



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PUBLICIDADE E TURISMO

O retrato como espaço-tempo comunicacional: semiótica e simbolismo na obra de Francesca Woodman

José Vinicius Diniz Lopes
Naira Cristina de Mattia

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PUBLICIDADE E TURISMO

O retrato como espaço-tempo comunicacional: semiótica e simbolismo na obra de Francesca Woodman

Trabalho apresentado à disciplina de Teoria dos Signos, ministrada pelo Prof. Dr. Anderson Vinícius Romanini.

José Vinicius Diniz Lopes - 7587300
Naira Cristina de Mattia - 7587317

São Paulo
2014

1. Apresentação

Este trabalho compromete-se a analisar e investigar a densidade com que a fotógrafa estadunidense Francesca Woodman construiu sua vasta obra artística. Os retratos em preto e branco, capturados sob baixa velocidade de exposição e com cenários inóspitos, evocam em nós, expectadores, uma inquietude deveras curiosa e apraz na ânsia de descobrir todo e qualquer preâmbulo que levou a jovem artista a capturar cenas de cunho singular tanto do cotidiano quanto do surreal (e bizarro).

À luz da obra do semioticista Charles Sanders Peirce, pretende-se aqui traçar o caminho percorrido pela percepção interpretativa do receptor que é acometido pela densa carga emocional na secundidade, valendo-se da análise dos quali-signos icônicos presentes em cada retrato para, por fim, chegar-se aos contornos ideológicos e simbólicos inerentes à terceiridade fenomenológica.

2. Introdução

Nossa abordagem à teoria de Charles Peirce será mediada pela organização de Lucia Santaella de uma Semiótica Aplicada (2005). O trabalho será iniciado por uma apresentação da vida e dos processos de produção artística de Francesca, seguido de considerações gerais sobre a Semiótica peirceana. Imediatamente, daremos continuidade à exposição sintetizando o método proposto por Santaella (2005) de aplicação da teoria de Peirce. Esse método deve ser adaptado para tornar-se capaz de trabalhar sobre peças fotográficas. Aplicaremos o método à análise da obra de Woodman, partindo das impressões icônicas, contextualizando-as a partir do ensaio *A Dança da Solidão (Francesca Woodman Materializes)*, escrito pelo jornalista Arthur Lubow, e chegando a hipóteses sobre os significados de seu trabalho. Por fim, encerraremos discutindo se esses significados são ou não possíveis de comprovação e quanto essa análise poderia ou não se aproximar da idealização do artista em seu processo de concepção.

3. Vida e obra de Francesca Woodman

Francesca Woodman nasceu em 1958 na cidade de Providence, no estado de Rhode Island. Filha de pais artistas, cresceu com a crença de que só a arte poderia ser sua ocupação (LUBOW, 2012, p. 39). Aos 13 anos, ganhou uma câmera de seu pai. A partir de então, fotografou ininterruptamente até o ano de sua morte prematura, em 1981. Tomada de uma depressão profunda por não conseguir fundos da *National Endowment for the Arts* e por um relacionamento malsucedido, jogou-se da janela de um loft em Nova Iorque.

Francesca Woodman nasceu em 1958 na cidade de Providence, Rhode Island. Filha de pais artistas, cresceu em meio a exposições e museus. Observando o cotidiano de seus pais, desenvolveu o desejo de fotografar e, a partir do momento em que ganhou uma câmera de seu pai, viu na arte a única ocupação possível para a sua vida (LUBOW, 2012, p. 39).

Desde o início de sua paixão por fotografia, que ocorreu quando Francesca tinha 13 anos, a atividade se tornou uma obsessão em sua vida. Segundo depoimentos de colegas de faculdade coletados no documentário *The Woodmans* (2010), sua maturidade como estudante de arte dava a seus objetivos contornos muito mais definidos do que os de seus companheiros de sala. Para eles, era assustador que ela se dedicasse 24h de cada dia a rascunhar conceitos, fotografar e pensar em suas fotografias que eram todas minuciosamente planejadas, nunca frutos do acaso.

À produção intensa não se seguiu o reconhecimento esperado por Francesca. Para a jovem, ser artista e, acima de tudo, confirmada como artista, era o centro de sua vida. Aos 22 anos, acreditando ser um total fracasso e sem conseguir fotografar, Woodman jogou-se da janela de seu apartamento em Nova Iorque.

Segundo Lubow (2012, p. 39), seu trabalho pode ser dividido de pelos locais em que viveu e produziu. A primeira fase seria vinculada à experiência universitária na *Rhode Island School of Design* (RISD) em Providence (1975-78). A segunda fase

corresponde a um ano de estudos acadêmicos em Roma, Itália (1977-78). A fase final ocorreu em Nova Iorque (1979-81), anos que antecederam sua morte.

Apesar de ter usado diversas câmeras e tipos de película fotográfica, a maior parte de seu trabalho foi registrada com câmeras de médio formato. Suas reproduções eram pequenas e intimistas, o que, segundo um pequeno ensaio da *Tate Modern* sobre a fotógrafa, reforça o caráter implícito de vulnerabilidade apresentado por seu trabalho.

Woodman era reconhecida por vestir roupas que pareciam saídas do início do século. Como a maior parte de seus retratos eram autorretratos, podem-se ver vestidos longos, meias até o joelho e sapatos de boneca, que passam a impressão de que suas fotos não foram produzidas na década de 1970, mas sim em 1920 ou 1930.

Sua fotografia, acima de tudo, é narrativa e teatral, a ponto de poder ser chamada de “encenada” (LUBOW, 2012, p. 39). Woodman identificava-se com a fotografia de Moda por ser um dos poucos campos em que esses elementos eram bem-vindos. No entanto, ainda que tenha servido de inspiração para ela, seu trabalho se afasta do gênero por seu caráter de urgência e dramatização (LUBOW, 2012, p. 40).

Woodman se apoia em diversos elementos para construir sua narrativa, alguns dos quais podem ser identificados desde as primeiras peças produzidas: a luz feérica, referente a um mundo distante de sonhos, a interação com a arquitetura e a sua própria presença nua.

Disse a fotógrafa sobre seus cenários:

“O que me interessa é como as pessoas se relacionam com o espaço (...). E a melhor maneira de tratar disso é mostrar como interagem com os limites desse espaço. Comecei com imagens fantasmagóricas, as pessoas desaparecendo numa superfície plana — isto é, tornando-se a parede sob o papel de parede ou uma extensão da parte sobre o piso.” - (WOODMAN, F. *apud* LUBOW, 2012, p. 40)

Francesca se utiliza de elementos e objetos posicionados de forma cuidadosa para criar cenários surreais, desconcertantes ou claustrofóbicos (Tate). A fotógrafa também trabalha muitas vezes com reflexos e longa-exposição para

conferir imaterialidade aos corpos, inserir lampejos de luz e outras situações de além-realidade. É dessa forma que monta a série *Anjos*, produzida em Providence. Para Lubow (2012, p. 42),

Ao buscar o que é invisível, a arte de Woodman pode se assemelhar à fotografia de espíritos do século 19 e no começo do século 20. Sem discutir suas motivações ou manipulações, os fotógrafos de espíritos procuravam trazer à luz as forças e as formas do oculto.

São esses elementos deliberados durante o processo da montagem fotográfica escolhidos e posicionados com o intuito de comunicar, de expor ideias ou sentimentos vividos pela fotógrafa. Em certos aspectos, de acordo com Lubow, toda a sua obra faz parte do mesmo “estofa”. É muito facilmente identificada, além de ter sido produzida em séries temáticas, passíveis de serem agrupadas pela escolha de adereços, lugares e situações (Tate), assim como pelo contraste característico da iluminação, pelos locais destruídos e pelas modelos nuas.

2. Por que semiótica?

A escolha da teoria semiótica postulada por Charles Sanders Peirce em seus livros e mais de noventa mil manuscritos inéditos suscita uma questão elementar: por que escolher Semiótica como uma ciência de estudo para interpretar a fotografia de Francesca Woodman? Ora, se a Semiótica debruça-se sobre o estudo de todo e qualquer signo e...

“o signo é qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo etc.) que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial(…)” (SANTAELLA, 2005, p. 8)

... não há senão melhor alternativa para endossar ampla e irrestritamente a análise da obra da fotógrafa de forma pertinente. A essa justificativa inicial, cabe elucidar de forma resumida alguns dos principais conceitos solapados pela literatura peirciana.

A quase-ciência compreendida por Fenomenologia constitui-se como principal sustentáculo da Semiótica peirciana, pois a primeira investiga os modos pelos quais as pessoas aprendem as coisas, os mecanismos de assimilação e percepção do mundo exterior desde os acontecimentos mais simplórios, como um

cheiro, até a interpretação densa e minuciosa - postergada ao plano abstrato -, enquanto a segunda é, por conseguinte, fiel analista de tudo quando existe. No entanto, apesar de parecer óbvia, a relação entre fenômenos e processos semióticos prevê três elementos formais e universais de apresentação à mente e à percepção que serão dissecados a seguir.

A generalização máxima desses elementos formais denominou-os como primeiridade, secundidade e terceiridade. Peirce estruturou um modelo triádico de compreensão das coisas que mapeia o caminho percorrido pela abstração e cognição para decifrar os significados. A primeiridade, assim, é tudo quanto está vinculado aos universos do acaso, da qualidade, dos sentimento, da liberdade, da singularidade. A secundidade está ligada às ideias de dependência, de dualidade, de ação e reação, de conflito, do imprevisível. E, em última instância, a terceiridade tangente à inteligência, à continuidade, à generalidade e ao crescimento. Como versa Peirce, a forma mais simples da terceiridade...

“Manifesta-se no signo, visto que o signo é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica, se refere ou representa) a um terceiro (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete)”. (SANTAELLA, 2005, p. 7)

Não obstante, a secundidade parece assumir um papel mediador responsável por promover coesão entre o que é a característica primeira do signo e os processos de percepção que ocorrem no interpretante, isto é, aderência correlata entre a primeiridade e a terceiridade, posição bastante pertinente quando se pensa no caráter indicial da fotografia e que será estudada com mais afinco na análise do objeto aqui proposto.

Em diversos textos de Peirce, há definições acerca do que é o signo. Entre elas, a mais eloquente é a de que um signo pretende significar de certo modo algo, um fato ou objeto, cujo interpretante está intrinsecamente relacionado a este objeto em si. Ao promover significados, uma cadeia de abstração é produzida na mente com vistas à associação com o objeto. Se o signo não é o objeto, mas está no lugar, então é o seu representante. Para ele, também, a Semiótica é “a disciplina da natureza essencial e das variedades fundamentais de toda possível semiose”

(PEIRCE, 1974, p. 151). À altura inicial de sua obra, o semioticista propõe uma comparação de equivalência entre a Semiótica e a Lógica, pois não há pensamentos que possam se desenvolver apenas através de símbolos, faz-se necessário estudar mais minuciosamente inferências, raciocínios e argumentos que se estruturam através dos signos além deles mesmos, porque somente assim surgem as condições necessárias para atingir a verdade.

Peirce (1974) discorre que a semiose é o processo de interrelação de três componentes participativos: signo, objeto e interpretante. Essa trinca é responsável pela produção de significado e ambos os elementos possuem o mesmo valor e influência, o que exclui a possibilidade de a semiose ocorrer aos pares. Vale destacar, ainda, que o interpretante não impescinde necessariamente um intérprete ou sujeito consciente, haja vista que a interpretação é um processo.

A referência dos signos mantém íntima relação com a propriedade que está em foco, ou seja, existem três maneiras diferentes de um signo representar o objeto que denota, entre as quais: qualidade, existente ou lei. Se a propriedade expoente de um signo for a qualidade, como uma cor, este é um quali-signo; se for a propriedade de existência, é genuinamente um sin-signo; mas, se a lei for a propriedade tônica, este signo é, enfim, um legi-signo. Vale ressaltar que um mesmo mesmo signo pode apresentar mais de uma propriedade, então toma-se como discriminador o que é mais potente.

Antes de prosseguir, faz-se preciso diferenciar aquilo a que o signo se refere entre objeto imediato e objeto dinâmico, segundo a lógica estrutural peircienana. O modo como o signo representa, assemelha-se, indica qualidade, sugere e evoca características é o objeto imediato. Tão e somente através dele é possível acessar o objeto dinâmico — destaca-se aqui sua função mediadora, que é tudo aquilo a que se refere acrescido de um contexto. A assimilação completa e final que o signo produz, os desdobramentos de percepção concebidos pela mente são o que se chama de objeto dinâmico.

Ainda sobre classificações, é sabido que os signos estão organizados entre ícones, índices e símbolos. *Ícones* são quali-signos — e, por isso, advém da primeiridade — que se reportam por similaridade ao seus objetos, evocam algo porque a qualidade que apresentam é semelhante a uma outra qualidade do objeto

representado. Como o próprio nome diz, o *indício* é relação mais tenaz entre o índice e seu objeto imediato, capaz de concatenar até o significado final, o objeto dinâmico, com o qual mantém uma relação existencial. Nota-se, também que todo índice pressupõe ícones, pois estes são recortes de qualidade - objetos imediatos - necessários para promover identificação com o objeto dinâmico. Por fim, os símbolos são mais complexos, uma vez que estão sob tração dos legi-signos porque existe uma lei condicional e convencional que os determina.

A complexidade dos símbolos manifesta-se justamente quando se observa discursos e textos que são signos de ideias, pensamentos e ideologias. Isso porque o objeto dinâmico perde-se de vista dada suas inúmeras possibilidades de significação. E é exatamente este o motivo pelo qual o objeto imediato do símbolo corrobora para facilitar sua apreensão, pois é um recorte de tudo aquilo que significa. Em um exemplo mais concreto, a bandeira do Brasil é um símbolo convencionalizado que remete ao país, mas se vale de quali-signos icônicos como o verde das matas, o azul do céu e da água, o amarelo do ouro, estes são traços de similaridade que facilitam a relação. A inscrição “Ordem e Progresso”, no entanto, é o símbolo genuíno da nação, muito embora, por ironia, este símbolo possa assumir o caráter de paródia e isso “só pode ser o caso de uma vingança do objeto dinâmico, isto é, uma vingança do real contra seu símbolo” (SANTAELLA, 2005, p. 23).

Após percorrer a teoria peirciana até aqui, passando pelas características dos signos no que diz respeito ao representâmen (qualidade, existente e lei) e à relação com o objeto (ícone, índice e símbolo), resta esboçar as implicações no plano do interpretante: rema, discente e argumento. Estes três adjetivos são fruto da interação entre o signo e seu interpretante, sendo remático o signo de possibilidade qualitativa e que permite o surgimento de hipóteses interpretativas vinculadas aos quali-signos icônicos; discente é aquele que, para seu interpretante, é um signo de existência real, ou seja, discente é interpretante de sin-signos indiciais; argumento, destarte, é o signo de lei compreendido pelo interpretante real e representado enquanto objeto pelo caráter de signo, a base do argumento ergue-se sobre as sequências lógicas preconizadas pelos legi-signos simbólicos. (PEIRCE, 2003).

Mais adiante, como adverte Santaella (2005), não há como detectar as marcas impressas pelo contexto em quaisquer mensagens sem conhecer a história de um sistema de signos, bem como entender o panorama sociocultural em que ele está situado. A compreensão do signo é tanto mais eficiente à medida em que o repertório cultural e informativo do receptor for enriquecido para evitar assimilações óbvias e pertencentes à atmosfera do senso comum. A Semiótica não realiza milagres de ampliação no ramo semântico se houver debilidades na recepção da mensagem.

Se para Peirce o processo ininterrupto da semiose, a que se dá o nome de terceiridade, é retroalimentado pelos fatos vivenciados e percebidos, fica evidente que um signo como a fotografia maximiza as já inúmeras possibilidades interpretativas. Cabe evocar aqui o conceito de ícone, já que o registro fotográfico também ocorre por semelhança ao objeto dinâmico através do objeto imediato, materializado nos quali-signos icônicos recorrentes em fotografias. Apesar de contemplar também o aspecto indicial, porque a imagem capturada existe fora e independentemente da foto. desta forma, os elementos registrados na imagem têm a potencialidade de indicar exatamente tudo quanto existe fora deles, preservado o devido contexto, e transmitir mensagem de um objeto singular e concreto.

Com último sustentáculo teórico desta análise, cabe comentar as contribuições de Peirce acerca dos três tipos de raciocínios lógicos: indução, dedução e abdução. A indução é concebida como o princípio pelo qual, através das semelhanças observados nos objetos, repetição de determinados eventos e recorrência de fenômenos, chega-se a uma conclusão verdadeira (é pertinente ressaltar que as conclusões indutivas tendem não somente a explicar os fenômenos já observados, mas construir uma espécie de projeção que servirá como regra para futuros eventos e/ou semelhanças nos objetos. Se a indução parece partir do singular para o plural, isto é, partir de casos específicos para a projeção do todo, a dedução age de forma inversa, partindo-se de premissas tomadas com verdadeiras, isto é, a partir de premissas verdadeiras, chega-se a conclusões universais e necessariamente verdadeiras. Percebe-se que a indução infere uma regra geral a a partir do particular, enquanto que a dedução aplica uma regra geral ao particular. É no campo da abdução, em contrapartida, que Peirce discorreu de forma ostensiva.

A abdução é considerada a essência do pragmatismo peirciano, o método ou critério de significação que ele mesmo definiu como “um método capaz de determinar o verdadeiro sentido de qualquer conceito, doutrina, proposição, palavra ou outro tipo de signo” (PEIRCE, 1983, p. 6). Na abdução, tem-se a base do primeiro estágio de toda e qualquer descoberta científica para ele. Isso porque só a abdução introduz novas ideias. Através da observação de determinadas regularidades no estudo dos fenômenos, o cientista pode exercer uma espécie de juiz intuitivo. Enquanto a indução confirma as hipóteses e a dedução prova que algo deve ser, a abdução é a força sugestora de que algo *pode* ser - e por que não considerá-la a vanguarda da evolução científica? É a abdução, em última análise, a fonte de um novo *insight* capaz de compreender o campo lógico e significativo de um objeto fenomênico.

A principal proposição deste trabalho é justamente partir, com auxílio do aparato teórico consolidado por Peirce, de quali-signos icônicos para um processo de significação lógico-indutiva com vistas a insurgir uma nova hipótese - exercício abduativo - no que diz respeito à obra da fotógrafa Francesca Woodman, um universo ainda pouco investigado e com muitas nuances ímpares sobre a essência artística e psíquica da Francesca, como será analisado nos tópicos subsequentes.

4. Método

Como citado anteriormente, o método de análise escolhido para estudo da obra de Francesca Woodman é um recorte da metodologia proposta por Lúcia Santaella em *Semiótica Aplicada* (2005). Santaella (2005) organizou uma metodologia capaz de aplicar as teorias de Charles S Peirce em estudos de objetos de comunicação, sendo eles: livros, peças publicitárias, objetos de design, vídeos e fotografia.

A autora sugere que a análise de uma peça deva ser dividida em três pontos de vistas: o qualitativo-icônico, o singular-indicativo e o convencional-simbólico. Esses três pontos de vista são processos originados pelas três categorias básicas da Fenomenologia de Peirce: primeiridade, secundidade e terceiridade, que, juntas,

tornam-se um caminho que parte da análise de um objeto direto e chega a uma hipótese sobre o objeto dinâmico.

O **ponto-de-vista qualitativo-icônico** parte da análise direta das qualidades visíveis de um objeto. Essas qualidades visíveis geram sugestões, sensações, assim como associações com outros objetos de qualidades semelhantes. Também tornam possível a identificação de qualidades abstratas, como delicadeza, morbidez, fraqueza, leveza etc. Essas relações de comparação por semelhança são chamadas icônicas (SANTAELLA, 2005).

O **ponto de vista singular-indicativo** é o momento em que o objeto é colocado em um tempo e um espaço, ou seja, é contextualizado. É nele que se analisa os traços de identidade, pois as qualidades “passam a ser vistas em função de sua manipulação e uso” (SANTAELLA, 2005).

O **ponto de vista convencional-simbólico** analisa um objeto em seu caráter de tipo, e não de peça singular. Ele é analisado a partir dos padrões do seu tipo de linguagem - no caso de Woodman, a da fotografia - e também a partir dos padrões de gosto nesse campo. Pensa-se em seus valores agregados culturalmente, status e representações.

O propósito aqui é vincular cada uma dessas três fases a um tipo de raciocínio lógico proposto por Peirce:

- a. **ponto de vista qualitativo-icônico e processo indutivo**, que corresponde ao contato direto do nosso olhar com a obra da fotógrafa. Esse contato com o objeto imediato permite identificar as qualidades visíveis das fotografias e os seus possíveis padrões de repetição.
- b. **ponto de vista singular-indicativo e processo dedutivo**, que consiste em enfrentarmos nossas impressões e relações oriundas do processo indutivo com outras fontes, essas secundárias, para contextualizar a obra da fotógrafa.
- c. **ponto de vista convencional-simbólico e processo abdução**, que será adotado a partir do momento em que o enfrentamento anteriormente citado torne possível a elaboração de hipóteses a

respeito da significação das peças, ou seja, hipóteses a respeito do objeto dinâmico.

5. Análise

Essa análise não pretende separar a descrição das impressões icônicas das constatações de cunho indicial. Entendemos que essa dissociação é praticamente impossível, uma vez que esses processos de pensamento se manifestem de forma conjunta, um se referindo ao outro. A apresentação das qualidades visíveis se dá justamente enquanto as colocamos em contexto, chegando, de forma inevitável, às constatações hipotéticas oriundas do processo abduutivo.

Se pudéssemos escolher uma palavra que definisse o processo de trabalho de Woodman, essa seria *obsessão*. Durante os anos em que fotografou, seu guia foi o desejo de desenvolver uma linguagem que comunicasse com as pessoas e uma obra que a confirmasse como artista.

O desejo de comunicar, a seu ver, era intrínseco à sua existência. No último texto registrado em seu diário, no dia de sua morte, Francesca descreveu como enxergava os objetivos de sua arte e sua relação com o receptor.

... I was (am?) not unique, but special. This is why I was an artist. I was inventing a language for people to see the everyday things that I also see and show them something different (...) And not to teach people a lesson. Simply the other side. (THE Woodmans, 2010)

Por isso, parece também natural que a maior parte de seus retratos sejam autorretratos. Woodman (THE Woodmans, 2010), desde seus primeiros trabalhos em fotografia, tendia a remover suas roupas e utilizar seu corpo como suporte para as imagens. Seu irmão relata que, devido ao contato de ambos com a arte clássica desde cedo, a questão do corpo nu era, para eles, natural quando se tratava de arte.

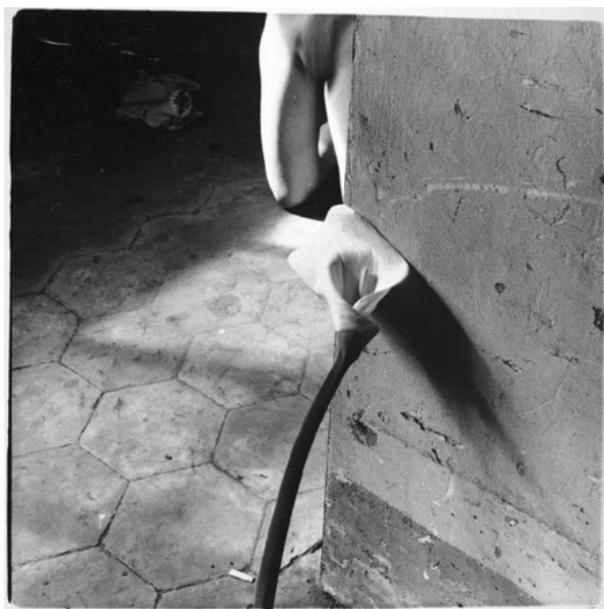


A fotógrafa dizia que posava para a maior parte de suas fotos por motivo de conveniência. No entanto, essa questão não parece tão simples. Escolher retratar o

próprio corpo e outros corpos femininos traz a tona questões de gênero; escolher retratar seu próprio rosto obsessivamente, questões de identidade. Ainda que isso não fosse problematizado pela fotógrafa, é já uma característica de seu processo inserir-se completamente em seu trabalho, inclusive como modelo. Essa questão faz um paralelo certo com a posição que a arte ocupava em sua existência: a importância total, a doação completa. Francesca se misturava com sua obra do momento da concepção até a execução.

As fotografias de Francesca tinham um forte apelo de sensualidade. Não só pelos nus presentes na maior parte de seu trabalho, mas também pela presença constante de objetos que, por causa da forma como parecem cuidadosamente posicionados na *mise en scène*, parecem expressar o desejo da fotógrafa de demonstrar órgãos sexuais femininos ou masculinos.

Francesca fez algumas fotos com um copo de leite. Ao se deparar com a primeira imagem, o receptor não necessariamente percebe nada além do que as pernas de uma mulher e uma flor encostada na parede. As luzes também são percebidas nesse pensamento de primeiridade: destacam tanto a pele da mulher quando o copo de leite, transformando-os em pontos de atenção. A textura do chão, as marcas na parede e a sujeira são qualidades visíveis que remetem a qualidades abstratas: sujo, velho, antigo, abandonado, esquecido, atemporal.



Num segundo momento, é possível perceber que essa mulher toca sua genitália. O borrão das suas mãos, uma qualidade inicialmente icônica, transforma-se num indício de movimento na mente do receptor. É nesse momento que acontece um lampejo de significado, de conceito: a mulher *toca* suas genitálias *repetidamente*, não apenas cobre ou o que quer que seja.

Esse tipo de pensamento da terceiridade faz com que o receptor volte sua atenção a outros elementos da imagem e passe a significá-los de acordo com esse novo conceito, a acontecer da seguinte forma:

O copo de leite, num pensamento de primeiridade, já pode ser associado a órgãos genitais pois é, ele mesmo, uma flor, ou seja, um órgão de reprodução das plantas.

No ângulo específico em que foi retratado na imagem, suas formas também tornam-se sugestivas. Desse ângulo, suas formas se assemelham a uma genitália feminina: dos lados, os grandes lábios; a protuberância do suporte central remete ao clitóris; sua reentrância, à vagina em si. É nesse momento de secundidade que voltamos à primeiridade: esse copo de leite é semelhante a uma vagina.

O torna-se a interpretação do receptor? Todo o processo de descoberta do órgão sexual feminino, ou, numa análise conceitual, que considera toda a imagem: a descoberta da sexualidade feminina narrada pela fotógrafa, deliberadamente montada e registrada sem nenhum acaso.



A série se desdobra em outras imagens e seu conjunto pode facilmente criar uma narrativa diferente das narrativas internas de cada fotografia. Seria uma construção de significado modular: cada foto é um módulo, é um universo; a junção de todos esses módulos levaria a um universo maior, diferente do particular.

Essa última fotografia, por exemplo, parece dar um lugar diferente à sexualidade feminina. A modelo não fala de descoberta. Seus gestos do plano icônico nos levam a pensar que parece pensativa, fechada. E a inclinação do copo de leite, que já é, para nós, um símbolo da sexualidade feminina, faz-nos parecer que persegue a mulher, que a espera, que faz o processo inverso e a descobre.

Da mesma maneira que essas imagens falam sobre a sexualidade feminina, algumas outras séries de Woodman parecem colocá-la em diálogo com a sexualidade masculina.

A fotógrafa escolhe um ganso e uma cobra e os colocam em cena com mulheres. Gansos e cobras são animais - são o outro. As mulheres são as protagonistas das narrativas, elas têm voz e essa voz interpreta a voz do outro.

Na primeira imagem, a mulher toca a face do ganso levemente, num gesto que pode ser interpretado como hesitação. Apesar disso, seu quadril encontra-se inclinado em direção ao animal - indício de interesse, de entrega, de curiosidade. É a descoberta do masculino pela mulher - não poderia ser o inverso - e Francesca escolhe elementos que carregam esse recorte de opiniões e possibilidades.



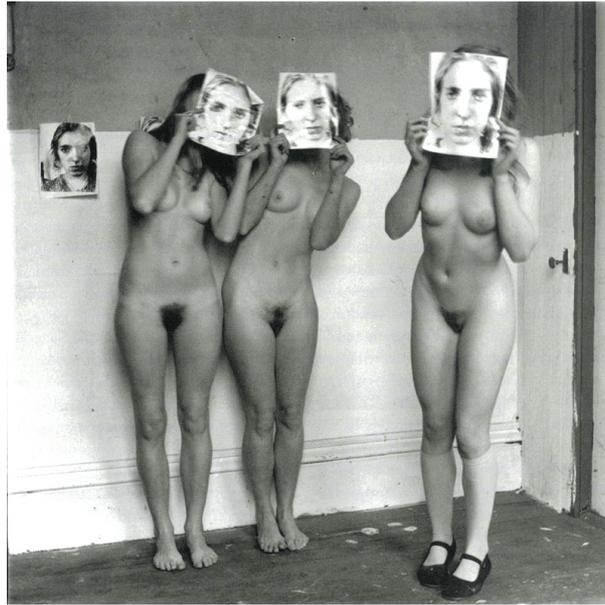
Já na fotografia da cobra, a mensagem parece ser outra. O princípio de que o animal é o outro enquanto que a mulher é a protagonista da narrativa se mantém. O princípio que utilizamos para compreender essas duas imagens como semelhantes foi a ideia de que ambos os animais tem aparência fálica. Nessa imagem, entretanto, temos um animal peçonhento carregado de associações negativas: violência, traição, manipulação. A mulher parece estar em transe, fragilizada, senão ferida. Essas qualidades associadas às qualidades da cobra leva o receptor a construir questões: Ela foi picada? Ela está ferida? Esse leve borrado indica que ela se contorce como a cobra? Por que estão em posições tão semelhantes?

A carga negativa da imagem é muito maior - não se tem as ideias de descoberta, hesitação e suavidade presentes na primeira imagem. A própria iluminação é mais dura, contrastada, escura. Francesca parece voltar aos mesmos temas, mas abordá-los de formas completamente diferente. "Her photographs are produced in thematic series', relating to specific props, places or situations." (Tate)

São esses elementos, as locações e as situações a fotógrafa constroi que dão significado às cenas. Francesca passa pelos três níveis de pensamento categorizados por Peirce (1983) em sua criação: primeiridade, secundidade e terceiridade, mas não necessariamente numa ordem progressiva. Faz sentido pensar que seja o inverso: que ela parta de uma ideia abstrata, olhe para o mundo e tente organizar seus objetos de forma que componham sua narrativa. As narrativas de Woodman não são como as do fotojornalismo a ela contemporâneo: não há instante decisivo na obra de Francesca. Há deliberação, construção e, só então, registro.

A presença de sexualidade não era o único mote da fotógrafa. A nudez também foi adotada para atuar em outras significações, como a discussão da identidade, por exemplo. Numa de suas fotos, vemos três mulheres nuas cujos rostos se ocultam sob cópias de uma foto sua. Há um quarto retrato pendurado na parede - um retrato que pode ser visto como a representação principal, definitiva em sua posição de objeto exposto de arte. Ao ocultar o rosto das outras modelos e deixar expostos seus corpos, Francesca parece desejar que elas se tornem iguais, indistintas em sua nudez. Essa ideia se torna mais evidente porque a

modelo da direita usa meias e sapatos de boneca - roupas características da verdadeira Francesca. Essas meias e sapatos inesperadamente tornam-se mais próximas de uma identidade do que o seu próprio rosto.



Pudemos perceber que sua presença desconcertante se dá em meio a cenários destruídos, de casas cujas paredes, portas e lareiras estão a se desfazer. Em algumas séries, esses itens da casa tendem a se misturar com a modelo. Francesca, em um de seus relatos, diz se interessar pela maneira como as pessoas interagem com os limites desse espaço. Sua referência são imagens fantasmagóricas, em que essas pessoas desaparecem em meio às superfícies para se tornarem extensão delas. Sloan Rankin, colega de sala de Francesca na Rhode Island School of Design (THE Woodmans, 2010), diz que essas peças podem mostrar o desejo de invisibilidade de Francesca em contrapartida aos seus problemas. Acima dessas duas explicações, pairam outras infinitas possibilidades de associação entre as qualidades visíveis do objeto e as qualidades abstratas: os borrões, as luzes e as transparências remetem a leveza, imaterialidade, suspensão, irrealidade... Tudo o que pareça relacionado ao fim da existência e à fuga da realidade.



A fugacidade é uma qualidade abstrata definitivamente presente nos registros de Woodman. Essa qualidade, pudemos perceber, contrasta com sua tendência à autoexposição, à liberdade total com que trabalha com seu corpo, talvez estranha para o seu contexto de produção (década de 1970).

Há uma possibilidade de que essas qualidades primárias, quando reunidas e contrapostas num mesmo registro - no momento da secundidade -, expressem um desejo de se anular como pessoa e fazer concreta a existência da artista, conclusão que transmite seus valores, sentimentos e necessidades.

Como coloca Lubow na conclusão de sua análise: “A arte de Woodman era movida pela tensão entre se sentir invisível e sua exploração sistemática da autoexposição.” (p. 42) Existir em uma imagem gravada tirava-a de seu contexto e personalidade para torná-la mais real em sua posição de arte.

E assim a imagem se converte numa síntese espirituosa do projeto contínuo de Woodman - seu clamor por atenção ao mesmo tempo em que parece estar invisível. Era uma postura fisicamente contraditória, mas psicologicamente coerente. Ao se expor para o olho da câmera, ela sentia que ganhava corpo. Woodman se tornava mais concretamente real com a ajuda de uma imagem gravada, enquanto explorava a sensação subjetiva de ser inexistente." - Lubow, p. 41

6. Considerações finais

Como exposto acima, todas as interpretações de cunho hipotético extraídas da obra de Francesca, apesar de meticulosa e ponderada, deve advertir para o hiato entre o objeto imediato e o objeto dinâmico circunstritos no universo da terceiridade. A lacuna compreendida pelos objetos é justamente onde habita a genialidade da artista no que diz respeito à sua imprevisibilidade psicológica e densidade emocional com que teceu as séries fotográfica.

Este trabalho resguarda-se no direito de arquitetar uma ideia abduativa sem, no entanto, menosprezar toda a grandiosidade que somente a artista possuía no momento em que clicou cada retrato. Apesar de partimos de quali-signos icônicos em cadência indutiva para elaborar a nossa hipótese, não esbarramos na prepotência de querer definir em linhas gerais o que Francesca sentia, pensava e expressa ao capturar suas cenas. Aqui, todavia, propusemos uma simplificação de caminhos interpretativos mais prováveis da sua cadeia simbólica.

Todo e qualquer devaneio provocado no receptor é ponto de partida para a investigação científica que não deve negligenciar, sobretudo, a intuição do observador quando se fala de obras artísticas portadoras de extrema carga emocional. Muito provavelmente o objeto dinâmico de Francesca não esteja no final do percurso adjacente das teorias de Peirce; mas, sim, no ponto equidistante entre o receptor e os conglomerados qualitativos expressos em tantos ícones dentro dos índices (fotografias em si) justapostos aos símbolos que Woodman acumulou durante sua existência.

7. Referências bibliográficas

CHAMARELLI FILHO, M. **Fotografia, percepção e subjetividade**. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br>> Acesso em 01 de junho de 2005.

ECO, U. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LUBOW, Arthur. **A dança da Solidão (*Francesca Woodman Materializes*)**. Revista Zum, edição 3. Outubro de 2012. São Paulo: Instituto Moreira Sales. Tradução de Denise Bottman.

TATE Modern. **Artist Room / Artist essay**. Pequeno ensaio sobre a artista. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artists/francesca-woodman-10512>> Acessado em: 14 de dezembro de 2014.

THE WOODMANS. Dirigido por C. Scott Willis. EUA: Lorber Films, 2010.

UNIVERSIDADE da Beira Interior. **Comunicação**. Covilhã, Portugal. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-antonio-manual-semiotica-2004.pdf>>. Acesso em 13 de dezembro de 2014.

PEIRCE, S. Charles. **Escritos Coligidos**. Tradução de Armando Mora D'Oliveira e Sérgio Pomeranglum. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores).

SANTAELLA, L. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005. Bibliografia. 2. reimpr. da 1.ed. de 2002.

8. Bibliografia:

BELLINI , L. MUCELIN, C. **SEMIÓTICA, SEMIOSE E SIGNO: análise sógnica de uma imagem fotográfica com base em tricotomias de C. S. Peirce**. Publicado em Koan: Revista de Educação e Complexidade, n. 1, jan. 2013. Disponível em: <http://www.crc.uem.br/pedagogia/documentos/koan_01/carlos_mucellin_marta_bellini.pdf>. Acessado em 10 de dezembro de 2014.

MATOS, L; PERASSI, R; TEIXEIRA, J. **Análise semiótica da imagem de uma cadeira**. Publicada em Estudos Semióticos, vol. 7, nº 2. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe72/2011esse72_jmteixeira_lmmatos_rperassi.pdf>. Acessado em 10 de dezembro de 2014.