que a cena ampliada da fotografia, que é delimitada pelo posicionamento da câmera e estabelece “uma relação entre o fotógrafo, a câmera e a cena” (BUTLER, 2015, p. 122) por meio do enquadramento, aparece deslocada no trabalho de Woodman, porque a artista precisa adentrar o cenário, colocando-se ausente da posição de fotógrafa no momento de captura fotográfica. Justamente por essa ausência na hora de bater a foto, talvez vejamos uma outra espécie de vida nas imagens: algo inapreensível, que nos escapa, mas que une morte e vida em vez de torná-las polos excludentes, reforçando assim o raciocínio de Butler que aponta para como “Ironicamente, excluir a morte da vida representa a morte da vida.” (2015, p. 37).

Quando olho as fotografias de Francesca Woodman, penso em uma atmosfera de luto que poderia estar ligada ao fato de serem retratos do corpo da mulher ainda sem lugar, como se contivesse um quê onírico que se compromete com a realidade exatamente por fugir ao real. As imagens performáticas não são realistas, mas fazem ressoar indagações sobre o que é o real para mulheres que não têm nem mesmo direito ao próprio corpo. Essa perda que atravessa a vida retratada faz surgir também um movimento, ou seja, é no encontro com a perda que vemos vida nas fotos. Há uma violência silenciosa que, de algum modo, parece ser o que Woodman tenta capturar por meio do estranhamento de si, que poderia ser entendido como um questionamento do lugar das vidas precárias. Notamos algo de enigmático em suas fotos, alguma coisa que não se deixa fisgar, não apenas por algumas imagens mostrarem o corpo borrado, mas por haver algo fantasmagórico que interrompe a narrativa da foto. Não creio que suas fotografias queiram contar uma história. Ou, se querem, é uma forma de contar uma outra história: aquela que foi silenciada. São vidas não vistas, que não contam como vivas, como escreve Butler em *Quadros de guerra* (2015). Por isso, é preciso encontrar outros meios de as revelar. Ressoa aqui uma frase do romance *O amante*, de Marguerite Duras, em que a narradora diz: “A história da minha vida não existe.” (2007, p. 12). Em diálogo com essa passagem, proponho examinarmos de que maneira é possível escrever a história de vidas não reconhecidas. Que outra linguagem seria necessária? Poderíamos considerar que é preciso montar uma cena tendo justamente como matéria o corpo que está sujeito à violência de olhares e que não é visto como próprio para que outra cena seja desmontada? Isto é, seria preciso inter-

ferir em uma cena já estabelecida de soberania masculina para que ela possa ser lida de outro modo?

Em um sistema individualista e patriarcal, existe uma vontade de apartar mulheres para que suas vidas possam continuar sendo controladas e silenciadas. O que as fotos de Woodman expõem são verdades que só podem ser vistas por meio de cenas que não revelam uma realidade, mas que a intuem com suas imagens performáticas, com seus silêncios e suas tensões. E isso que se coloca como ilegível — na estranheza que permanece na fotografia, fugindo a interpretações — é o que possibilita que alguma verdade seja vista. No que não é mostrado, há uma experiência compartilhada, um corpo que surge para que seja visto por outras mulheres, para que seja pensado em suas relações com o entorno. Afinal, conforme argumenta Butler, a precariedade da vida se liga a nossa dependência “do que está fora de nós, dos outros, de instituições e ambientes sustentados e sustentáveis, razão pela qual somos, nesse sentido, precários.” (2015, p. 43).

O ato de fotografar a si mesma seria uma tentativa de reapropriação do corpo para inscrevê-lo de outro modo, questionando lógicas totalizantes e criando meios de furar a linearidade narrativa, pois, embora a cena fotográfica congele um momento, a artista articula isso ao movimento, explicitando a maneira como o corpo foge a ser capturado. Em vez de uma narrativa definida, a imagem fotográfica nos dá sugestões. Os autoenganos de Woodman, como a ficção para Woolf (2004 [1929]), conduziram a outros modos de pensar a verdade, ou o real, afastando-se dos fatos e da cena realista para nos apresentar “a realidade como não a víamos antes.” (SONTAG, 2004, p. 69). Ao contrário da visão humanista que relaciona a fotografia a uma verdade única que busca explicar o homem ao homem (SONTAG, 2004, p. 65), as imagens de Francesca Woodman parecem ter a intenção de criar uma *não explicação* da mulher, preservando aquilo que é, simultaneamente, “transparente e misterioso” (SONTAG, 2004, p. 65), uma vez que o corpo da mulher, entre ser e não ser, está na fotografia: em fazimento. O que a artista tenta mostrar são os gestos não documentados, os não ditos que, segundo Woolf (2004 [1929], não paginado), surgem quando mulheres estão sozinhas, sem as cobranças da presença de homens.

Seria preciso, então, ressignificar a nudez e o corpo da mulher, que não deve ser entendido como unidade, e sim como “lugar de existência” (KIFFER, 2014, p. 125-126). As fotografias de Woodman apagam o contorno do corpo, fazendo-o não apenas carne, mas também gesto. Esse movimento faz com que qualquer noção de ser/corpo escape, torne-se ilegível, possibilitando uma “geometria do corpo [que] não pode ser pensada independentemente da geometria do espaço e também da arquitetura.” (BERNSTEIN, 2015, p. 131). Conforme aponta Bernstein, encontramos no trabalho de Woodman, assim como no trabalho de inúmeras artistas, como forma de problematizar a questão da subjetividade feminina imposta às mulheres, o uso do corpo, que antes era “objeto favorito de representação por pintores e escultores” (2015, p. 134).

Com o contorno borrado, o corpo nas fotografias procura se unir à parede, aos objetos, talvez buscando revelar uma permanência impossível e um desejo de abertura para formas de vida que foram riscadas do real. Se, como escreve Sontag, “Não é a realidade que as fotos tornam imediatamente acessível, mas sim as imagens.” (2004, p. 92), então seria preciso refletir sobre como as fotografias dos corpos em movimento, que parecem lutar contra a permanência, possibilitariam outros modos de ver, que não buscariam a imagem total, e sim os “vestígios espectrais” (SONTAG, 2004, p. 11) pensados como restos, como deslocamentos. As imagens-fantasma, como a própria Francesca Woodman as chamou, “eram um modo de entender como as pessoas se relacionavam com os limites do espaço; uma busca de relações limítrofes que ressoaram nas fronteiras entre pessoas, personagens, objetos, paredes, tempos.” (SANZ e SOUZA, 2018, p. 102).

As imagens que Francesca Woodman fez de si mesma podem ser entendidas como performances de uma figura em abismo (RAYMOND, 2016, p. 29), analisada aqui como uma cena que turva nossa percepção em torno da representação da mulher. Há uma relação de não passividade com o espaço que nos incita a questionar o autorretrato como espelho do real. As imagens performáticas da fotógrafa se opõem, de certa maneira, à visão de fotografia como “ato de não intervenção” (SONTAG, 2004, p. 12), uma vez que há uma montagem sendo feita ali, ainda que exista alguma espontaneidade devido ao movimento, ao que surge de forma inesperada por causa da técnica de longa exposição. Conforme observa Bernstein, uma questão abordada no trabalho de Woodman é “o colapso entre sujeito e objeto, fotógrafa e imagem”, aproximando sua criação “à performance e à ‘nova arte’ que tomam a cena artística a partir dos anos 1960, especialmente pelo uso do próprio corpo como matéria bruta, superfície de trabalho e obra de arte.” (2015, p. 122-123).

Com base no trabalho da fotógrafa, podemos considerar uma nova “ética do ver” (SONTAG, 2004, p. 8), que procuraria outros modos de olhar um corpo que sofre violações cotidianas e que está sempre exposto a olhares de dominação e apagamento. Há uma provocação nas imagens que instiga a uma reflexão sobre o reconhecimento e a apreensão de vidas precárias, para que assim possamos torná-las vidas passíveis de luto (ver BUTLER, 2015). O que a fotografia de Woodman talvez nos proporcione, com o corpo entre o aparecimento e desaparecimento, é justamente o direito tanto a ver quanto a outras formas de ser vista.

Referências

- BERNSTEIN, Ana. Francesca Woodman: fotografia e performatividade. In: CHIARA, Ana Cristina de Rezende; SANTOS, Marcelo dos; VASCONCELLOS, Eliane (orgs.). **Corpos diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 119-140.
- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- DURAS, Marguerite. **O amante**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cad. Pagu** [online]. Campinas, 1995, n. 5, p. 7-41. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em 18/07/2018.
- IVÁNOVA, Adelaide. **Dar nome aos boys**. Disponível em: <https://vodcabarata.blogspot.com/2018/07/dar-nome-aos-boys.html>. Acesso em 29/07/2018.
- KIFFER, Ana. Trazos de la experiencia de la desnudez del modernismo al contemporáneo brasileños. **Cuadernos de literatura** [online]. Bogotá, 2014, v. XVIII, n. 35, p. 119-131. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5228296>. Acesso em 07/07/2018.
- RAYMOND, Claire. **Francesca Woodman's Dark Gaze: The Diazotypes and Other Late Works**. Londres/Nova York: Routledge, 2016.
- RIBEIRO, Anabela Mota. Ana Luísa Amaral não sabe ser cautelosa. **Jornal Público**, 11 dez. 2011. Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/12/11/jornal/ana-luisa-amaral-nao-sabe-ser-cautelosa-23546482>. Acesso em 19/10/2017.
- SANZ, Cláudia Linhares; SOUZA, Fabiane da Silva de. Francesca Woodman e o assombro dos fantasmas modernos. **Revista FronteiraZ** [online]. São Paulo, 2018, n. 20, p. 98-114. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/36232>. Acesso em 26/06/2018.

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

WOOLF, Virginia. **A Room of One's Own**. Kindle Edition. Nova York: Penguin Books, 2004 [1929].

Recebido em 27 de maio de 2019.

Aprovado em 07 de junho de 2019.