

## TAL QUAL ILUSÃO DE ÓTICA: UM ESTUDO COMPARADO ENTRE ANA CRISTINA CESAR E VIVIAN MAIER

Julia Pasinato Izumino (USP)<sup>1</sup>

**Resumo:** Nesta análise comparada entre um autorretrato da Vivian Maier, fotógrafa estadunidense, e um poema da Ana Cristina Cesar, poeta brasileira, procuraremos compreender como se dão os processos de construção dos sujeitos ficcionais e dos espaços de intimidade específicos que produzem, operando a desmontagem da própria lógica interna dos gêneros – autorretrato fotográfico e poemas entradas de diário –, constituindo, por sua vez, simulacros.

**Palavras-chave:** Poesia; Fotografia; Diário; Autorretrato; Simulacro

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.

---

<sup>1</sup>Graduada em Letras (USP), Mestranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Contato: julia.izumino@gmail.com.

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

Este poema de Ana Cristina Cesar, publicado primeiramente em *Cenas de Abril* (1979), é um dos grandes exemplos de sua poética de jogo com os gêneros confessionais. O título “Jornal Íntimo” nos cria de pronto a expectativa de um texto que nos trará os pequenos acontecimentos cotidianos da vida privada do sujeito que escreve, com a sinceridade e a espontaneidade que o registro diário exige, como entende Maurice Blanchot: “Ninguém deve ser mais sincero 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)

Mas a dedicatória estampada logo abaixo do título – “à Clara” – soa irônica (deixando “às claras” o desejo de leitura deste texto que, de princípio, deveria ser secreto) e já aponta para um revés do gênero confessional. Ainda, as datas das supostas entradas do diário são anticronológicas e circulares, e, abandonando a realística

cronologia do calendário, acabam por se tornar versos neste poema misto de prosa sem qualquer regularidade rítmica ou métrica. A fala elíptica de frases curtas e interrompidas, ainda que de acordo com a escrita espontânea do diário, é entremeada por referências a outras obras de ficção – como 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 a partir do roteiro de Alain Robbe-Grillet – no limite, outras vozes que constituem uma intertextualidade através da qual a voz do eu lírico fala. Além do mais, a desconstrução dos sentidos lineares através das muitas imagens e referências que se sobrepõem desordenadamente no texto; a constante referência aos personagens, Célia e Binder, introduzidos sem maiores explicações e que têm mais protagonismo do que o próprio sujeito que escreve; e a repetida tematização do ato da escrita – “Datilografei até sentir câimbras” ou “O prurido só passou com a datilografia. Copiei trinta páginas de Escola de mulheres no original sem errar” – trazem à superfície do texto sua estrutura de ficção. Isso porque, como bem compreende Annita Costa Malufe (2009), Ana Cristina Cesar estava penosamente ciente do fato de que a intimidade “não encontra na literatura um sentido “comum”, comunicável” (MALUFE, 2009, p. 148), por sempre implicar a elaboração formal a partir do que ela chamava de um “olhar estetizante” – como Binder nos avisa bem no meio do poema, “o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam”.

O que surge no poema, então, é a manipulação de uma cena enunciativa, como diria Marcos Siscar (2011). Colocando-se no centro do texto autobiográfico e confessional que declaradamente se dirige a alguém, constitui-se através de outras vozes e repetidamente chama atenção para o fato da sua elaboração estética, esse sujeito lírico nasce da realização dramatizada da enunciação de uma intimidade que, por sua vez, se exhibe para mobilizar um outro:

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)

Em diálogo com seus contemporâneos da chamada geração marginal – poetas que buscavam na poesia um espaço para o registro de suas vivências de modo quase que

fotográfico, recolhendo frases alheias e flagrando cenas urbanas, realizando essa que Flora Süssekind chamou de “literatura do eu”, de composição rápida, quase sem decantação “desse ego que escreve e que “se escreve” todo o tempo” (SÜSSEKIND, 2004, p. 117), procurando estabelecer, pela sinceridade de seu relato, uma relação de cumplicidade e troca de experiências com o seu leitor – Ana Cristina parece duvidar da possibilidade do poema se abrir como um espaço de confissão e comunhão entre sujeitos empíricos, porque fabricado e manipulado esteticamente; como ela mesma declararia em 1983: “Todo texto desejaria não ser texto. Em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura. (...) Existe, de repente, uma consciência trágica: texto é só texto, nada mais que texto.” (CESAR, 1999, p. 266).

Ao se construir nesta indeterminação de sentidos, o gênero – ou antes, como aponta Malufe, o clichê do gênero – passa por uma desmontagem crítica, que coloca também o sujeito lírico em uma posição de crise. Ciente dos limites do texto escrito e da poesia *suis generis*, incorpora crítica e teatralmente o registro biográfico à sua literatura, misturando poesia, prosa, diário íntimo e correspondência. No centro deste texto confessional sem, no entanto, conseguir confessar nada, o sujeito lírico parece se fazer através da operação do chamamento, fundando o texto como uma tentativa dramatizada de provocar o outro, mesmo que anônimo e desconhecido – em outras palavras, o sujeito enuncia para atingir um outro, fala “eu” para poder falar “você”, nascendo assim na iminência da alteridade, como diria ainda Siscar.

O *eu* que surge, então, se faz como uma ilusão de ótica. Operando ironicamente sob a exigência geracional da escrita como busca de comunicação dialógica e a vontade referencial dos gêneros confessionais, Ana Cristina consegue construir um sujeito oblíquo que, no mesmo ato em que enuncia se esconde por trás das palavras.

Agora, é aqui que encontramos um dos pontos de ressonância entre a poética de Ana Cristina Cesar e os autorretratos da fotógrafa norte-americana Vivian Maier – que, apesar de não terem se conhecido pessoalmente ou as obras uma da outra, têm produções que guardam interessantes semelhanças estilísticas e temáticas. Isso se assumirmos, como faz Adolfo Montejo Navas, que a Fotografia e a Poesia moderna têm “afinidades eletivas” estruturais, como ele mesmo coloca:

Não esqueçamos que a poesia sempre foi a linguagem desestabilizadora por excelência (e até se deva em parte a essa nuclear característica, sua reduzida cota de consumo como objeto linguístico, a distância da doxa, da opinião

comum etc); assim como nela, nos significantes, os timbres são mais importantes que os ritmos, os nomes... Como se poderia dizer também das imagens fotográficas, de como os elementos diversos falam e constroem os tons, o espírito além das próprias formas, já que, longe da mera abstração ou da exígua representação, a poesia e a fotografia almejam ficar mais próximas das coisas, ainda que de outra forma, sem nenhuma simbologia fechada, limite, cela. (NAVAS, 2017, p. 128)



(Fonte: The Vivian Maier Foundation, Maloof Collection)

Nesta fotografia sem data, tirada no interior de um quarto, vemos a desordem da intimidade alheia – almofadas, travesseiros, cobertores e casacos amontoados uns sobre os outros criando, no primeiro plano, uma confusão de estampas e texturas que se contrapõem à ordem quase intacta dos objetos organizados simetricamente sobre a penteadeira no segundo plano. E refletida no espelho, de pé e exatamente centralizada

no reflexo, Maier tira foto do conjunto da cena. De cabeça baixa, olha para o visor da Rolleiflex que carrega no pescoço; os ombros encolhidos e os braços levemente dobrados correspondem à postura de uma fotógrafa em meio à sua atividade. A faixa de luz que atinge apenas pedaços dos móveis se dissolve disforme na parede exatamente ao redor do espelho, formando uma espécie de áurea.

O tema geral do retrato parece se construir em torno da montagem e sobreposição simétrica de um conjunto de opostos que se tensionam nos detalhes: o espelho “habitado” e a parede branca vazia; o claro/escuro das cores dos tecidos, adensadas pelas zonas bem demarcadas de sombra, causadas pela entrada de luz natural; a bagunça espontânea dos tecidos diante da rigidez dos objetos. O mais curioso, porém, é que a fotógrafa, o único sujeito da fotografia, no espelho, transforma-se em só imagem, o que lhe dá a gravidade de espectro, com menos materialidade até do que os móveis no quarto. Esta impressão se agrava, é possível dizer, com o fato de a distância duplicada pela ótica no espelho fazer do seu reflexo um dos elementos mais distantes do ponto de vista do observador – e ainda, principalmente, por ter a cabeça abaixada e negar mostrar seu rosto e sua identidade, parece procurar se esconder justo no ato que produz a evidência material – a imagem fotográfica – de que ela esteve ali, confirmando, nos parece, a sua vontade de negar sua presença.

Como Roland Barthes pensaria em *A Câmara Clara* (1980), o retrato fotográfico cria uma nova possibilidade para um sujeito se ver além da temporalidade imediata e condicionada da visão do espelho; é o aparecimento da objetividade do eu como outro, a transformação da materialidade do corpo em imagem. O sujeito que se vê sendo fotografado sente a perda do domínio de si e de seu corpo para aquele que opera a câmera. Isto implica e forja no eu um novo tipo de comportamento – a pose, simulacro do eu, que traduz uma tentativa de retomar o domínio sobre a imagem que se vai fazer. Ainda nas suas próprias palavras: “Esta transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria o meu corpo ou o mortifica a seu bel-prazer (...)” (BARTHES, 1980, p.18)

Já mais contemporaneamente – e mais otimista – Annateresa Fabris compreende o retrato fotográfico com o “produto do esforço da personalidade para afirmar-se e tomar consciência de si” (FABRIS, 2004, p. 51), constituindo-se como um mecanismo cultural por meio do qual o indivíduo pode, através do olhar do outro, criar uma imagem puramente ficcional em que se organiza, coerentemente, a consciência social de si e os

traços fisionômicos do sujeito. Neste sentido, poderíamos entender então o autorretrato como a tentativa de afirmação do domínio de si de um sujeito autoral que, duplicando-se em modelo e operador para recuperar o controle sobre a representação do eu, transfigura-se em um terceiro, o *eu representado*. Mas, fazer autorretratos diante do espelho tem, porém, uma especificidade, de acordo com Philippe Dubois, que encontrou na sua gênese “a dissolução total do sujeito pelo e no ato fotográfico. *Imagem-ato*.” (DUBOIS, 1994, p. 19).

Há duas imagens e duas temporalidades. Há o espelho que oferece uma representação sempre direta, que sempre remete ao aqui-agora em curso, ao presente singular de quem está se olhando (se vendo sendo visto). Há a foto, sempre adiada, que remete sempre a uma anterioridade, a qual foi detida, congelada em seu tempo e seu lugar. (DUBOIS, 1994, p.17)

Voltando-se à ideia de performance, Dubois compreende a imagem-ato implicada pela duplicidade da imediatez do ver-se diante do espelho e a anterioridade congelada do registro fotográfico. Preso entre estas duas temporalidades, o corpo do sujeito fotógrafo se funda ao mesmo passo em que se encerra neste ato que o transforma em sombra de uma ação no tempo. Impregnado de uma substancialidade difusa, o corpo acaba por tornar-se espectro.

Curioso, porém, é que se para Dubois, é consequência inevitável e para Barthes, como já se mencionou antes, tornar-se espectro é uma “microexperiência da morte”, para Maier parece ser um efeito programaticamente procurado. A obstrução da figuração do eu pelo seu reflexo parece ter perdido qualquer tragicidade e, ao invés, surge fomentada por uma disposição da fotógrafa que, talvez, encontrou, neste movimento, a possibilidade estética de representar o seu *não estar presente*. A imagem que surge da fotógrafa é a de um *não-corpo*; esta fotografia então é um retrato de uma presença negada. Numa atitude narcísica ao avesso – pois aquele tomava por corpo o que não passava de sombra – Maier investe no tornar-se imagem, controlando nos mínimos detalhes esta estética da impermanência, que lhe permite tomar consciência de sua condição de observadora e observada.

Enfim, o que identificamos de comum entre estes textos é a manipulação formal desses espaços de representação do sujeito ficcional de modo a fazer com que os próprios elementos que ancorariam os gêneros na referência à realidade, na verdade se ancorem no espaço. Nestes simulacros, a escrita da intimidade não consegue se realizar

sinceramente e literariamente, e o texto se escreve tão truncado de fragmentos e subterfúgios estéticos que torna evidente a impossibilidade de expressão de uma subjetividade empírica; e o autorretrato deixa de ser o espaço de apresentação de um sujeito autoral que busca registrar a sua existência no mundo para se tornar o lugar estético de um sujeito que constrói propositalmente a desmaterialização do seu corpo, potencializando a sua transformação em espectro. Em contraponto, o que parece distanciar essas duas obras – e nos parece essencial e estrutural nas poéticas de ambas artistas – é a relação com o “outro”: se na poesia de Ana Cristina, por um lado, o outro é objeto de desejo de alcance, participante da cena enunciativa, por motivar mesmo a enunciação em primeiro lugar, os autorretratos de Vivian Maier, por outro, parecem negar firmemente qualquer vontade de estabelecer relações com seus futuros observadores. O que nos resta, por fim, é seguir buscando possíveis formulações para as maneiras de compreender e delinear os limites, as homologias e as diferenças estruturais que existem entre a Fotografia e a Poesia moderna.



### Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2014

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016

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

\_\_\_\_\_. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004

MAIER, Vivian. VM19XXW03129-02-MC. “*Self-Portrait, Undated*” (Fotografia). Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-22>. Acesso em 17 de setembro de 2018

MALUFE, Anitta Costa. “Intimidade sem sujeito: Ana C. e a desmontagem do diário e da carta” in *Matraga*, v.16, n.25, jul/dez 2008. Rio de Janeiro, p.148.

NAVAS, Adolfo M. *Fotografia e Poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu, 2017

SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar*. Coleção Ciranda da Poesia. RJ: EdUERJ, 2011

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004

The Vivian Maier Foundation. Disponível em: <[www.vivianmaier.com](http://www.vivianmaier.com)> Acesso em: 20/09/2018